

# TELLING IMAGES

## IMAGES RÉVÉLATRICES













TELLING IMAGES  
IMAGES RÉVÉLATRICES

DAVID McTAVISH

# TELLING IMAGES

Selections from the Bader Gift of European Paintings to Queen's University

Agnes Etherington Art Centre Queen's University Kingston, Ontario



DAVID McTAVISH

# IMAGES RÉVÉLATRICES

Les tableaux européens du don Bader à l'Université Queen's

Agnes Etherington Art Centre Université Queen's Kingston, Ontario

© Agnes Etherington Art Centre 1988  
ISBN 9-88911-499-4

Financial assistance has been generously provided by:  
Museum Assistance Programmes of the Department  
of Communications  
Ontario Arts Council  
Queen's University (for conservation of paintings)

Insurance has been provided by the Department of Communica-  
tions through the Insurance Program for Travelling Exhibitions.

Cover Illustration: Cat. no. 16 (S. Bourdon)

#### Canadian Cataloguing in Publication Data

Agnes Etherington Art Centre  
Telling images – Images révélatrices

Catalogue to an exhibition at the Agnes Etherington Art Centre,  
Kingston, Ont., Oct. 30, 1988 – Jan. 8, 1989, and travelling to  
other galleries.

Text in English and French.

Includes index.

ISBN 0-88911-499-4

1. Painting, Dutch – Exhibitions. 2. Painting, Dutch – Cana-  
da – Exhibitions. 3. Painting, Modern – 17th-18th centuries –  
Netherlands – Exhibitions. 4. Bader, Alfred, 1924- – Art  
collections – Exhibitions. 6. Agnes Etherington Art Centre –  
Catalogs. I. McTavish, David. II. Title. III. Title: Images  
révélatrices.

ND646.A45 1989 759.9492'074'011372 C89-094338-9F

© Agnes Etherington Art Centre 1988  
ISBN 9-88911-499-4

Les organismes suivants ont généreusement fournie une aide  
financière:  
Programme d'aide aux musées du ministère des Communications  
Conseil des arts de l'Ontario  
Université Queen's (pour la restauration des oeuvres)

Les frais d'assurance sont défrayés par le ministère des Communica-  
tions en vertu du Programme d'assurance des expositions  
itinérantes.

Illustration de la couverture: n° 16 du catalogue (S. Bourdon)

#### Données de catalogage avant publication (Canada)

Agnes Etherington Art Centre  
Telling images – Images révélatrices

Catalogue d'une exposition itinérante tenue en premier lieu au  
Agnes Etherington Art Centre, Kingston, (Ont.), du 30 oct. 1988  
au 8 jan. 1989.

Texte en français et en anglais.

Comprend un index.

ISBN 0-88911-499-4

1. Peinture néerlandaise – Expositions. 2. Peinture néerlandaise –  
Canada – Expositions. 3. Peinture moderne – 17<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècles –  
Pays-Bas – Expositions. 4. Bader, Alfred, 1924- – Collections  
d'art – Expositions. 6. Agnes Etherington Art Centre – Cata-  
logues. I. McTavish, David II. Titre. III. Titre: Images révéla-  
trices.

ND646.A45 1989 759.9492'074'011372 C89-094338-9F



## CONTENTS

vi	Itinerary
viii	Foreword
x	Donors' Preface
xvi	Author's Acknowledgements
1	Catalogue
1	Literature cited in abbreviated form
150	Index of Artists

## TABLE DES MATIÈRES

vii	Itinéraire
ix	Avant-propos
xiii	Préface des donateurs
xvi	Remerciements de l'auteur
1	Catalogue
1	Référence complète des principaux ouvrages cités
151	Index des artistes

# ITINERARY

Agnes Etherington Art Centre  
Queen's University, Kingston  
30 October 1988 – 8 January 1989

Art Gallery of Hamilton  
Hamilton, Ontario  
23 April – 21 May 1989

Mackenzie Art Gallery  
Regina, Saskatchewan  
18 June – 30 July 1989

Beaverbrook Art Gallery  
Fredericton, N.B.  
17 September – 29 October 1989

Vancouver Art Gallery  
Vancouver, B.C.  
20 December 1989 – 5 February 1990

Art Gallery of Nova Scotia  
Halifax, N.S.  
3 March – 9 April 1990

Acadia University  
Wolfville, N.S.  
19 October – 26 November 1990

Winnipeg Art Gallery  
Winnipeg, Manitoba  
2 February – 24 March 1991



## ITINÉRAIRE

Agnes Etherington Art Centre  
Université Queen's, Kingston  
30 octobre 1988 – 8 janvier 1989

Art Gallery of Hamilton  
Hamilton (Ontario)  
23 avril – 21 mai 1989

Mackenzie Art Gallery  
Régina (Saskatchewan)  
18 juin – 30 juillet 1989

Beaverbrook Art Gallery  
Fredericton (N.-B.)  
17 septembre – 29 octobre 1989

Vancouver Art Gallery  
Vancouver (C.-B.)  
20 décembre 1989 – 5 février 1990

Art Gallery of Nova Scotia  
Halifax (N.-É.)  
3 mars – 9 avril 1990

Acadia Université  
Wolfville (N.-É.)  
19 octobre – 26 novembre, 1990

Winnipeg Art Gallery  
Winnipeg (Manitoba)  
2 février – 24 mars 1991

## FOREWORD

**I**T WAS a curious accident of history that found Alfred Bader enrolling in November of 1941 at Queen's University. It is from that accident that the Art Centre at Queen's has benefitted from the gifts of old master paintings that Alfred and his wife Isabel have presented.

Alfred, as a valued and loving alumnus and former Trustee, has seen a great deal of change in his alma mater, both in his chosen discipline of chemistry and his avocation, art. At Queen's we have a unique situation, with the combination of an art history and studio programme, alongside the country's only masters programme in art conservation, replete with a significant art museum. Alfred and Isabel Bader wish to see this uniqueness fostered and encouraged, and they have been doing their best for many years to assist not only in the gifting of pictures but morally and financially as well. It is a trust we at the Art Centre honour.

The exhibition is drawn upon those gifts, thirty-six paintings drawn from almost 100 in the collection now. In his Preface, Alfred details why thirty-six; suffice it for me to say that they are representative of this increasingly important collection.

We use the collection regularly and we like to think it is one of the delights for our visiting audience. But this particular presentation is significant because we have been able to publish an accompanying catalogue and to tour the exhibition across the country. We could not have done so were it not for the support of the Museum Assistance Programmes of the Department of Communications. For this support we are very grateful. The collection will be, we think, a surprise to the art-interested public in Canada, for

the collection is not well known and it should be. Now, at last, we are able to introduce it properly.

A good measure of being able to introduce the collection comes from the able assistance of our former colleague, Dr. David McTavish, who has selected the works and written the catalogue. Notwithstanding the fact that the Dutch Baroque is not Dr. McTavish's field and he has onerous duties at the Art Gallery of Ontario, David has managed to survive handsomely and present us with this text and selection of works which, as a collection in toto, he has had a strong hand in developing. We are very grateful.

I would be remiss if I were not to thank Professor Ian Hodgkinson, Head of the Art Conservation Programme, for allowing us laboratory space this spring and summer to allow Gianfranco Pocobene, art conservator, to work his magic on the paintings, preparing them for what we hope won't be a too arduous journey across the country. As well, Craig Johnson conserved many of the frames or built new ones as circumstances required.

At Queen's we have been supported by Vice-Principal Tom Williams and Darryl MacDermaid. Peter Dorn has smiled on our deadlines and he has produced another example of sympathetic graphic wizardry.

At the Art Centre no undertaking is conducted without the involvement of everyone on staff. We are too small not for it to be so and I think it makes us special. Nevertheless, all of them have touched this project and contributed to make it a success. I am very thankful.

Robert Swain, Director

## AVANT-PROPOS

**C'**EST UN curieux concours de circonstances qui amena Alfred Bader à s'inscrire à l'Université Queen's en novembre 1941. Grâce à cet heureux hasard le Art Centre de l'Université Queen's a pu jouir des tableaux de grands maîtres dont Alfred Bader et son épouse Isabel lui ont fait don.

Ancien étudiant estimé, ami fidèle de l'Université et ancien membre du Conseil des gouverneurs, Alfred a pu observer, à divers titres, de nombreux changements à son *alma mater* en ce qui concerne tant la chimie, discipline qu'il choisit d'étudier, que l'art, sa vocation "seconde". Notre situation à Queen's est unique car nous avons des programmes d'études en histoire de l'art et en atelier, le seul programme de maîtrise du pays en restauration des oeuvres d'art ainsi qu'un important musée d'art. Désireux de promouvoir et d'accentuer cette situation unique, Alfred et Isabel Bader s'efforcent depuis de nombreuses années déjà de nous aider non seulement par des dons de tableaux, mais aussi par leur soutien moral et financier. C'est une marque de confiance que nous nous appliquons, nous du Art Centre, à continuer à mériter. Rendue possible grâce à ces dons, cette exposition regroupe trente-six tableaux choisis parmi les presque cent oeuvres qui constituent aujourd'hui la collection Bader. Dans sa préface, Alfred Bader explique la signification du chiffre trente-six; je me contenterai de signaler que les oeuvres retenues sont représentatives d'une collection qui devient de plus en plus importante.

Nous avons souvent recours à cette collection et nous aimons croire qu'elle plaît également à nos visiteurs. Toutefois, la présente exposition est particulièrement importante car nous avons eu la possibilité de publier un catalogue et de montrer les tableaux à travers le pays, grâce au soutien que nous a accordé le ministère des Communications dans le cadre de son Programme d'aide aux musées, ce dont nous sommes très reconnaissants. À notre avis, l'exposition ne manquera pas de surprendre les amateurs d'art au Canada, car la collection n'est pas aussi con-

nue qu'elle ne le mérite. Voici que nous avons enfin les moyens de la faire connaître comme il se doit.

Cette tâche a été menée à bien en grande partie grâce à l'assistance efficace de notre ancien collègue, David McTavish, qui a fait le choix des tableaux et rédigé le catalogue. Malgré que le Baroque ne soit pas son domaine de spécialisation et en dépit de ses lourdes responsabilités au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, David s'en est remarquablement bien tiré et nous présente, dans le texte qui suit, les oeuvres qu'il a lui-même choisies dans une collection qu'il a beaucoup contribué à développer. Nous lui en sommes très reconnaissants.

Je tiens aussi à remercier le professeur Ian Hodkinson, directeur du programme de restauration des oeuvres d'art, d'avoir mis son laboratoire à notre disposition au cours du printemps et de l'été derniers; Gianfranco Pocobene, restaurateur des oeuvres d'art, a ainsi pu exercer ses dons de véritable magicien et préparer les tableaux pour leur voyage à travers le pays, voyage dont nous souhaitons qu'ils se tirent sans anicroche. Craig Johnson a participé aussi à ce travail en protégeant bon nombre des cadres ou en en faisant, au besoin, de nouveaux.

À l'Université Queen's, nous avons reçu l'appui du vice-principal Tom Williams et celui de Darryl MacDermaid. Gardant le sourire devant nos échéances, Peter Dorn a donné encore une autre intelligente preuve de son génie en matière graphique.

Aucun projet du Art Centre ne voit le jour sans la participation de tous les membres du personnel. Notre musée est trop petit pour qu'il en soit autrement et je crois qu'il s'agit là d'un des traits qui nous distingue agréablement des autres. Quoi qu'il en soit, chacun(e) de mes collègues du Centre ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à faire de ce projet une réussite et je les en remercie tous et toutes très vivement.

Robert Swain, Directeur



## DONORS' PREFACE

**M**ANY OF OUR PAINTINGS have been exhibited around the world, but no exhibition has given us as much pleasure as that of *Pictures from the Age of Rembrandt* that was held at the Agnes Etherington Art Centre of Queen's University in the autumn of 1984. The catalogue of that exhibition, like this one, was written by David McTavish, and many of the comments which we then made fit equally well into this preface.

The 1984 exhibit was of 36 paintings in our personal collection, much of which will find a permanent home at Queen's. This exhibit is also of 36 paintings, chosen from some 100 paintings which we have given to Queen's University during the last twenty years. We are particularly happy that it will travel in Canada from coast to coast because most Canadian museums have been founded in this century and specialize in Canadian and modern art. Apart from the collections of the National Gallery and the Museums of Montreal and Toronto, there are very few old master paintings on view in Canada. Unless widely travelled, most Canadians have had little opportunity to study and enjoy old masters.

One of the main questions in art is: what is true quality? Numerous art historians, many of whom have become our good friends, have helped us find the answer. Egbert Haverkamp-Begemann, Ellen and Walther Bernt, Anthony Clark, Ulrich Middeldorf, Benedict Nicolson, Konrad Oberhuber, William Robinson, Seymour Slive, Werner Sumowski, Astrid and Christian Tümpel and of course that human masterpiece, Wolfgang Stechow. No collector is an island unto himself; it is easy to distinguish a good from a bad painting, but it is much more difficult to distinguish a truly great from a fine painting. These friends and so many others have helped to make this distinction and have spent thousands of hours with us widening our knowledge of paintings and enriching our lives.

As all who know him realize, Robert Swain's enthusiasm is really infectious, and when he suggested a travelling show to share the best of our gift with many more Canadians, from Victoria to Halifax, we were just delighted. Our family is spread from Vancouver to Halifax, and we have a vision of sharing our love of painting with our nephews and nieces, many of whom are Queen's people, past, present and future. And why 36 paintings? Eighteen in Hebrew is Chai – life – and there are two of us, two times 18 is 36. Superstitious? Hardly, for it does not guide our actions, except in the choice of numbers, such as here. None of us really understands how great art and great music affect our lives, though we are sure they do – two of God's greatest gifts. Our lives would be so much poorer without them – they are part of life, Chai, 18.

The collection of old masters already permanently at Queen's, from which these 36 are picked, is as good as it is because we found in David McTavish a friend whose eye, scholarship and judgment we value, and with whom we have discussed numerous possible acquisitions. In the field of art so many collectors and particularly museums are often influenced in their purchases by the name of the artist rather than the beauty of the work involved. An ugly Renoir is worth many thousands of dollars; a beautiful unsigned and unattributed painting of the same period may be impossible to sell, at least to a museum. The signature of Renoir, one hopes, guarantees authenticity, and that may be more important to an acquisition committee and to many a collector than beauty, which is so difficult to measure. That is where collectors like us have a chance. We have always tried



to buy on quality only, preferring unattributed paintings in the hope that in time art historians will discover the artist. We will die with many such puzzles in our estate – things of beauty that challenge and tantalize, and with many more paintings to which the right names have come during our ownership.

As you will see, puzzles abound in this exhibition, as they did in the 1984 show. Who painted the first painting we gave to Queen's University, the *Salvator Mundi* (cat. 1), surely Venetian, and one of the earliest works here? Or that 16th-century masterpiece, the *Jesus with the Crown of Thorns* dated 1538 (cat. 2), attributed to the Master of the Neudorffer Portraits, whoever he was? The portrait of a girl (cat. 5) – a sad princess, loosely attributed to Clouet, is beautiful – but is she French or Italian or Flemish or perhaps English? *The Blind Belisarius* (cat. 33) is such a moving depiction of a gripping story, but we do not even know whether the artist was Venetian or Genoese or just strongly influenced by that art. And who painted that invitation to kindness, *The Good Samaritan* (cat. 12), a marvel in colour, surely Dutch, done early in the Golden Age? A firm attribution would greatly enhance its commercial value, but as it is not for sale, this does not matter. Some day an art historian will have a wonderful time recognizing the artist and publishing the discovery.

We know what a glorious experience that is, as it has happened to us many times. In fact we have found that here, as with everything in life, the harder we work, the luckier we become. The *Education of Mary* (cat. 27) came to us attributed to Parmigianino, a most unlikely attribution. Cleaning revealed the signature of François Verwilt, not a familiar name, even to art historians. But an artist who painted that beautifully deserves to be better known; we are among the first 'Friends of Verwilt.' Imagine our delight when our restorer told us that the *Raising of Lazarus* is signed by Jacob Pynas and dated 1624, the very time that Rembrandt studied with Pynas. Or when Professor Sumowski, who has done more than anyone else for the study of Rembrandt's students, told us that cat. 18 is indeed by Jan Lievens, and one of his finest works. Lievens' greatest work, the *Job*, is at the National Gallery in Ottawa: look at that, and you will understand our belief that until the early 1630s, Lievens was as able an artist as Rembrandt.

Our main interest has been paintings of the School of Rembrandt, preferably of biblical subjects. For many years hundreds of fine works had been attributed to Rembrandt which are now recognized as being by his students. The corollary is often overlooked; many of Rembrandt's students were great artists – just look at cat. 22.

It is such joy to get to know an artistic personality – what fun Thoré-Bürger must have had discovering Vermeer! Jan van Noordt was almost unknown before Professor Sumowski's recent essay, yet the *Falconer* in the Wallace Collection, and the *Massacre of the Innocents* (cat. 26), are masterpieces by any standard, foreshadowing art of the eighteenth and even the nineteenth century.

We have acquired paintings for Queen's for all sorts of reasons. Sometimes for sheer beauty. Look at the Bourdon, *The Finding of Moses* (Cat. 16) on this catalogue's cover. Not our idea of Moses in the wilderness, but it is such a *happy* painting. It makes you feel good all over. Sometimes we have acquired a painting for historical reasons – no one can call Jacob Pynas' *Stoning of Stephen* (cat. 10) a beautiful painting, though it is one of his most important works. It is the link between Elsheimer's masterpiece of the same subject in Edinburgh and

Rembrandt's almost wooden, primitive effort now in Lyon. Often we have chosen a work because we thought it a really good example of a particular kind of art and that it would be useful to Queen's students in art history.

The prime force behind all our efforts for the Agnes Etherington Art Centre has been our hope that the excellence of its collection, and the quality of the Queen's art history and art conservation departments will combine to make Queen's the best school in Canada in the visual arts and art history. Even now, no other Canadian University museum has such resources, and when a Ph.D. programme in art history is established, as we hope it will be, Queen's will have a chance of becoming a world class school in that field. We hope that many Canadians who see this exhibition will share our enthusiasm, and perhaps even consider becoming students of art history at Queen's.

Isabel and Alfred Bader



## PRÉFACE DES DONATEURS

**P**LUSIEURS DE NOS TABLEAUX ont été exposés à travers le monde; mais aucune de ces expositions ne nous a donné autant de satisfaction que celle tenue au Agnes Etherington Art Centre de l'Université Queen's à l'automne 1984 et qui était intitulée *Pictures from the Age of Rembrandt*. Comme c'est encore aujourd'hui le cas, le catalogue de cette exposition avait été rédigé par David McTavish et plusieurs des commentaires que nous avons alors faits, peuvent fort bien être repris dans la présente préface.

L'exposition de 1984 comptait 36 peintures de notre collection personnelle et plusieurs d'entre elles seront logées de façon permanente à Queen's. La présente exposition comporte également 36 toiles choisies parmi la centaine dont nous avons fait don à l'Université Queen's au cours des vingt dernières années. Nous sommes particulièrement heureux de savoir que cette exposition itinérante se déplacera d'un océan à l'autre à travers le Canada. En effet, la plupart des musées canadiens ont été fondés au vingtième siècle et se spécialisent dans l'art canadien et l'art moderne; sauf dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada et des musées de Montréal et Toronto, il y a très peu d'oeuvres des maîtres d'autrefois exposées au Canada. À moins d'avoir beaucoup voyagé, la plupart des Canadiens ont eu très peu d'occasions de vraiment connaître et apprécier les maîtres d'autrefois.

Un des principaux problèmes qui se posent en art est de reconnaître la qualité. Qu'est qu'une véritable oeuvre de qualité? De nombreux spécialistes de l'histoire de l'art, dont plusieurs sont devenus nos amis, nous ont aidé à résoudre ce problème. Il nous faut mentionner Egbert Haverkamp-Begemann, Ellen et Walther Bernt, Anthony Clark, Ulrich Middeldorf, Benedict Nicolson, Konrad Oberhuber, William Robinson, Seymour Slive, Werner Sumowski, Astrid et Christian Tümpel et, bien sûr, ce chef-d'oeuvre d'être humain qu'est Wolfgang Stechow. Nul collectionneur n'est un îlot refermé sur lui-même. S'il est facile de distinguer une bonne d'une mauvaise peinture, il est beaucoup plus difficile de faire la différence entre une oeuvre réussie et une toile vraiment remarquable. Ces amis et plusieurs autres experts nous ont aidés à établir cette distinction; ils ont passé des milliers d'heures avec nous et nous ont permis d'élargir nos connaissances des oeuvres et d'ainsi enrichir nos vies.

Comme tous ceux qui le connaissent le savent, l'enthousiasme de Robert Swain est vraiment contagieux et, lorsqu'il a proposé de mettre sur pied une exposition itinérante afin de faire partager à encore plus de Canadiens de Victoria à Halifax les meilleures oeuvres de notre collection, l'idée nous a absolument enchanté. Notre famille est éparpillée de Vancouver à Halifax et nous imaginions que nos neveux et nièces (dont plusieurs ont entretenu, entretiennent ou entretiendront des liens avec Queen's) partageraient ainsi notre amour de la peinture. Et pourquoi 36 oeuvres? Dix-huit en hébreu se dit Chai – la vie – et, puisque nous sommes deux, deux fois 18 font 36. Superstition? Pas vraiment puisque nous ne basons pas nos actes sur cela, sauf pour le choix d'un nombre comme c'est le cas ici. Personne ne comprend réellement à quel point le grand art et la grande musique ont un effet sur nos vies; pourtant, nous sommes certains qu'il en est ainsi et que l'art et la musique sont deux des plus grands cadeaux que Dieu nous ait faits. Nos vies seraient très appauvries sans eux; ils font partie intégrale de la vie – Chai – 18.

Si la collection d'oeuvres de maîtres d'autrefois qui se trouve déjà en permanence à Queen's et d'où sont tirées les 36 toiles de cette exposition, est d'aussi bonne qualité, c'est parce que nous avons trouvé, en David

McTavish, un ami dont nous apprécions le coup d'oeil, les connaissances et le jugement, et avec qui nous avons discuté de l'acquisition possible de nombreuses oeuvres. Dans le domaine de l'art, de trop nombreux collectionneurs, et particulièrement des musées sont souvent influencés pour leurs achats par le nom d'un artiste plutôt que par la beauté d'une oeuvre particulière. Un Renoir peu agréable se vendra des milliers de dollars; un superbe tableau de la même époque, mais qui n'est pas signé ou attribué, ne trouvera pas facilement acquéreur surtout auprès des musées. La signature de Renoir, c'est du moins ce que l'on espère, garantit l'authenticité d'une oeuvre et cela est peut-être plus important pour un comité des acquisitions et pour plusieurs collectionneurs que la beauté de l'oeuvre, qualité si difficile à mesurer. C'est là où des collectionneurs comme nous trouvent heureusement leur place. Nous avons toujours essayé d'acheter en nous basant seulement sur la qualité de l'oeuvre préférant des toiles non encore attribuées dans l'espoir que, avec le temps, les historiens de l'art identifieraient l'artiste. À notre mort, il y aura encore parmi nos biens des oeuvres non identifiées dont la beauté continuera à lancer de tentants défis, mais il y aura encore plus de toiles qui auront été correctement attribuées de notre vivant.

Comme on le constatera, de tels problèmes d'attribution des oeuvres abondent dans la présente exposition comme c'était le cas dans celle de 1984. Le premier tableau que nous avons offert à Queen's est un *Salvator Mundi* (n° 1 du cat.), certainement d'origine vénitienne; mais de qui est cette oeuvre, l'une des plus anciennes exposées ici? La même question se pose à propos de l'*Homme de douleurs* daté de 1538 (n° 2 du cat.), un chef-d'oeuvre du seizième siècle attribué à celui qu'on nomme le Maître des portraits de Neudorffer, faute de vraiment savoir qui est cet artiste. Le *Portrait de jeune fille* (n° 5 du cat.), représente une princesse triste et a été vaguement attribué à Clouet; c'est un tableau superbe; mais le modèle est-il français, italien, flamand ou, peut-être, anglais? Le *Bélisaire aveugle* (n° 33 du cat.) est une émouvante représentation d'une poignante histoire; mais on ne sait même pas si l'auteur était vénitien ou génois ou s'il était simplement influencé par le type d'art qu'on pratiquait à ces endroits. Qui a peint cette incitation à la bonté qu'est *Le Bon Samaritain* (n° 12 du cat.), une merveille de couleurs, certainement hollandaise, qui date de l'âge d'or? Une attribution confirmée augmenterait de beaucoup sa valeur marchande mais, comme l'oeuvre n'est pas à vendre, la chose n'a pas d'importance. Un jour, un historien de l'art aura le grand mérite et l'agréable plaisir d'identifier l'artiste et publiera sa découverte.

Nous savons à quel point faire une telle découverte est une expérience fantastique car elle nous est arrivée à plusieurs reprises. En fait, en cela comme pour beaucoup d'autres choses dans la vie, nous avons appris que, plus l'on travaillait, plus on obtenait d'heureux résultats. Lorsque nous avons acquis l'*Éducation de Marie* (n° 27 du cat.), l'oeuvre était attribuée au Parmesan, ce qui ne nous semblait guère plausible. Le nettoyage révéla la signature de François Verwilt, un peintre peu connu même des historiens de l'art. Un artiste qui peignait aussi admirablement, méritait certes d'être mieux connu; nous avons été parmi les premiers à devenir des "amis de Verwilt". Vous pouvez imaginer notre joie quand notre restaurateur nous a dit que la *Résurrection de Lazare* était signé de la main de Jacob Pynas et datée de 1624, l'époque même où Rembrandt étudiait auprès de Pynas. Il en fut de même lorsque le professeur Sumowski, qui a plus que tout autre étudié les élèves de Rem-



brandt, nous a informé qu'un tableau (n° 18 du cat.) était bien une oeuvre de Jan Lievens et, même, l'une de ses meilleures. La plus grande oeuvre de Jan Lievens, *Job*, est au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa; allez voir cette toile et vous comprendrez que nous soyons persuadés que, jusqu'au début des années 1630, Lievens était un artiste aussi doué que Rembrandt.

Nous nous sommes surtout intéressés aux oeuvres de l'école de Rembrandt, de préférence lorsqu'elles étaient à sujet biblique. Pendant plusieurs années, des centaines de bonnes oeuvres ont été attribuées à Rembrandt; mais maintenant on sait qu'elles étaient dues aux pinceaux de ses élèves. Pourtant, l'hypothèse inverse est souvent ignorée même si plusieurs des élèves de Rembrandt étaient de grands artistes.

Quelle joie que de reconnaître une nouvelle personnalité d'artiste! Comme Thoré-Bürger a dû ressentir de plaisir à découvrir Vermeer! Jan van Noordt était presque un inconnu avant la publication récente de l'essai du professeur Sumowski, pourtant *La Fauconnier* de la collection Wallace et *Le Massacre des Saints Innocents* (n° 26 du cat.) sont des chefs-d'oeuvre peu importe les critères adoptés, qui préfigurent l'art du dix-huitième, et même du dix-neuvième, siècle.

Les tableaux que nous avons acquis pour Queen's, ont été choisis pour diverses raisons; quelquefois simplement pour leur beauté. Régardez par exemple le *Moïse frappant le rocher* (n° 16 du cat.), oeuvre de Bourdon reproduite sur la couverture de ce catalogue. Ce n'est pas là l'image que nous nous faisons de Moïse perdu dans la sauvagerie de la nature; mais quelle joie se dégage de ce tableau! Le regarder vous rend vraiment heureux! Nous avons parfois acquis une toile pour des raisons historiques; personne ne dira que la *Lapidation de Saint Étienne* de Jacob Pynas (n° 10 du cat.) est un beau tableau même s'il s'agit d'une oeuvre très importante. La toile sert en effet de lien entre deux autres oeuvres sur le même sujet: le chef d'oeuvre d'Elsheimer qui est à Edimbourg et la primitive et presque rigide tentative de Rembrandt qui est à Lyon. Souvent nous avons choisi une oeuvre parce qu'elle nous semblait particulièrement exemplaire d'un certain type d'art et parce qu'elle serait utile aux étudiants en histoire de l'art à Queen's.

Le motif principal de tous nos efforts en faveur du Agnes Etherington Art Centre a été notre espoir que la qualité de sa collection ainsi que celle du personnel des départements d'histoire de l'art et de restauration de Queen's, feraient conjointement de cette université la meilleure école d'arts visuels et d'histoire de l'art au Canada. Même encore aujourd'hui, aucun autre musée d'une université canadienne n'a de telles ressources et, lorsqu'un programme de doctorat en histoire d'art y sera créé (nous espérons que ce sera le cas), Queen's pourra devenir une école de calibre international dans ce domaine. Nous souhaitons que bon nombre des Canadiens qui verront cette exposition, partageront notre enthousiasme et songeront même peut-être sérieusement à s'inscrire comme étudiants en histoire de l'art à Queen's.

Isabel et Alfred Bader

## AUTHOR'S ACKNOWLEDGEMENTS

The preparation of an exhibition such as this incurs debts to many people. Dr. Bader has written that he is attracted to problems, a propensity which in terms of art is highly appropriate for a collection intended for a university setting. To solve problems the participation of many people is almost always needed. While many problems still remain, many others have been solved because of the generous help of scholars in many countries. It is a pleasure, therefore, to record the willingness with which specialists in several fields have tendered assistance. I have attempted to acknowledge specific debts as they occur in the text, but the following also deserve warm thanks: Ann Adams, Alexandra Dobbins, Catherine Johnston, George Keyes, George Knox, Elizabeth McGrath, Larry Pfaff, Richard Spear, and Werner Sumowski. In addition Wendy Hebditch has diligently applied her considerable secretarial skills to various tasks in preparing the manuscript. My wife Anndale has readily helped in the preparation of the catalogue from the beginning. At Queen's University I have benefitted from conversations about condition and conservation with Ian Hodkinson and Gianfranco Pocobene; I have also profitted from the helpful suggestions made by Douglas Stewart who was kind enough to read a number of the entries in typescript. At the Agnes Etherington Art Centre Robert Swain and Dorothy Farr have supported the enterprise throughout with unfailing enthusiasm, helpfulness and patience. My debts to Isabel and Alfred Bader are deep and longstanding. Much of the preliminary research on the paintings was carried out by Dr. Bader himself. He has also been involved in all stages of the preparation of the exhibition – from the initial selection of the works to the correcting of the proofs – and as always he remains a stimulating and exigent friend. To Alfred and Isabel Bader the greatest of thanks are due.

## REMERCIEMENTS DE L'AUTEUR

On ne peut préparer une exposition telle que celle-ci sans être redevable à beaucoup de personnes. Le Dr Bader écrit qu'il est fasciné par des problèmes; un tel trait ne pourrait mieux convenir à un collectionneur d'oeuvres d'art destinées à trouver place dans un musée universitaire. Pour résoudre de tels problèmes, il faut presque toujours faire appel à beaucoup de personnes. S'il reste encore des solutions à trouver, beaucoup de problèmes ont été résolus grâce à l'aide généreuse de spécialistes de nombreux pays. Il me fait donc grand plaisir de remercier les spécialistes de plusieurs domaines qui m'ont si aimablement prêté leur concours. J'ai déjà reconnu mes dettes envers plusieurs d'entre eux dans les notes qui parsèment le texte, mais je tiens à exprimer aussi ma sincère gratitude aux personnes suivantes: Ann Adams, Alexandra Dobbins, Catherine Johnston, George Keyes, George Knox, Elizabeth McGrath, Larry Pfaff, Richard Spear et Werner Sumowski. Lors de la préparation du manuscrit, Wendy Hebditch a démontré ses talents considérables de secrétaire et s'est acquittée de multiples tâches avec diligence. Mon épouse Anndale m'a aidé de bon coeur tout au long de la préparation du catalogue. À l'Université Queen's, j'ai tiré profit de mes conversations avec Ian Hodkinson et Gianfranco Pocobene au sujet de la condition et de la restauration des oeuvres d'art; les suggestions aimables de Douglas Stewart, qui a bien voulu lire le tapuscrit de plusieurs entrées du catalogue, m'ont été également très utiles. Au Agnes Etherington Art Centre, Robert Swain et Dorothy Farr m'ont apporté leur soutien tout au long de ce projet avec un enthousiasme, une gentillesse et une patience sans bornes. Je suis profondément redevable à Isabel et à Alfred Bader, et depuis longtemps. Alfred Bader a lui-même effectué une grande partie des recherches préliminaires sur les tableaux. Impliqué également dans toutes les étapes de la préparation de l'exposition, du choix initial des oeuvres à la correction des épreuves, il reste ainsi, comme toujours, un ami stimulant et exigeant. À Alfred et à Isabel Bader, je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements.



## CATALOGUE

All works belong to the permanent collection of the Agnes Etherington Art Centre, Queen's University, Kingston, Ontario.

Dimensions are in centimetres, height preceding width. All quotations from the Bible are from the Authorized King James Version.

### Literature Cited in Abbreviated Form

#### Benesch

Otto Benesch. *The Drawings of Rembrandt*. London and New York, Enlarged edition, 1973, 6 vols.

#### *The Bible Through Dutch Eyes*

Alfred Bader. *The Bible Through Dutch Eyes*. Milwaukee Art Center, Milwaukee, 1976

#### *Gods, Saints and Heroes*

*Gods, Saints and Heroes, Dutch Painting in the Age of Rembrandt* (exh. cat. by A. Blankert *et al*). National Gallery of Art, Washington, The Detroit Institute of Arts, and Rijksmuseum, Amsterdam, 1980

#### *The Pre-Rembrandtists*

A. and C. Tümpel, with a Foreword by W. Stechow. *The Pre-Rembrandtists*. E.B. Crocker Art Gallery, Sacramento, 1974

#### *Rembrandt and the Bible*

*Rembrandt and the Bible* (exh. cat. by Christopher Brown, Egbert Haverkamp-Begemann, Christopher White). Sogo Museum of Art, Yokohoma, Fukuoka Art Museum, Fukuoka, and Kyoto National Museum of Modern Art, Kyoto, 1986-87

#### *Rembrandt and His Pupils*

David G. Carter. *Rembrandt and His Pupils*. Montreal Museum of Fine Arts, and Art Gallery of Ontario, Toronto, 1969

#### Sumowski

Werner Sumowski. *Gemälde der Rembrandt-Schüler*. Landau/Pfalz, 4 vols., 1983-1989

## CATALOGUE

Toutes les oeuvres de l'exposition font partie de la collection permanente du Agnes Etherington Art Centre de l'Université Queen's à Kingston (Ontario).

Les dimensions des tableaux sont données en centimètres, le premier chiffre représentant la hauteur du tableau et le deuxième, sa largeur. Toutes les citations bibliques en français renvoient à l'édition française de la Bible de Jérusalem (Paris, Éditions du Cerf, 1956).

### Référence complète des principaux ouvrages cités

#### Benesch

Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Londres et New York, édition augmentée, 1973, 6 volumes.

#### *The Bible Through Dutch Eyes*

Alfred Bader, *The Bible Through Dutch Eyes*, Milwaukee Art Center, Milwaukee, 1976.

#### *Gods Saints and Heroes*

*Gods Saints and Heroes, Dutch Painting in the Age of Rembrandt* (catalogue de l'exposition par A. Blankert *et al*), National Gallery of Art, Washington, The Detroit Institute of Arts, et Rijksmuseum, Amsterdam, 1980.

#### *The Pre-Rembrandtists*

A. et C. Tümpel, *The Pre-Rembrandtists* (avec une préface par W. Stechow), E. B. Crocker Art Gallery, Sacramento, 1974.

#### *Rembrandt and the Bible*

*Rembrandt and the Bible* (catalogue de l'exposition par Christopher Brown, Egbert Haverkamp-Begemann, Christopher White), Sogo Museum of Art, Yokohoma, Fukuoka Art Museum, Fukuoka, et Kyoto National Museum of Modern Art, Kyoto, 1986-1987.

#### *Rembrandt and His Pupils*

David G. Carter, *Rembrandt and His Pupils*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, et Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto, 1969.

#### Sumowski

Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau/Pfalz, 4 volumes, 1983-1988.

## Anonymous

North Italian, early sixteenth century

## Anonyme

Italie du nord, début du seizième siècle

### 1 *Salvator Mundi*

Oil on canvas, 76.8 x 65.0 cm  
Acc. no. 10-11 (1967)

Provenance: Count Serenyi de Kis-Serenyi, Hungary; Miss Lina Skopall, Zürich

References: F.K. Smith, *The Permanent Collection of Paintings, Sculpture and Drawings, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University* (Kingston 1968), no. 154, illus. in colour; G. Mariacher, *Palma il Vecchio* (Milan 1968), 82.

### 1 *Salvator Mundi*

Huile sur toile; 76,8 x 65,0 cm  
N° d'accès: 10-11 (1967)

Provenance: Comte Serenyi de Kis-Serenyi, Hongrie; Mlle Lina Skopall, Zürich.

Références: F. K. Smith, *The Permanent Collection of Paintings, Sculptures and Drawings, Agnes Etherington Art Centre, Queen's University* (Kingston 1968), n° 154, illustrations en couleurs; G. Mariacher, *Palma il Vecchio* (Milan 1968), 82.







**T**HIS CANVAS was no doubt painted in Renaissance Venice or in its territory on the mainland (the Veneto), and was most likely intended for a setting conducive to private devotions.

The *Salvator Mundi*, like the *Man of Sorrows* (see cat. no. 2), does not represent an event or a narrative of any kind, but rather is the visual realization of a concept. It is a devotional image which shows Christ as the Saviour of the World. He holds the orb – in the present picture a transparent sphere at the lower right – and very often his right hand is held up in blessing. He is usually shown against a neutral background.

Paintings of the half-length *Salvator Mundi* are fairly common in earlier Venetian painting. Among the greatest Renaissance artists Albrecht Dürer and Leonardo da Vinci also treated the subject.<sup>1</sup> The present canvas is closely related to a panel in the Musée des Beaux-Arts, Strasbourg (Fig. 1a), which was once in the Palazzo Giustiniani, Padua, and was traditionally ascribed to the Venetian painter, Palma Vecchio (c.1480-1528). In recent years, however, this attribution has not won universal support.<sup>2</sup> Certainly, the facial type, the pose and the dreamy attitude of Christ all recall Palma's *Portrait of a Poet (Ariosto?)* (c.1515-1516) in the National Gallery, London, although it is true that the attribution of that painting is only based on common consent, not on absolute proof. Nevertheless, it seems safe to assume that the Strasbourg painting was executed by an artist who, if not Palma himself, was working from a prototype by Palma.

In comparison to the Strasbourg painting, the canvas in Kingston exhibits a more varied pattern of folds in the blue mantle to the right and the red sleeve at the bottom. The landscape through the window is also more fully defined. In the past, the Kingston painting has likewise been ascribed to Palma Vecchio, yet it contains less of the master's dreamy poetry than does the Strasbourg panel. On the other hand, the Kingston painting possesses a greater amount of precise detail and can hardly have been copied from the Strasbourg panel. It is more likely that both the Kingston and Strasbourg paintings are variants of an original painting by Palma which is now lost.

To identify the artist responsible for the present painting is more difficult. Although Palma worked in Venice, he was originally from Bergamo, and it is possible that the Kingston painting was executed by a somewhat provincial compatriot of Palma, especially in view of its crisp and rather regular definition of such details as the facial features. An artist such as Girolamo da Santa Croce – who was perhaps from Bergamo, but who settled in Venice in the early sixteenth century, and is thought to have made



Fig. 1a  
Attributed to Palma Vecchio  
*Salvator Mundi*  
Musée des Beaux-Arts, Strasbourg

copies after other Venetian paintings – might be proposed as a tentative candidate, though the question should still be left open, awaiting further research.<sup>3</sup> Whoever the artist was, the Kingston *Salvator Mundi* suggests something of the love of rich colour and of sub-alpine landscape which distinguishes much Renaissance Venetian painting.

1 The painting (c.1503-04) by Dürer, which is unfinished, is in the Metropolitan Museum, New York; that by Leonardo is lost but is known through a copy (see C. Pedretti, *Leonardo* [London 1973], 162-63, fig. 163).

2 G. Mariacher, *Palma il Vecchio* (Milan 1968), 15, 81-82, no. 63, illus. The painting appears to be cut down along the bottom edge. A *Salvator Mundi* by Palma Vecchio was also engraved by A. Prenner.

3 For Girolamo da Santa Croce's paintings, see G. Fiocco, "I Pittori da Santacroce," *L'Arte* 19 (1916), 179-206; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School* (London 1957), 153-157, pls. 574-585, and F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani* (Venice 1959), 159ff. Attributions to Marco Basaiti and Vincenzo Catena have also been suggested for the painting in Kingston (curatorial files).

**E**XÉCUTÉE SANS doute à Venise ou dans ses territoires en Terre Ferme (Vénétie) à l'époque de la Renaissance, cette toile fut conçue très probablement pour un endroit où elle devait encourager la prière solitaire.

Comme l'*Homme de douleurs* (voir le n° 2 du cat.), le *Salvator Mundi* ne représente aucun événement ou récit narratif donné mais constitue plutôt la réalisation visuelle d'un concept. C'est une image pieuse qui dépeint le Christ dans son rôle de Sauveur. Dans la main gauche, il tient le globe, représenté ici par une sphère transparente en bas à gauche, et, dans beaucoup de tableaux, sa main droite est levée dans un geste de bénédiction. L'arrière-plan est habituellement neutre.

Des portraits en buste du *Salvator Mundi* sont assez fréquents dans la peinture vénitienne des périodes antérieures. Parmi les plus grands artistes de la Renaissance, Albrecht Dürer et Léonard de Vinci ont aussi traité le sujet<sup>1</sup>. La toile exposée ici rappelle beaucoup un panneau du Musée des Beaux-Arts à Strasbourg (fig. 1a), qui se trouvait à l'origine au Palazzo Giustiniani à Padoue et que l'on a traditionnellement attribué au peintre vénitien, Palma Vecchio (vers 1480-1528). Depuis quelques années, pourtant, cette attribution ne rencontre plus un accord unanime<sup>2</sup>. Certainement, le type de visage, la pose et l'attitude rêveuse du Christ rappellent tous le *Portrait d'un poète (Arioste?)* de Palma qui se trouve à la National Gallery de Londres, bien que l'attribution de ce dernier tableau, il est vrai, résulte seulement d'un accord général et ne se fonde pas non plus sur des preuves absolues. Néanmoins, on peut présumer, sans risque d'erreur, que la peinture de Strasbourg a été exécutée sinon par Palma lui-même, du moins par un artiste travaillant à partir d'un prototype réalisé par Palma.

En comparaison avec la peinture qui se trouve à Strasbourg, la toile exposée ici offre une configuration plus variée de plis, dans le drapé bleu à gauche et dans la manche rouge au bas du tableau. Le paysage que l'on aperçoit par la fenêtre est plus défini également. Dans le passé, cette toile aussi a été attribuée à Palma Vecchio; pourtant, elle n'évoque pas aussi nettement la vision poétique du maître que le panneau qui se trouve à Strasbourg. Il est plus probable que ces deux peintures soient des variantes d'un tableau original exécuté par Palma et aujourd'hui perdu.

Il est plus difficile de connaître l'identité de l'artiste responsable de la toile exposée ici. Bien que Palma ait travaillé à Venise, il était originaire de Bergame, et il est possible que cette peinture ait été exécutée par un compatriote quelque peu provincial de Palma, surtout si l'on tient



Fig. 1a  
Oeuvre attribuée à Palma Vecchio,  
*Salvator Mundi*, Musée des  
Beaux-Arts, Strasbourg

compte de la définition trop nette et régulière de certains détails tels les traits du visage. On pourrait penser à un peintre comme Girolamo da Santa Croce, originaire peut-être de Bergame, mais qui s'est installé à Venise au début du XVI<sup>e</sup> siècle et qui a copié, croit-on, d'autres peintures vénitiennes. Mais, faute de recherches plus poussées, cette question demeure en suspens<sup>3</sup>. Quelle que soit l'identité de l'artiste, le *Salvator Mundi* de Kingston évoque quelque peu l'amour des couleurs riches et des paysages subalpins qui caractérise bon nombre de peintures vénitiennes de la Renaissance.

1 Le tableau (vers 1503-04) de Dürer, qui est inachevé, se trouve au Metropolitan Museum de New York; celui de Léonard de Vinci est aujourd'hui perdu, mais on sait qu'il a existé grâce à une copie (voir C. Pedretti, *Leonardo* [Londres 1973], 162-63, fig. 163).

2 G. Mariacher, *Palma il Vecchio* (Milan 1968), 15, 81-82, planche n° 63. La peinture semble avoir été coupée le long du bord inférieur. Un *Salvator Mundi* de Palma Vecchio a été le sujet aussi d'une gravure d'A. Prenner.

3 Au sujet des peintures de Girolamo da Santa Croce, voir G. Fiocca, "I Pittori da Santa Croce," *L'Arte* 19 (1916), 179-206; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School* (Londres 1957), 153-157, planches 574-585, et F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani* (Venise 1959), 159ff. On a également attribué le tableau exposé à Kingston à Marco Basaiti et à Vincenzo Catena (Archives du conservateur).



Master of the  
Neudorffer Portraits(?)  
German, active in the 1520s and 1530s

Maître des Portraits  
de Neudorffer (?)  
Allemand, en activité dans les années 1520 et 1530

2 *Christ as the Man of Sorrows* 1538

Oil on oak panel, 73.6 x 52.9 cm  
Inscribed in gold at upper left: *DISCIPLINA PACIS NOSTR[A]E / SVPER EVM ET LIVORE / EIVS SANATISV / MUS / 1538*  
at upper right: *PROPTER SCELV[S] PO / PVLI MEI PERCVS. / SI EVM. ESAIE / LIII*  
Acc. no. 29-2 (1986)

Provenance: Sotheby's, London, 4 July 1984, lot 147 (as attributed to Georg Pencz).

2 *L'Homme de douleurs* 1538

Huile sur panneau de chêne; 73,6 x 52,9 cm  
Inscription en or dans la partie supérieure gauche: *DISCIPLINA PACIS NOSTR[A]E / SVPER EVM ET LIVORE / EIVS SANATISV / MUS / 1538* et dans la partie supérieure droite: *PROPTER SCELV[S] PO / PVLI MEI PERCVS. / SI EVM. ESAIE / LIII*  
N° d'accès: 29.2 (1986)

Provenance: Sotheby's, Londres, 4 juillet 1984, lot 147 (comme oeuvre de Georg Pencz).







**T**HIS PAINTING, which is dated 1538 but is not signed, appears to be by the same hand as a pair of half-length portraits in the Staatliche Kunstsammlungen, Kassel, Germany.<sup>1</sup> Also unsigned, but dated 1527, these portraits show Johann Neudorffer, a Nuremberg writer, and his wife Magdalena. Both portraits bear inscriptions with flourishes similar to those of the present painting. The painter responsible for these three works has not been identified, but he seems to have been part of the circle of Albrecht Dürer, who died in Nuremberg in 1528. The artist in question still retained an interest in the expressive power of emphatic linear design, as seen in the crown of thorns, but he has relaxed the contours and generalized the modelling, as if under the influence of Italian art.

The painting is inscribed above with Latin texts from the Old Testament book of Isaiah 53: the quotation at the left from verse 5: *the chastisement of our peace was upon him; and with his stripes we are healed*; and that at the right from verse 8: *for the transgression of my people was he stricken*.<sup>2</sup> In Christian art the *Man of Sorrows* is a devotional image *par excellence*.<sup>3</sup> It is not the depiction of any specific event, biblical or otherwise, and it is divorced from any spatial or temporal context. It is the non-narrative visualization of the eternally suffering Christ, beyond death and life, who through his suffering brings redemption. He is usually shown wearing the crown of thorns and holding one or more of the Instruments of the Passion. His eyes are open, which makes communication with the spectator especially immediate. His arms are normally crossed at his breast, and the wounds on his hands and at his side are prominent.

Images of the Man of Sorrows abound in German late Medieval art. Indeed panel-painting in Nuremberg is said to have begun in the mid-fourteenth century with precisely this subject – a full-length Man of Sorrows which is part of the epitaph of Friedrich von Hirschbach, Abbot of Heilsbronn (died 1350), in the Pfarrkirche, Heilsbronn.<sup>4</sup> Many of the succeeding examples deliberately provoked close communication between the devout spectator and the *imago pietatis*, but the sense of actual identification with the suffering Christ took on new meaning when Albrecht Dürer gave his own features to various depictions of Christ.<sup>5</sup> In a drawing dated 1522 (Fig. 2a), Dürer showed himself nude with his body turned back from the picture plane, but with his tormented face looking outward.<sup>6</sup> Although he holds the whip and scourge of the Passion in his crossed arms, he does not wear the crown of thorns, and no wounds are shown. It is possible that the artist of the Kingston picture knew Dürer's *Man of Sorrows*, for there are a number of similarities. The position of Christ's body and head are related, and the facial expression is analogous but is less distraught in the present painting. In both depictions, the torso and hands are clean, having no wounds. However, in the latter painting Christ wears the crown of thorns, the wounds from which produce blood



Fig 2a  
Albrecht Dürer *Christ as a Man of Sorrows* 1522. Formerly Kunsthalle, Bremen

that runs down his temple and onto his shoulders. But what departs most radically from Dürer's drawing is the gesture of Christ's left hand: instead of revealing the wound made on his side by Longinus's lance – as is the case in countless other depictions of the Man of Sorrows – Christ presents his right breast. This highly unusual detail is no doubt meant to convey the idea of charity, but full elucidation of such an arresting image needs further research.<sup>7</sup> Altogether, the painting presents a gripping image of suffering and charity, executed at a time when Nuremberg had recently come under the teachings of Martin Luther and the tenets of the Protestant Reformation.

- 1 This connection was made by Professor Konrad Oberhuber and Alexandra Dobbins. For the portraits, see A. Schneckenburger-Broschek, *Die altddeutsche Malerei* (Kassel 1982), 33-34, 66, 78-79, illus. in colour.
- 2 In view of the inscriptions on the present painting it is worth noting that the well-known description of the "suffering servant," including the phrase *man of sorrows*, is also from Isaiah 53: "He is despised and rejected of men; and a man of sorrows, and acquainted with grief; and we hid as it were our faces from him; he was despised, and we esteemed him not." (verse 3)
- 3 For a detailed discussion and numerous illustrations of the Man of Sorrows see G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, trans. by J. Seligman (Greenwich, Conn. 1972), II, 197ff.
- 4 K. Löcher, "Panel Painting in Nuremberg: 1350-1550," *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*, Metropolitan Museum of Art (New York 1986), 81, fig. 90.
- 5 K. Steinhardt, "Albrecht Dürers Schmerzensmann als christomorphes Selbstbildnis," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 14 (1951), 32-39.
- 6 Formerly Kunsthalle, Bremen; metalpoint on green prepared paper, 408 x 290 mm. The drawing may have served as the model for the painting at Weissenstein Castle, near Pommersfelden, which in turn may be related to the lost panel purchased from Dürer by Cardinal Albrecht von Brandenburg for St. Michael's Chapel at Mainz.
- 7 Mrs. Alexandra Dobbins, a Ph.D. candidate at the Institute of Fine Arts, New York, is carrying out a detailed study of this painting. She is now of the opinion that the panel may not be from Nuremberg, but rather from the Cologne school.



**D**ATÉE DE 1538 mais sans signature, cette toile semble être de la même main que deux portraits qui font partie de la Staatliche Kunstsammlungen (Kassel, R.F.A.)<sup>1</sup>. Sans signature aussi, mais datés de 1527, ces portraits représentent Johann Neudorffer, un écrivain de Nuremberg, et sa femme Magdalena. On retrouve sur les deux portraits des inscriptions avec fioriture semblables à celles qui figurent sur le tableau exposé ici. L'artiste responsable de ces trois oeuvres n'a pas encore été identifié mais il s'agit, semble-t-il, d'un membre du cercle d'Albert Dürer, décédé à Nuremberg en 1528. L'artiste en question démontre encore un intérêt pour le pouvoir expressif d'une composition linéaire emphatique, comme en témoigne la couronne d'épines, mais il a assoupli les contours et généralisé le modelé, comme s'il avait subi l'influence de l'art italien.

En haut du tableau sont inscrits des textes latins tirés du livre d'Isaïe de l'Ancien Testament. La citation à gauche est d'Isaïe LIII, 5: "Le châtement qui nous rend la paix est sur lui; et c'est grâce à ses plaies que nous sommes guéris"; et la citation à droite d'Isaïe LIII, 8: "pour nos péchés, il a été frappé à mort"<sup>2</sup>. Dans l'art chrétien, l'*Homme de douleurs* est une image de piété par excellence<sup>3</sup> qui ne représente aucun événement précis, d'origine biblique ou autre, et qui n'est intégré à aucun contexte spatial ou temporel. C'est une visualisation non-narrative du Christ souffrant, par-delà la vie et la mort, qui, grâce à sa souffrance, assure la rédemption des hommes. D'habitude, on le montre portant sa couronne d'épines et tenant un ou plusieurs instruments de la Passion. Ses yeux sont ouverts, ce qui rend l'effet sur l'observateur particulièrement immédiat. Normalement, il a les bras croisés devant la poitrine et les blessures à ses mains et à son côté apparaissent clairement.

Les images de l'*Homme de douleurs* abondent dans l'art allemand de la fin du Moyen Age: On dit même que la peinture sur panneau a commencé à Nuremberg au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle avec précisément ce sujet: un portrait en pied de l'*Homme de douleurs* qui fait partie du tombeau de Friedrich von Hirzlach, abbé de Heilsbronn (décédé en 1350) et qui se trouve dans la Pfarrkirche de Heilsbronn<sup>4</sup>. Bon nombre des portraits subséquents cherchaient intentionnellement un effet de communication immédiate entre l'observateur dévot et l'image pieuse, mais l'idée d'une véritable identification avec le Christ souffrant a pris un sens nouveau quand Albert Dürer donna ses propres traits à divers portraits du Christ<sup>5</sup>. Dans un dessin daté de 1522 (fig. 2a), Dürer se représente nu, son corps tourné vers l'arrière-plan, mais sa face tourmentée dirigée vers l'observateur<sup>6</sup>. Bien qu'il tienne le fouet et les verges de la Passion dans les bras croisés, il ne porte pas la couronne d'épines et aucune blessure n'est montrée. Il est possible que l'artiste du tableau de Kingston ait connu l'*Homme de douleurs* de Dürer car il y a plusieurs ressemblances entre les deux peintures. La posture du corps et de la tête du Christ est semblable et l'expression du visage est ana-



Fig. 2a  
Albrecht Dürer, *L'Homme de douleurs*, 1522. Auparavant à la Kunsthalle, Brême.

logue bien que moins accablé dans le tableau exposé ici. Dans les deux portraits, le torse et les mains n'ont pas de trace de blessure. Toutefois, dans le tableau exposé ici, le Christ porte une couronne d'épines et le sang qui coule des plaies de la tête lui descend sur les tempes et tombe sur ses épaules. Mais la différence la plus marquée par rapport au dessin de Dürer est le geste de la main gauche du Christ. Au lieu de montrer la blessure causée à son côté par la lance de Longin, comme c'est le cas dans d'innombrables autres tableaux de l'*Homme de douleurs*, le Christ désigne ici le côté droit de sa poitrine. Ce détail tout à fait inaccoutumé vise sans doute à évoquer la charité: toutefois, seule une étude plus poussée pourra vraiment élucider le sens d'une image aussi captivante<sup>7</sup>. Somme toute, ce tableau offre une image poignante de la souffrance et de la charité, peinte à une époque où Nuremberg venait de souscrire aux enseignements de Martin Luther et aux croyances de la Réforme protestante.

1 Ce rapport a été établi par le professeur Konrad Oberhuber et par Alexandra Dobbins. Au sujet des portraits, voir A. Schneckenburger-Broschek, *Die altdeutsche Malerei*, Kassel, 1982, 33-34, 66, 78-79, illustrations en couleurs.

2 En ce qui a trait aux textes inscrits sur le tableau exposé ici, il mérite d'être noté que la description bien connue du Christ comme "Serviteur" souffrant ainsi que l'expression "homme de douleurs" sont tirées aussi d'Isaïe LIII: "Objet de mépris et rebut de l'humanité; homme de douleurs et connu de la souffrance, comme ceux devant qui on se voile la face, il était méprisé et déconsidéré." (verset 3).

3 Pour une étude détaillée et de nombreuses illustrations de l'Homme de douleurs, voir G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, trad. par J. Seligman, Greenwich (Connecticut), 1972, II, 197ff.

4 K. Löcher, "Panel Painting in Nuremberg: 1350-1550", *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*, Metropolitan Museum of Art (New York 1986), 81, fig. 90.

5 K. Steinhardt, "Albert Dürers Schmerzensmann als christomorphes Selbstbildnis," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 14 (1951), 32-39.

6 Il s'agit d'un dessin à la pointe-sèche sur papier vert apprêté, de 408 par 290 mm qui s'est trouvé autrefois à la Kunsthalle de Brême. Il est possible que ce dessin ait servi de modèle pour la peinture qui se trouve au château de Weissenstein, près de Pommersfelden et qui est peut-être reliée à son tour, au panneau, aujourd'hui perdu, que le Cardinal Albrecht von Brandenburg a acheté à Dürer pour la Chapelle Saint-Michel de Maïence.

7 Madame Alexandra Dobbins, étudiante à l'Institute of Fine Arts (New York), effectue actuellement une étude approfondie de ce tableau. Elle est maintenant d'avis qu'il est possible qu'il ne provienne pas de Nuremberg, mais plutôt de l'école de Cologne.



## Giovanni di Nicolò de Lutero, called Dosso Dossi

Ferrara(?) c.1490 - 1542 Ferrara

Son of the bursar at the court of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara, Dosso Dossi was the elder brother of the artist Battista Dossi. It is likely that he trained in Ferrara, then one of the most sophisticated courts in Europe, and according to Vasari, in Bologna and/or Mantua with Lorenzo Costa. The first specific reference to him concerns a painting with eleven figures done for Mantua in 1512. He must also have spent a considerable period in Venice and in the early 1520s have made a visit to Rome. He entered the service of Duke Alfonso I d'Este in 1514 and after the duke's death in 1534 worked for his

successor, Duke Ercole II. As court artists he and his brother were called upon to provide a variety of services, including the designs for festival decorations, tapestries and tableware, as well as frescoes and canvases for palaces, and a variety of portraits and small-scale devotional works. The Dossi also accepted commissions from the nobility for altarpieces in local churches. The influence of the Venetian school, in particular of Titian, is pronounced in Dosso Dossi's work, but there is also ample evidence of interest in the Roman school, especially in Raphael.

## Giovanni di Nicolò de Lutero, dit Dosso Dossi

Ferrare (?) vers 1490 - 1542 Ferrare

Fils de l'intendant de la Cour d'Ercole I d'Este, duc de Ferrare, Dosso Dossi était le frère aîné de l'artiste Battista Dossi. Il est probable qu'il étudia à Ferrare, une des cours d'Europe les plus avancées à l'époque, et aussi, selon Vasari, à Bologne ou à Mantoue avec Lorenzo Costa. La première référence précise connue à cet artiste concerne une peinture avec onze personnages exécutée pour Mantoue en 1512. Tout indique que Dosso Dossi passa aussi une période considérable de temps à Venise et qu'il visita Rome au début des années 1520. En 1514, il entra en service chez le duc Alfonso I d'Este et, après la mort de ce dernier en 1534, il travailla pour son successeur, le duc Ercole II. En tant qu'artistes

de la Cour, Dosso et son frère étaient appelés à exécuter des travaux variés, qui pouvaient comprendre des esquisses pour des décorations de fête, pour des tapisseries et pour de la vaisselle aussi bien que des fresques et des toiles pour les palais et divers portraits et petits tableaux pieux. Les frères Dossi acceptaient aussi des commandes de la part des nobles de la Cour pour lesquels ils exécutaient des retables destinés aux églises locales. L'influence de l'école vénitienne et, en particulier, du Titien, est très marquée dans les oeuvres de Dosso Dossi mais on y trouve également de nombreuses indications qu'il s'intéressait aussi à l'école de Rome et surtout à Raphaël.

### 3 *A Learned Man of Antiquity* (*One of the Seven Liberal Arts[?]*)

Oil on canvas, 142.5 x 122.5 cm

Inscribed at the lower right on the open book: Ǝ

Acc. no. 27-17 (1984)

Provenance: A.L. Nicolson, Bournemouth, c.1920; Christie's, London, 17 May 1935, lot 71 (together with another male figure by D. Dossi, also formerly belonging to A. Rosner, Tel Aviv); A. Rosner, Tel Aviv.

References: U. Middeldorf, "Die Dossi in Rom," *Festschrift für Herbert von Einem* (Berlin 1965), 171-72; A. Mezzetti, *Dosso e Battista Ferraresi* (Ferrara 1965), 25, 26, 72, 97, no. 103, fig. 36b; F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi* (Princeton 1968), 138, 161, 188-89, no. 42, fig. 105; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools* (London 1968), III, 112; *From Borso to Cesare d'Este, The School of Ferrara, 1450-1628*, Matthiesen Fine Art Ltd. (London 1984), 89.

### 3 *Sage de l'Antiquité* (*Un des sept arts libéraux?*)

Huile sur toile; 142,5 x 122,5 cm

Inscription sur le livre ouvert au bas du tableau à droite: Ǝ

N° d'accès 27-17 (1984)

Provenance: A. L. Nicolson (Bournemouth) vers 1920; Christie's, Londres, 17 mai 1935, lot 71 (ensemble avec un autre portrait d'homme par D. Dossi appartenant auparavant à A. Rosner); A. Rosner (Tel Aviv).

Références: U. Middeldorf, "Die Dossi in Rom," *Festschrift für Herbert von Einem* (Berlin 1965), 171-72; A. Mezzetti, *Dosso e Battista Ferraresi* (Ferrare 1965), 25, 26, 72, 97, n° 103, fig. 36b; F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi* (Princeton 1968), 138, 161, 188-89, n° 42, fig. 105; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Central Italian and North Italian Schools* (Londres 1968), 111, 112; *From Borso to Cesare d'Este, The School of Ferrara, 1450-1628*, Matthiesen Fine Art Ltd., (Londres 1984), 89.









Fig. 2a  
 Dosso Dossi *A learned Man of Antiquity (St. John on Mount Patmos?)* Private Collection, United States

CONSIDERABLE discussion has focussed on this and related paintings by Dosso Dossi, but a conclusive explanation of the subject matter and the original setting has yet to be made.

Altogether, five paintings by Dosso Dossi are now known which show a single figure accompanied by various objects of learning against a sparse background. The present painting and another of similar dimensions and provenance (fig. 3a) were first published by the late Ulrich Middeldorf who related them to sculpture designed by Raphael in Rome. The second painting was then in a private collection in Tel Aviv and is now in a private American collection. Shortly afterward, Amalia Mezzetti added a third painting, also of about the same size but coming from the Massarenti collection in Rome. This painting was formerly in the Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland, and is now in the Walter P. Chrysler Museum, Norfolk, Virginia. More recently two more canvases have emerged, both of which were in the same collection (A.L. Nicolson, Bournemouth) as were the two canvases originally published by Middeldorf. These two paintings, however, are oblong in format and show the single male figure seated on the ground.<sup>1</sup> All five paintings possess evidence of having once been arched irregularly at the top, but to date the present painting is the only one which has been returned to its approximate, former shape.

The painting in Kingston is also the only one of the series with a possible signature, as the book at the lower right is inscribed with the first letter of Dosso Dossi's family name, Lutero. Only one other painting by Dosso is known to have been signed, but in an entirely different manner – a *St. Jerome* in Vienna with the amusing rebus of a large *D* through which a bone (*osso*) has been stuck.

Exact identification of the various figures has yet to be conclusively determined. When Amalia Mezzetti published the three seated figures she generically called them Learned Men of Antiquity. She also noted that since the Bader canvas includes a lion the figure could be St. Mark, and concluded that the series must have comprised Apostles. Felton Gibbons essentially retained this identification and observed that Dosso's brother, Battista, had undertaken panels with a similar theme for the library ceiling in the castle of Trent. Gibbons, however, questioned whether the lion in the Bader canvas was not a later addition and thus whether the identification of the figure as St. Mark should be considered definite.<sup>2</sup> Restoration carried out in 1982-83 has confirmed that the lion is old, but not conclusively that it is part of the original paint surface. At about the same time, the other canvas formerly in Tel Aviv was restored, and both a landscape and what has been



interpreted as a halo behind the figure's head have emerged. The figure has thus been called St. John on Mount Patmos, but again the identification is far from certain.<sup>3</sup>

The two horizontal canvases with figures seated on the ground have tentatively been identified as Geometry and Astronomy by Federico Zeri, who has also proposed that the entire series may represent the Seven Liberal Arts.<sup>4</sup> Presided over by Philosophy, the Seven Liberal Arts constituted the traditional branches of secular learning during the Middle Ages and for some time thereafter. The *artes liberales* are divided into two groups - the *trivium*: Grammar, Logic (or Dialectics) and Rhetoric; and the *quadrivium*: Geometry, Arithmetic, Astronomy and Music. Certainly the painting in the Chrysler Collection could be Arithmetic, since the figure holds a tablet with arabic numbers on it, but which parts of the *trivium* the present painting and the other former Tel Aviv painting might represent is more difficult to ascertain. And to date, no painting has appeared which would qualify as the third Liberal Art of the *trivium*. Nor does any known painting entirely fulfil the pictorial needs of Music, the fourth part of the *quadrivium*. Nonetheless, it is worth noting that Dosso Dossi did undertake a painting of Music as represented by its conventional exemplar in images of the Seven Liberal Arts - *Tubalcain* in the Museo Horne in Florence. It is true that the size of *Tubalcain* is not related to the other paintings and that the canvas itself shows no sign of an arched top, but it is also worth remarking that several commentators have emphasized the stylistic similarities between *Tubalcain* and the canvases of single figures.<sup>5</sup> Finally, it should be noted that the Seven Liberal Arts was a subject which Dosso Dossi knew well, for in 1531-32 he painted personifications of the Seven Liberal Arts in the lunettes of the Camera del Camin Nero in the castle of Trent.<sup>6</sup> Given the irregularly arched shapes of the paintings under discussion, it is possible that they too were once placed in lunettes under the vaults, especially of a room such as a humanist's study. Without additional information, any interpretation of the present painting will remain speculative, but doubtless the work belongs to the distinguished humanistic tradition whereby specific human figures are used in a series to personify eminent ideals.

Middeldorf considered the two former Tel Aviv paintings to be directly inspired by marble sculptures, respectively of Elias and Jonah, in the Chigi Chapel of Santa Maria del Popolo, Rome. Sculpted by Lorenzo di Lodovico called Lorenzetto (the *Elias* was evidently finished by Raffaello da Montelupo shortly after 1523), the figures are part of Raphael's imaginative design for the decoration

of the entire chapel. In addition, the influence of Michelangelo is evident in these paintings. In the present picture, the pose (with the glance directed diagonally upward, the arm pulled across the chest, and the lower limbs twisted around from the direction of the torso) finds several parallels in the *ignudi* and prophets of the Sistine Chapel ceiling. At the same time, the painting's colour - the saturated crimson, the flashes of gold and white, and the dark brown shadows - indicates a familiarity with Venetian painting, particularly with Titian's work of the 1520s.

A combination of elements from Roman and Venetian art characterizes much of Dosso's painting, but the ungainly and saturnine qualities of these figures have been interpreted by Professor Gibbons as indicative of a *Spätstil*, and he has dated the canvases very late in the artist's career.<sup>7</sup> On the other hand, Mezzetti has dated the paintings to the mid-1520s.<sup>8</sup> Because there are few securely dated paintings by Dosso Dossi, a precise chronology of his work is both difficult to establish and subject to personal interpretations. Nevertheless, the present painting would seem not to date before the early 1530s.

1 *From Borso to Cesare d'Este*, 89-90, nos. 41b-c, pl. 41.

2 *op. cit.*, 189.

3 *From Borso to Cesare d'Este*, 89, pl. 42.

4 *Ibid.*, 89.

5 E.g. Mezzetti, *op. cit.*, 25; Gibbons, *op. cit.*, 138, 189, 193. *Tubalcain* was originally in the Este castle in Ferrara.

6 Gibbons, *op. cit.*, 49-54.

7 *op. cit.*, 138, 189, 192.

8 *op. cit.*, 25, 72.



Fig. 3a  
 Dosso Dossi, *Sage de l'Antiquité* (Saint-Jean sur le mont Patmos?) Collection privée, États-Unis

**C**E TABLEAU et d'autres peintures du même ordre de Dosso Dossi ont soulevé de nombreuses discussions sans que l'on soit encore parvenu à expliquer de façon définitive le sujet et le contexte original.

Au total, on connaît aujourd'hui cinq tableaux de Dosso Dossi qui dépeignent un seul personnage, accompagné de divers objets de science, sur un fond dénué. Le tableau exposé ici et un autre de dimensions et de provenance semblables (fig. 3a) figurent pour la première fois dans un ouvrage publié par Ulrich Middeldorf qui les rapproche d'une sculpture conçue par Raphaël à Rome. Le deuxième tableau, qui faisait alors partie d'une collection privée à Tel Aviv se trouve maintenant dans une collection privée américaine. Peu après l'apparition de l'ouvrage de Middeldorf, Amalia Mezzetti découvrit une troisième peinture, d'à peu près les mêmes dimensions aussi, mais provenant de la collection Massarenti à Rome. Ce dernier tableau, jadis à la Walters Art Gallery à Baltimore (Maryland), se trouve maintenant au Walter P. Chrysler Museum à Norfolk (Virginie). Plus récemment, deux autres toiles ont fait surface, provenant toutes les deux de la même collection (A. L. Nicolson, Bournemouth) que les deux tableaux qui figurent dans la publication de Middeldorf. Toutefois, les deux toiles découvertes récemment sont de forme oblongue et représentent un seul personnage masculin assis par terre<sup>1</sup>. Des indices matériels suggèrent que la partie supérieure de tous les cinq tableaux était, à un moment donné, arquée de façon irrégulière mais, jusqu'à présent, le tableau exposé ici est le seul auquel on a rendu, de façon approximative, sa forme originale.

Le tableau de Kingston est également le seul de la série à porter une signature probable, car sur le livre représenté dans la partie inférieure droite de la toile est inscrite la première lettre du nom de famille de Dosso Dossi, Luterio. On ne connaît qu'une seule autre peinture que Dosso ait signée mais d'une manière tout à fait différente. Il s'agit d'un portrait de Saint Jérôme qui se trouve à Vienne et sur lequel on voit un rébus composé d'un grand D percé par un os (osso).

Il reste encore à déterminer de façon définitive l'identité précise des divers personnages. Lorsqu'Amelia Mezzetti publia une illustration des trois personnages assis, elle leur donna le nom générique de Sages de l'Antiquité. Elle nota également que le personnage de la toile de la collection Bader était peut-être saint Marc puisqu'on y voit aussi un lion et elle en conclut que la série devait probablement représenter les Apôtres. Retenant, pour l'essentiel, cette conclusion, Felton Gibbons observa que le frère de Dosso, Battista, avait entrepris des panneaux portant sur un thème semblable



pour le plafond de la bibliothèque du château de Trente. Toutefois, Gibbons se demanda si le lion que l'on voit sur la toile de la collection Bader n'avait pas été ajouté plus tard et si, par conséquent, on devait encore considérer l'identification du personnage comme Saint Marc comme étant définitive<sup>2</sup>. La restauration effectuée en 1982-83 a confirmé que le lion est ancien sans pourtant prouver définitivement qu'il faisait partie de la surface picturale originale. Le tableau provenant de la collection à Tel Aviv a été restauré à peu près à la même époque et on a découvert un paysage et ce que l'on a interprété comme une auréole derrière la tête du personnage. On a donc donné à celui-ci le titre de saint Jean au mont Patmos mais, là encore, l'identification est loin d'être certaine<sup>3</sup>.

Frederico Zerì a suggéré que les personnages assis par terre dans les deux toiles horizontales pourraient représenter la Géométrie et l'Astronomie; il a proposé aussi l'hypothèse que la série entière représente les sept arts libéraux<sup>4</sup>. Au cours du Moyen Age et pendant une certaine période par la suite, les sept arts libéraux, présidés par la Philosophie, constituaient les branches traditionnelles du savoir profane. Les *artes liberales* se divisent en deux groupes, le *trivium* qui comprend la Grammaire, la Logique (ou la Dialectique) et la Rhétorique, et le *quadrivium* qui comprend la Géométrie, l'Arithmétique, l'Astronomie et la Musique. Certainement, le tableau de la collection Chrysler pourrait représenter l'Arithmétique, car le personnage tient à la main une tablette où sont inscrits des chiffres arabes mais il est plus difficile de déterminer quels arts du *trivium* pourraient être représentés par le tableau exposé ici et par l'autre toile provenant de Tel Aviv. De plus, jusqu'à présent, aucun tableau n'a été découvert qui pourrait revendiquer le titre du troisième art libéral du *trivium*. Aucune peinture connue ne satisfait non plus aux exigences picturales du quatrième art du *quadrivium*, la musique. Néanmoins, il faut noter que Dosso Dossi exécuta en effet un tableau de la Musique, telle que celle-ci est dépeinte dans les représentations conventionnelles des sept arts libéraux. Intitulé *Tubalcain*, ce tableau se trouve au musée Horne de Florence. Il est vrai que les dimensions de *Tubalcain* n'offrent pas de rapport avec celles des autres tableaux et qu'il n'y a aucune indication sur la toile elle-même que le bord supérieur ait été courbe; mais il importe aussi de signaler que plusieurs commentateurs ont souligné les ressemblances stylistiques entre *Tubalcain* et les tableaux d'un personnage seul<sup>5</sup>. Il faut noter, enfin, que les sept arts libéraux étaient un sujet que Dosso Dossi connaissait bien car en 1531 et 1532, il dépeignit des personnages personnifiant les sept arts libéraux sur les lunettes de la Camera del Camin Nero au château de Trente<sup>6</sup>. Étant donné la forme irrégulièrement

arquée des tableaux dont il est question, il est possible que ceux-ci aussi aient décoré jadis des lunettes formées par les voûtes d'une pièce comme, par exemple, le bureau d'un humaniste. Sans autre renseignement, l'interprétation du tableau exposé ici gardera toujours un élément de spéculation, mais, selon toute probabilité, cette oeuvre appartient à la tradition humaniste bien connue selon laquelle, dans une série de tableaux allégoriques, l'artiste a recours à des personnages humains précis pour représenter de grands idéaux.

Middeldorf était d'avis que les deux tableaux provenant de Tel Aviv s'inspirent directement des sculptures en marbre d'Elie et de Jonas, qui se trouvent dans la chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo à Rome. Réalisées par Lorenzo di Lodovico dit Lorenzetto (la statue d'Elie fut de toute évidence achevée par Raffaello da Montelupo peu après 1523), ces deux figures font partie du dessin plein d'imagination conçu par Raphaël en vue de la décoration de la chapelle entière. De plus, l'influence de Michel-Ange est évidente dans les deux tableaux. Dans la toile présente, la pose du personnage (le regard montant en diagonale, le bras gauche posé en travers de la poitrine et les membres inférieurs pliés en direction opposée par rapport au torse, tourné vers l'observateur) rappellent de plusieurs façons les *ignudi* et les prophètes de la Chapelle Sixtine. De plus, les couleurs du tableau, le riche cramoi, les éclats d'or et de blanc et le brun foncé des ombres, donnent à entendre que l'artiste connaissait bien la peinture vénitienne et surtout les oeuvres exécutées par le Titien au cours des années 1520.

Une combinaison d'éléments provenant de l'art romain et vénitien caractérise bon nombre de tableaux de Dosso; mais l'aspect disgracieux et sombre de ces personnages a été interprété par le professeur Gibbons comme l'indice d'un style tardif (*Spätstil*), et selon lui, ces toiles datent de la fin de la carrière de l'artiste<sup>7</sup>. En revanche, Mezzetti est d'avis qu'elles datent du milieu des années 1520<sup>8</sup>. Puisque très peu des tableaux connus de Dosso Dossi ont été datés de façon sûre, une chronologie précise de son oeuvre est à la fois difficile à établir et demeure l'objet d'interprétations subjectives. Néanmoins, il semble que le tableau présent ne date pas d'avant le début des années 1530.

1 From *Borso to Cesare d'Este*, 89-90, n<sup>os</sup> 41b-c, planche 41.

2 *op. cit.*, 189.

3 From *Borso to Cesare d'Este*, 89, planche 42.

4 *Ibid.*, 89.

5 Voir, par exemple, Mezzetti, *op. cit.*, 25; et Gibbons, *op. cit.*, 138, 189, 193. *Tubalcain* se trouvait, à l'origine, dans le château d'Este à Ferrare.

6 Gibbons, *op. cit.*, 49-54.

7 *op. cit.*, 138, 189, 192.

8 *op. cit.*, 25, 72.

## Anonymous

Italian, sixteenth century

## Anonyme

Italie, seizième siècle

### 4 *Triple Portrait of a Man (after Lorenzo Lotto)*

Oil on canvas, 61.3 x 77.2 cm  
Acc. no. 29.4 (1986)

Provenance: Galerie Fischer, Lucerne, 22-26 June 1954, lot 1945, pl. 18 (as Lorenzo Lotto, *Self Portrait*)

### 4 *Triple portrait d'homme (d'après Lorenzo Lotto)*

Huile sur toile; 61,3 x 77, cm  
N° d'accès: 29,4 (1986)

Provenance: Galerie Fischer, Lucerne, 22-26 juin 1954, lot 1945, planche 18 (comme *Auto-portrait* de Lorenzo Lotto).







**T**HIS PAINTING is a faithful copy after Lorenzo Lotto's well-known triple portrait in the Kunsthistorisches Museum, Vienna. Of particular interest is the fact that while the width of both paintings is approximately the same the height of the present painting is almost ten centimetres greater.<sup>1</sup> The additional part at the bottom of the Kingston painting clarifies the composition and suggests that sometime in the past the Vienna picture was cut down.

A highly innovative and very personal artist, Lorenzo Lotto was of about the same generation as Giorgione and Titian. He was born about 1480 of a Venetian family, but he worked for much of his life on the mainland, in such places as Treviso and Bergamo in the Veneto and several towns in the Marche. In 1509 he was painting for Pope Julius II in the Vatican. He is documented in Venice between 1525 and 1532, 1540 and 1542, and 1545 and 1549. During his last years he lived in the monastery of the Santa Casa at Loreto, where he died in late 1556 or early 1557.

The triple portrait in Vienna has usually been dated to the late 1520s or early 1530s, years when Lotto resided in Venice.<sup>2</sup> Its early history is not known, but in 1627 the portrait was sold with the Gonzaga collection of Mantua to Charles I of England where it was considered as a Titian.<sup>3</sup> With the dispersal of the king's collection it passed in 1651 to Archduke Leopold Wilhelm and has since come down with the Habsburg collections in Vienna.<sup>4</sup> Catalogued as by Martin de Vos in 1733 and by Jan van Calcar in 1783, and once more as by Titian in 1796, the painting was first correctly re-assigned to Lotto by Crowe and Cavalcaselle in 1871.<sup>5</sup>

Interpretations of the painting have differed considerably. The early inventories describe the picture as representing three views of a jeweller.<sup>6</sup> Then in 1905 the Canadian expatriate painter James Kerr-Lawson claimed the portrait showed Lotto himself.<sup>7</sup> His opinion was based on the interpretation of the box held by the three figures as a lottery game (*giuoco del lotto*). Kerr-Lawson concluded that this device identified the sitter and also acted as an emblematic signature. This interpretation found supporters for more than half a century, but since the time of the large Lotto exhibition in Venice in 1953, and a restoration of the painting, the objects in the box have conclusively been shown to be rings not lottery tickets, and the sitter(s) considered a jeweller<sup>8</sup> – precisely what the old inventories had said the picture represented. More recently the painting has been construed as portraying three brothers from the Carpan family, all of whom were jewellers and friends of Lotto's;<sup>9</sup> and more specifically as three views of Bartolomeo Carpan, the brother who was a jeweller at the Rialto, in a composition that while it suggests the superiority of painting over sculpture also infers an amicable conjoining of painting, sculpture and engraving.<sup>10</sup> In addition, the picture has been considered in terms of using figures to construct space, and the sitter

very tentatively as Benvenuto Cellini, who was in Venice in 1529.<sup>11</sup> Several writers, beginning with Wickhoff, have also noted that the sitter seems to appear again as St. James in Lotto's beautiful *Sacra Conversazione* of the late 1520s, also in the Kunsthistorisches Museum, Vienna.<sup>12</sup>

The evidence of the lower section of the Kingston picture confirms beyond any doubt that the objects in the box are rings. It also clarifies the poses of the three men: only two of the figures press their left hand to their chest (and even then in different places), while the third – at the right – presses his right. Even though certain details (e.g. the nostrils of the middle figure) are drawn with less finesse, the Kingston painting closely reproduces the original in Vienna.<sup>13</sup> In all likelihood the Kingston painting was executed at a date reasonably close to the original's, yet the identity of the copyist remains a mystery.

- 1 The measurements of the painting in Vienna are 52.0 x 79.0 cm.
- 2 c.1535-40 by B. Berenson, *Lorenzo Lotto* (London 1901), 205; but c.1530-35 by A. Boschetto, *Lorenzo Lotto* (Florence 1953), 86, no. 100. T. Pignatti, *Lorenzo Lotto* (Verona 1953), 126-28 and R. Pallucchini (cited by G. Mariani Canova, *L'Opera completa del Lotto* [Milan 1974], 112, no. 195) date the painting to 1527 or shortly thereafter.
- 3 A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28* (Rome 1913, ed. 1974), 131, no. 622: "Un quadro sopra la tela dipinto un ritratto del naturale d'un gioielliere in tre faccie con cornice di noce, L. 90". G. Vertue, *A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection* (London 1757), 103, no. 18: "Done by Titian ... [a] picture, containing three heads, one full-faced and two side-faced, holding all three to a ring case, being all three done from one that was a jeweller ... 2 ft. 1 / 2 ft. 5". See also "Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I," ed. O. Millar, *The Walpole Society* XXXVII (1958-60), 20, no. 18.
- 4 O. Millar, "The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651," *The Walpole Society* XLIII (1970-1972), 300, no. 36: "The 3 Jewellers. done by Tytsyan at 100:00:00: [sold to Murray a/ 23 Oct. 1651]."
- 5 For the catalogues of the collection in Vienna see *Katalog der Gemäldegalerie* (Vienna 1965), 76, no. 578. C. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy* (London 1871), II, 530.
- 6 See note 3 above.
- 7 J. Kerr-Lawson, "A Portrait of Lorenzo Lotto by himself," *Burlington Magazine* VI (1905), 453-55. See also R. Lamb, *James Kerr-Lawson, A Canadian Abroad*, Art Gallery of Windsor (Windsor 1983), 26.
- 8 This is the opinion of A. Morassi in his review of the exhibition, "The Lotto Exhibition in Venice," *Burlington Magazine* XCV (1953), 296, note 25.
- 9 J. Grabski, "Sul rapporto fra ritratto e simbolo nella ritrattistica del Lotto," *Lorenzo Lotto, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della Nascita* (Asolo 1980), 385-87.
- 10 L. Vertova, "Lorenzo Lotto: collaborazione o rivalità fra pittura e scultura?" *ibid.*, 401-13.
- 11 L. Puppi, "Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto," *ibid.*, 397-98.
- 12 F. Wickhoff, "Les Ecoles Italiennes au Musée Imperial de Vienne," *Gazette des Beaux-Arts* (Feb. 1893), 133-35.
- 13 Ultraviolet light indicates that the curtain at the upper left has been repainted.



**C**E TABLEAU est une copie fidèle du triple portrait bien connu de Lorenzo Lotto qui se trouve au Kunsthistorisches Museum à Vienne. Fait particulièrement frappant, alors que la largeur des deux tableaux est à peu près la même, le présent tableau est presque dix centimètres plus haut que l'autre<sup>1</sup>. La partie additionnelle que l'on voit au bas du tableau de Kingston rend plus intelligible la composition, ce qui suggère que l'on a, dans le passé à un moment donné, réduit les dimensions du tableau de Vienne.

Peintre très innovateur et très original, Lorenzo Lotto était d'à peu près la même génération que Giorgione et le Titien. Né vers 1480 d'une famille vénitienne, il passa une grande partie de sa carrière sur la Terre ferme, notamment à Trévise et à Bergame en Vénétie et dans plusieurs villes des Marches. En 1509 il travailla au Vatican pour le pape Julien II. Il est fait mention de lui à Venise de 1525 à 1532, de 1540 à 1542 et de 1545 à 1549. Il passa les dernières années de sa vie au monastère de Santa Casa à Loreto où il mourut à la fin de 1556 ou au début de 1557. Selon la plupart des spécialistes, le triple portrait de Vienne daterait de la fin des années 1520 ou du début des années 1530, alors que Lotto résidait à Venise<sup>2</sup>.

On ne connaît rien sur la première période de l'histoire du présent tableau; mais, en 1627 il fut vendu avec la collection Gonzaga de Mantoue à Charles I d'Angleterre et on le pensait du Titien<sup>3</sup>. Après la dispersion de la collection du roi, le tableau passa en 1651 aux mains de l'archiduc Leopold Wilhelm, restant ainsi dans les collections des Habsbourg à Vienne jusqu'à nos jours<sup>4</sup>. Inscrit au catalogue en 1733 comme l'oeuvre de Martin de Vos, en 1783 comme oeuvre de Jan van Calcar et encore en 1796 comme oeuvre du Titien, le tableau a été réattribué correctement à Lotto pour la première fois en 1871 par Crowe et Cavalcaselle<sup>5</sup>.

Les interprétations du tableau ont beaucoup varié. Dans les premiers catalogues, on le décrit comme le triple portrait d'un bijoutier<sup>6</sup>. Puis en 1905, le peintre et émigré canadien, James Kerr-Lawson, affirma que le tableau représentait Lotto lui-même<sup>7</sup>. Se fondant sur l'interprétation de l'étui tenu par les trois personnages comme étant un jeu de loto (*giuoco del lotto*), Kerr-Lawson en conclut que cet objet identifiait le modèle par une sorte de signature emblématique. Cette interprétation a été appuyée par plusieurs spécialistes pendant plus d'un demi-siècle; mais, depuis la grande exposition des oeuvres de Lotto à Venise en 1953 et la restauration du tableau, les objets dans l'étui se sont révélés être, sans l'ombre d'un doute, des bagues et non pas des jetons de loto. Par conséquent, on en est venu à croire que le(s) modèle(s) représente(nt) un bijoutier<sup>8</sup>, ce qui est conforme justement à la description du tableau dans les vieux catalogues. Plus récemment, on a interprété le tableau comme le portrait de trois frères de la famille Carpan, tous bijoutiers et amis de Lotto<sup>9</sup>, et plus précisément comme le triple portrait de Bartolomeo Carpan, bijoutier au Rialto. Tout en évoquant la supérior-

ité de la peinture par rapport à la sculpture, la composition laisse entrevoir une rencontre à l'amiable des procédés de la peinture, de la sculpture et de la gravure<sup>10</sup>. De plus, ce tableau a été interprété du point de vue de l'utilisation des figures pour construire un espace et on a identifié le modèle, sans beaucoup de preuves, comme étant Benvenuto Cellini qui était à Venise en 1529<sup>11</sup>. Plusieurs chercheurs, à commencer par Wickhoff, ont noté aussi que le modèle semble réapparaître sous les traits de saint Jean dans la très belle "conversation sacrée" exécutée par Lotto à la fin des années 1520 et qui se trouve aussi aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum à Vienne<sup>12</sup>.

La partie inférieure du tableau de Kingston confirme sans l'ombre d'un doute que les objets dans l'étui sont bien des bagues. Elle permet également de préciser la posture des trois hommes: seuls deux personnages posent leur main gauche sur leur poitrine (et chacun à un endroit différent) alors que le troisième personnage pose sa main droite sur sa poitrine. Si certains détails, dont les narines du personnage central, sont réalisés avec moins de raffinement, le tableau de Kingston n'en constitue pas moins une reproduction très fidèle du tableau original de Vienne<sup>13</sup>. En toute probabilité, le tableau de Kingston a été exécuté peu après celui de Vienne, même si l'identité de l'artiste qui en est responsable demeure encore un mystère.

1 Le tableau de Vienne mesure 52,0 x 79,0 cm.

2 Il daterait d'environ 1535-1540 selon B. Berenson (*Lorenzo Lotto*, Londres, 1901, 205) et d'environ 1530-1535 selon A. Boschetto (*Lorenzo Lotto* (Florence 1953), 86, n° 100). De l'avis de T. Pignatti (*Lorenzo Lotto* (Vérone 1953), 126-128) et de R. Pallucchini (cité par G. Mariani Canova, *L'Opera completa del Lotto* (Milan 1974), 112, n° 195), il daterait de 1527 ou de peu après.

3 "Un quadro sopra la tela dipinto un ritratto del naturale d'un gioielliere in tre faccie con cornice di noce, L.90" (Fait par le Titien ...[un] tableau représentant trois visages, dont un de face et deux de profil, les personnages tenant tous un étui à bijoux, et étant représentés d'après le même modèle, un bijoutier (A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28* (Rome 1913), édition de 1974, 131, n° 622). Voir aussi, "Abraham van der Doort's Catalogue of the Collection of Charles I", (ouvrage collectif sous la direction d'O. Millar), *The Walpole Society* XXXVII (1958-60), 20, n° 18.

4 "Les trois bijoutiers, tableau exécuté par Tytsyan [sic] à 100:00:00: [vendu à Murray le 23 octobre 1651]" (O. Millar, "The Inventories and Valuations of the King's Goods 1649-1651", *The Walpole Society* XLIII (1970-1972), 300, n° 36).

5 Au sujet des catalogues de la collection à Vienne, voir *Katalog der Gemäldegalerie* (Vienne 1965), 76, n° 578; et C. Crowe et G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy* (Londres 1871), II, 530.

6 Voir ci-dessus, note 3.

7 J. Kerr-Lawson, "A Portrait of Lorenzo Lotto by himself", *Burlington Magazine* VI (1905), 453-455. Voir aussi R. Lamb, *James Kerr-Lawson, A Canadian Abroad*, Art Gallery of Windsor (1983), 26.

8 C'est là l'opinion d'A. Morassi dans son compte rendu de l'exposition, "The Lotto Exhibition in Venice", *Burlington Magazine* XCV (1953), 296, note 25.

9 J. Grabski, "Sul rapporto fra ritratto e simbolo nella ritrattistica del Lotto", *Lorenzo Lotto, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della Nascita* (Asolo 1980), 385-87.

10 L. Vertova, "Lorenzo Lotto: collaborazione o rivalità fra pittura e scultura?", *ibid.*, 401-13.

11 L. Puppi, "Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto", *ibid.*, 397-98.

12 F. Wickhoff, "Les Écoles italiennes au Musée impérial de Vienne", *Gazette des Beaux-Arts* (février 1893), 133-35.

13 L'examen à la lumière ultra-violettes indique que le rideau en haut à gauche a été retouché.



**Anonymous**  
sixteenth century

**Anonyme**  
seizième siècle

5 *Portrait of a Girl*

Oil on panel, consisting of three boards, joined vertically.  
89.0 x 80.6 cm

Pentimenti indicate that both shoulders were originally painted higher, the one to the viewer's right most noticeably.

Acc. no. 29-5 (1986)

Provenance: Christie's, London, 15 July 1983, lot 47, illus. in colour (as attributed to Lucas de Heere); Neville Orgel, London.

5 *Portrait de jeune fille*

Huile sur panneau, en trois parties verticalement rattachées  
89,0 x 80,6 cm

Les repentirs indiquent que les deux épaules, et surtout celle à la droite de l'observateur, avaient été peintes d'abord plus haut sur le tableau.

N° d'accès 29,5 (1986)

Provenance: Christie's, Londres, 15 juillet 1983, lot 47, illustration en couleurs (comme oeuvre de Lucas de Heere); Neville Orgel, Londres.







**B**OTH THE artist and the sitter of this very reserved but alluring portrait are unknown. Reticent but resolute, the young woman stands three-quarter length in front of a dark undifferentiated background, one hand gently propped on the edge of a cloth-covered table,<sup>1</sup> the other holding up the tassel at the end of her belt. Her eyes are watchful; her demeanour solemn and entirely composed. That she is a person of some standing is suggested by her fine costume. The black velvet dress is decorated with panels of intricate gold embroidery, a delicate tracery which in turn is overlaid by a gold filigree belt and a similar necklace with pendant. In contrast, her striped sleeves, with small ruffs at the wrists, are deep coral in colour. On the basis of the costume the portrait has been dated to approximately 1575 to 1590.<sup>2</sup>

The portrait has been tentatively connected with Lucas de Heere (1534-1584), a Flemish artist from Ghent.<sup>3</sup> A painter and poet, Lucas de Heere was the son of the sculptor Jan de Heere and the miniaturist Anna Smyters. He trained with his father and then with Frans Floris, and was in turn the teacher of Carel Van Mander, who included a short biography of him in his *Schilderboeck*. De Heere worked at Fontainebleau in France, and from 1566 to 1577 was in England, where he painted a series of figures in national costumes for Admiral Edward Clinton, Earl of Lincoln. According to Van Mander, de Heere completed many portraits and was a favourite of high-ranking people. In the past some of Hans Eworth's portraits have been mistakenly attributed to de Heere, but today only the signed *Solomon and Sheba* (1559) in Ghent can be given to de Heere with assurance. In light of this situation it is at present impossible to attribute portraits conclusively to Lucas de Heere.<sup>4</sup>

1 Charles Munch who cleaned this painting suggests that the colour of the table-cloth may have originally been green.

2 Thanks are due to Isabel Bader for this proposal.

3 Christie's, London, 15 July 1983, lot 47.

4 An allegorical group portrait at Sudeley Castle has generally been attributed to de Heere; *The Treasure Houses of Britain*, National Gallery of Art (Washington 1985), 82-3, no. 2 (illus. in colour).



**O**N NE CONNAIT l'identité ni de l'artiste ni du modèle de ce portrait extrêmement réservé mais attrayant. Réticente mais déterminée, la jeune dame est représentée debout en trois-quarts sur un fond sombre indifférencié, une main posée légèrement sur le bord d'une table recouverte d'une nappe<sup>1</sup>, alors que dans l'autre main elle tient le pompon de sa ceinture. Son regard est attentif, sa posture sérieuse et tout à fait posée. La finesse des vêtements laisse entendre qu'elle occupe une certaine position sociale. La robe de velours noir est composée de pans décorés d'une fine broderie d'or. Ce motif délicatement tracé est recouvert à son tour par une ceinture à filigrane d'or et un collier à pendentif, lui aussi à filigrane d'or. Par contraste, les manches à rayures, embellies de petites manchettes, sont d'un corail foncé. Selon le style des vêtements, ce tableau daterait de la période d'environ 1575 à 1590<sup>2</sup>.

On a proposé d'attribuer ce tableau à Lucas de Heere (1534-1584), un artiste flamand de Gand<sup>3</sup>. Peintre et poète, Lucas de Heere était le fils du sculpteur Jan de Heere et de la miniaturiste Anna Smyters. Il étudia auprès de son père et ensuite chez Frans Floris. Il fut à son tour le maître de Carel Van Mander qui inclut une brève biographie à son sujet dans son *Schilderboeck*. De Heere travailla à Fontainebleau en France. De 1566 à 1577, il résida en Angleterre où il exécuta une série de tableaux de personnages habillés en costume national pour l'amiral Edward Clinton, comte de Lincoln. Selon Van Mander, de Heere fit beaucoup de portraits et fut le peintre préféré des membres de la haute société. Dans le passé, quelques portraits par Hans Eworth ont été attribués à tort à de Heere, mais aujourd'hui, seul le tableau signé, intitulé *Salomon et la reine de Saba* (1559) qui se trouve à Gand peut lui être attribué avec certitude. Dans pareil contexte, il est impossible, à l'heure actuelle, d'attribuer avec certitude un portrait donné à Lucas de Heere<sup>4</sup>.

1 Selon Charles Munch qui a nettoyé ce tableau, la nappe était peut-être verte, à l'origine.

2 Je remercie Isabel Bader de cette suggestion.

3 Christie's, Londres, 15 juillet 1983, lot 47.

4 On attribue généralement à De Heere un portrait allégorique de groupe qui se trouve au château de Sudeley. Voir *The Treasure Houses of Britain*, National Gallery of Art, Washington, 1985, 82-3, n° 2 (illustrations en couleurs).

Nicolaes Eliasz.  
called Pickenoy (attributed to)  
Amsterdam 1590/1 – 1653/6 Amsterdam

Before Rembrandt's arrival in Amsterdam in 1631/32 Nicolaes Eliasz. was one of the city's leading portraitists. His father Elias Claesz. Pickenoy was from Antwerp but was married in Amsterdam in 1586. Nicolaes Eliasz. was married in 1621 and in 1645 bought a house in Amsterdam. He was a pupil of Cornelis van der Voort and was influenced by Werner van den Valckert, but he surpassed this genera-

tion of portraitists in the strength of his modelling, the subtlety of his lighting effects and the variety of his poses. His portraits are close to those by Thomas de Keyser, but are more restrained. In 1625 he painted *The Anatomy Lesson of Dr. Fonteyn* and in the 1630s a number of group portraits of military companies. He was probably the teacher of Bartholomeus van der Helst.

Nicolaes Eliasz.  
dit Pickenoy (attribué à)  
Amsterdam 1590/1 – 1653/6 Amsterdam

Avant l'arrivée de Rembrandt à Amsterdam en 1631 ou 1632, Nicolaes Eliasz. était l'un des plus grands portraitistes de la ville. Son père, Elias Claesz. Pickenoy était originaire d'Anvers, mais se maria à Amsterdam en 1586. Se mariant à son tour en 1621, Nicolaes Eliasz. acheta une maison à Amsterdam en 1645. Étudiant chez Cornelis van der Voort et influencé par Werner van den Valckert, Pickenoy surpassa cette génération de

portraitistes par la force de son modelé, par la subtilité de ses effets de lumière et par la variété de ses poses. Ses portraits rappellent beaucoup ceux de Thomas de Keyser mais en plus mesuré. Il exécuta *La leçon d'anatomie du docteur Fonteyn* en 1625, et plusieurs portraits de groupe de compagnies militaires au cours des années 1630. Il fut probablement le maître de Bartholomeus van den Helst.

6 *Bust-Length Portrait of a Woman*

Oil on canvas, 71.8 x 56.7 cm  
Acc. no. 27-13 (1984)

Provenance: Fischer, Lucerne, 10 November 1983, no. 2216 (as Johannes Cornelisz. Verspronck).

6 *Portrait en buste d'une femme*

Huile sur toile; 71,8 x 56,7 cm  
N° d'accès 27-13 (1984)

Provenance: Fischer (Lucerne) 10 novembre 1983, n° 2216 (comme oeuvre de Johannes Cornelisz. Verspronck).





**T**HIS PAINTING was sold at auction in Switzerland as by Johannes Cornelisz. Verspronck, but by the time it was acquired by the Agnes Etherington Art Centre it was attributed to Elias. The sitter's identity has not yet been established, but the coat of arms at the upper right should provide a significant clue.

In both pose and colour this painting is typical, and suggests the conventions for bust-length portraiture encountered by Rembrandt when he settled in Amsterdam in 1631/32. However, for his smaller commissioned portraits Rembrandt frequently modified the format to that of an oval, and he introduced subtleties of execution and psychological penetration not achieved by any of his predecessors.

In spite of her reserved demeanour – reinforced by the stiffness of the awkward, starched lace collar – the sitter still allows some personal warmth to show through. Her eyes are kindly and she seems only barely to suppress a benevolent smile. In keeping with this attitude, it is appropriate that the application of paint is most varied on the face, and especially around the eyes. It is also worth noting that the dress is not an undifferentiated black, but is decorated with a pattern.



**C**E TABLEAU fut vendu aux enchères en Suisse comme l'oeuvre de Johannes Cornelisz. Verspronck: mais, avant son acquisition par le Agnes Etherington Art Centre, il a été attribué à Elias. L'identité du modèle n'a pas encore été établie; mais le blason que l'on voit en haut du tableau à gauche devrait constituer une piste significative.


Tant par sa pose que par ses couleurs, ce tableau est typique de l'oeuvre de l'artiste et donne une bonne idée des conventions du portrait en buste que Rembrandt rencontra à Amsterdam lorsqu'il s'y installa en 1631-32. Toutefois, dans les portraits de dimensions plus modestes qu'il exécuta sur commande, Rembrandt remplaça souvent la forme conventionnelle par un format en ovale, et il y introduisit des raffinements d'exécution et de pénétration psychologique que l'on ne trouve chez aucun de ses prédécesseurs.

En dépit de son attitude réservée que renforce la raideur et la gaucherie du col de dentelle empesé, le modèle de ce tableau laisse néanmoins entrevoir une certaine chaleur humaine. Son regard est plein de bonté et elle arrive tout juste, semble-t-il, à retenir un sourire bienveillant. Pour s'accorder à cette attitude, l'artiste a bien fait de placer ses touches les plus variées sur le visage et surtout autour des yeux. Il faut noter aussi que la robe n'est pas d'un noir uniforme mais est rehaussée de motifs décoratifs.

Thomas de Keyser (follower of)  
Dutch, seventeenth century

Disciple de Thomas de Keyser  
Hollandais, dix-septième siècle

7 *Portrait of a Gentleman*


Oil on panel, 91.3 x 74.9 cm  
Pentimento along the edge of the coat sleeve at the right.  
Inscribed in a monogram on the bottom step to the right of the  
sitter:   
Acc. no. 22-62 (1979)

Provenance: Frost and Reed, London; private collection, Akron,  
Ohio.

Reference: "Acquisitions principales des musées et galeries cana-  
diens / Principal Acquisitions of Canadian Museums and Gal-  
eries 1979," *RACAR*, VII (1980), 163, no. 73, illus.

Exhibition: *Baroque Painting in the Low Countries, Selections  
from the Bader Collection*, cat. by J.L. Varriano, Mount Holyoke  
College Art Museum (South Hadley, Massachusetts 1979), no.  
17, illus. (as Thomas de Keyser).

7 *Portrait de gentilhomme*

Huile sur panneau; 91,2 x 74,9 cm  
Des repentirs le long du bord de la manche du manteau à droite.  
Monogramme inscrit sur la dernière marche à la droite du  
modèle:   
N° d'accès: 22-62 (1979)

Provenance: Frost et Reed, Londres; collection privée, Akron  
(Ohio).

Références: "Acquisitions principales des musées et galeries  
canadiens / Principal Acquisitions of Canadian Museums and  
Galleries 1979," *RACAR* VII (1980), n° 73, illustrations.

Exposition: *Baroque Painting in the Low Countries, Selections  
from the Bader Collection*, cat. de J. L. Varriano, Mount Holyoke  
College Art Museum (South Hadley (Massachusetts) 1979),  
n° 17, illustration (sous le nom de Thomas de Keyser).







**T**HIS FULL-LENGTH portrait of a well-to-do and evidently self-satisfied gentleman has traditionally been attributed to Thomas de Keyser. Born in 1596/97, Thomas de Keyser was the son of the architect and sculptor, Hendrik de Keyser; he became the leading portraitist in Amsterdam before the arrival of Rembrandt in 1631/32. Although he painted a number of large group portraits, de Keyser excelled in smaller, more intimate single-figure and equestrian portraits. Many of his works are distinguished by a subtle range of grey and translucent brown tones. In about 1640 he virtually gave up painting for a career as a stone merchant and mason. He died in 1667.

The monogram to the right of the sitter, on the riser of the bottom step, has been cited as confirmation of the attribution of this painting to Thomas de Keyser.<sup>1</sup> The monogram is old, if not part of the original paint layer. However, it was not uncommon for false signatures to be applied to Dutch paintings during the seventeenth century, and recently the attribution of this painting to de Keyser has ceased to find support from scholars in the field.<sup>2</sup> In the absence of alternative attributions, it seems best for the present to assign the painting to an unspecified follower of Thomas de Keyser.

This portrait relies on accoutrements as much as it does in facial features to describe the sitter. And clearly the sitter, though constrained by convention, is anxious to show that he is a man of means. Although the portrait has been painted with a sober palette of greys and browns, the range of textures and materials is extensive. The artist has devoted particular care to such details as the white lace collar, the rows of minutely interlaced buttons, the kid gloves with fashionably long fingers, the leather boots with spurs, and even the decorated collar on the pet whip-pet. At the same time the artist has been at pains to combine the various parts into an aesthetic whole. He has linked the line of the back of the dog, the sitter's shoulders, and the railing at the right in a deliberate harmony; and by the same token he has calculated the inclination of the walking stick to relate to the angle of the steps. In a painting where every detail seems to be deliberate, and the sitter appears to be in control of even his environment<sup>3</sup> – and his pet – it is a pity that nothing is known about the man's identity and very little about the artist's.<sup>4</sup>

1 *Baroque Painting in the Low Countries*.

2 E.g. Professor Ann Adams, University of Chicago, who is preparing an extensive study of Thomas de Keyser (oral communication). Dr. Alfred Bader suggests that the artist was Herman Doncker (before 1620 - after 1656).

3 It has been suggested (in *Baroque Painting in the Low Countries*) that the setting is Haarlem, but this remains to be confirmed.

4 For a full-length portrait of a man in analogous costume and pose, but again whose authorship is unknown, see *Dutch and Flemish Old Master Paintings*, Johnny Van Haefen (London 1988[?]), no. 17, illus. in colour. The landscape in this case has been given to Salomon van Ruysdael.



**C**E PORTRAIT en pied d'un gentilhomme assez riche et de toute apparence content de lui-même a été traditionnellement attribué à Thomas de Keyser. Né en 1596-97, Thomas de Keyser était le fils d'un architecte et sculpteur, Henrik de Keyser. Il devint le plus grand portraitiste d'Amsterdam avant l'arrivée de Rembrandt en 1631-32. Bien qu'il ait exécuté plusieurs grands portraits de groupe, de Keyser excellait dans l'exécution de portraits plus intimes d'un seul personnage ou de figures équestres. Beaucoup de ses tableaux se distinguent par leur gamme subtile de gris et de bruns translucides. Vers 1640, il abandonna la peinture, à toutes fins pratiques, pour devenir marchand de pierres et maçon. Il mourut en 1667.

Le monogramme que l'on voit à la droite du modèle, sur le devant de la dernière marche, a été cité pour confirmer l'attribution de ce tableau à Thomas de Keyser<sup>1</sup>. C'est un détail ancien et il est possible qu'il ait fait partie de la couche picturale originale. Toutefois, il arrivait assez souvent au cours du XVI<sup>e</sup> siècle que l'on ajoute une signature fausse aux tableaux hollandais et, depuis quelque temps, l'attribution de ce tableau à de Keyser a été mise en question par les chercheurs dans le domaine<sup>2</sup>. Faute d'autres attributions possibles, il semble plus prudent, à l'heure actuelle, d'attribuer ce tableau à un des disciples de Thomas de Keyser, sans préciser lequel.

Dans ce portrait, l'artiste fait appel autant aux vêtements et aux objets d'accompagnement qu'aux traits du visage pour décrire son modèle. Du reste, il est bien évident que celui-ci tient beaucoup, malgré l'effet modérateur des conventions, à montrer qu'il a une belle fortune. En dépit de la sobriété de la palette, composée de gris et de bruns, la gamme de textures et de matériels est considérable. L'artiste a mis un soin particulier à exécuter certains détails dont le col de dentelle, les rangées de boutons minutieusement entrecroisés, les gants de chevreau aux doigts allongés selon la mode de l'époque et les bottes de cuir munies d'éperons. Même le collier du chien, un whippet, porte des motifs décoratifs. Mais l'artiste a pris soin en même temps d'intégrer les divers éléments du tableau dans un ensemble esthétique. Le dos du chien, les épaules du modèle et la rampe de l'escalier à droite ont été placés de façon à former une ligne harmonieuse et, dans un but semblable, l'inclinaison de la canne a été calculée pour s'accorder avec la ligne des marches. Il est dommage que nous ne connaissions rien du modèle et très peu de l'artiste<sup>3</sup> qui a exécuté ce tableau où les moindres détails semblent avoir été mûrement médités et où le modèle donne l'impression de tout contrôler y compris son environnement<sup>4</sup> et son chien.

1 *Baroque Painting in the Low Countries*

2 C'est le cas, entre autres, du professeur Ann Adams de l'Université de Chicago, qui prépare une étude approfondie de l'oeuvre de Thomas de Keyser (information orale). Le docteur Alfred Bader suggère que l'artiste était Herman Doncker (né avant 1620 et décédé après 1656).

3 Pour un autre portrait anonyme en pied d'un homme dont les vêtements et la pose rappellent ceux du modèle du présent tableau, voir Johnny Van Haefen, *Dutch and Flemish Old Master Paintings* (Londres 1988[?]) n° 17, illustrations en couleurs. Dans ce cas, le paysage a été attribué à Salomon van Ruysdael.

4 On a suggéré que le paysage représente Haarlem (voir *Baroque Painting in the Low Countries*, mais cette hypothèse n'a pas encore été confirmée.

## Hendrik Munniks

Active 1633 - 1644 in Utrecht and The Hague

Practically nothing is known about this painter. He is said to have been a history painter. In 1633 he was a master of the Guild of St. Luke in Utrecht and in 1643 the Dean. In

1644 he was inscribed in The Hague Guild. Only one other painting is known by him, a study of a fluteplayer, in a private collection, Paris.

## Hendrik Munniks

En activité de 1633 à 1644 à Utrecht et à La Haye

On ne connaît pratiquement rien de ce peintre qui traitait surtout, dit-on, des sujets historiques. En 1633, il fut un des maîtres de la Guilde de saint Luc à Utrecht et en devint doyen en 1643. En

1644, il était inscrit à la Guilde de la Haye. On ne connaît qu'un seul autre tableau de sa main, soit une étude d'un joueur de flûte qui se trouve dans une collection privée à Paris.

### 8 *Portrait of a Man*

Oil on canvas, 71.6 x 58.5 cm

Inscribed upper left: *Hen[]: Munnikus . fec.†* (Fig. 8a)

Acc. no. 21-75 (1978)

Provenance: Ian Snowdon, Oakland, California.

Reference: "Acquisitions principales des musées et galeries canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries 1978," *RACAR* VI (1979-80), 158, no. 71, illus.

### 8 *Portrait d'homme*

Huile sur toile; 71,6 x 58,5 cm

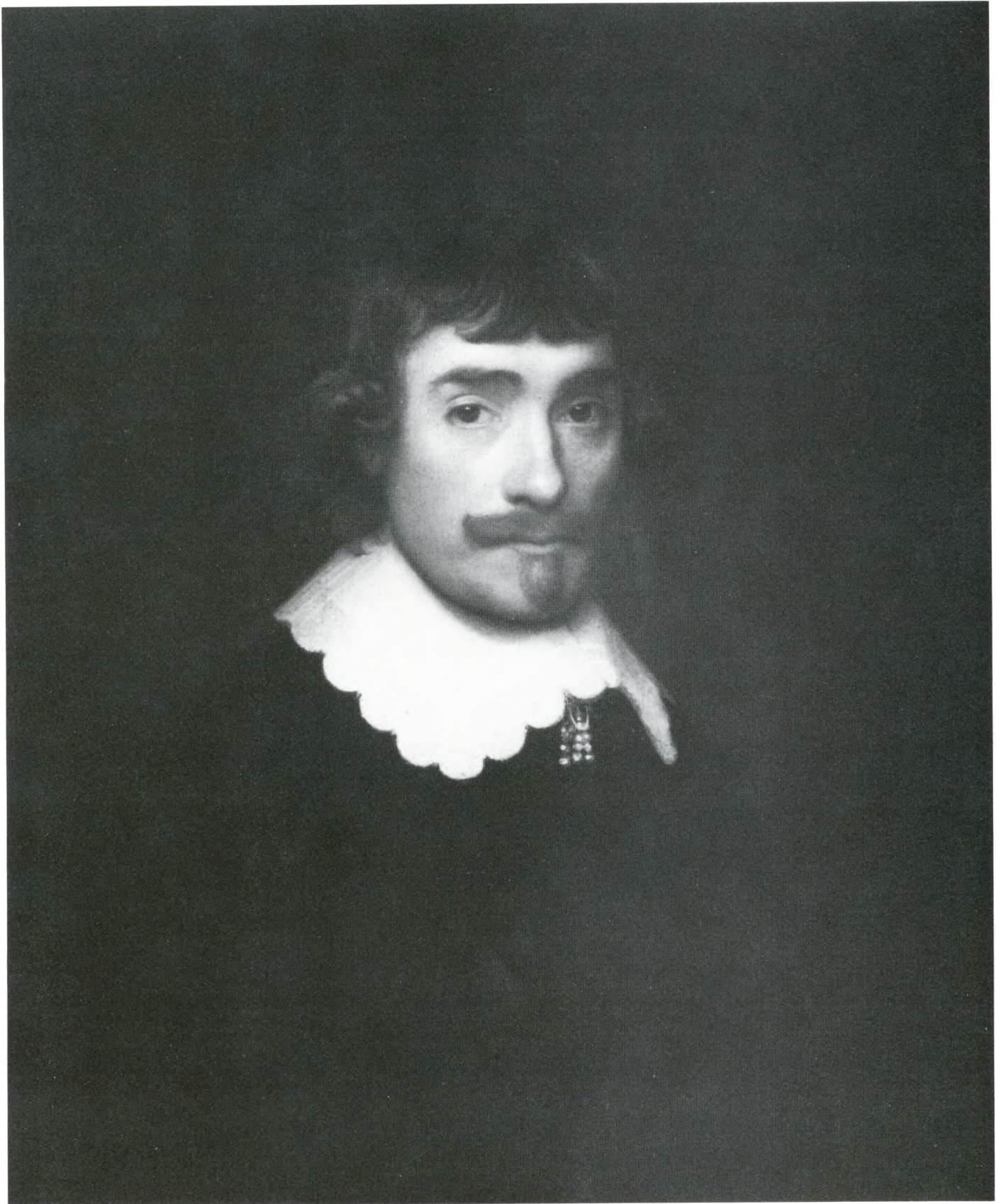
Inscription en haut à gauche: *Hen[]: Munnikus . fec.†* (fig. 8a)

N° d'accès: 21-75 (1978)

Provenance: Ian Snowden, Oakland (Californie).

Référence: "Acquisitions principales des musées et galeries canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries 1978," *RACAR* VI (1979-80), n° 71, illustrations.







**T**HIS SOBER but sensitive portrait of a man in a black coat and white lace collar has not been discussed in print. The pose is conventional and the dress is of a type often found in dated portraits of the 1640s, yet the quiet expression is distinctive and is conveyed with considerable subtlety.

The portrait is signed by an artist about whom very little is known. Only one other painting by Munniks has so far come to light – a signed study of a bearded fluteplayer in a private collection in Paris. (Fig. 8b)<sup>1</sup> Slightly larger than the present painting, the *Fluteplayer* similarly shows the face turned towards the right with the light falling from the upper left, and the background submerged in darkness. In the painting in Paris the bare arms and hands playing the flute are also highlighted.

Given the fact that Munniks is recorded as being in Utrecht, it is revealing that the *Fluteplayer* was twice sold at auction as by Gerrit van Honthorst, the influential Caravaggesque painter from that city.<sup>2</sup> Subsequent to the auctions, the canvas was cleaned and the signature revealed. Benedict Nicolson, who published the *Fluteplayer*, has inferred that Munniks may have shared stylistic traits with such Utrecht artists as Jan van Bijlert (1598-1671) and Lumen Portengen (?-1649). Whatever the exact stylistic affiliations of Munniks, the present painting testifies to the high standards set in the field of portraiture, even by a virtually unknown artist, at the time of Frans Hals and Rembrandt in Holland.



Fig. 8b  
Hendrik Munniks *Fluteplayer*  
Private Collection, Paris

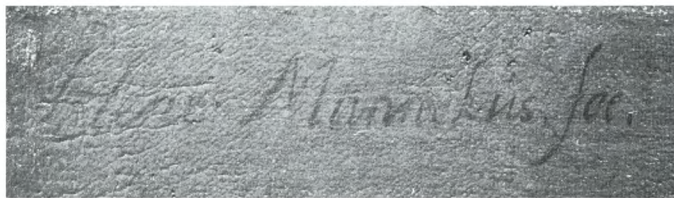


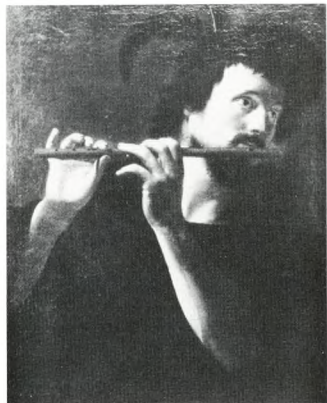
Fig 8a. Signature at upper left

1 B. Nicolson, "Caravaggio and the Caravaggesques: Some Recent Research," *Burlington Magazine* CXVI (1974), 615-16, fig. 75; *idem*, *The International Caravaggesque Movement* (Oxford 1979), 75. Measuring 81.2 x 63.5 cm, the painting is signed *H Munniks fecit*, with the H and M in monogram.

2 Christie's, London, 5 December 1969, lot 37, and 17 July 1970, lot 242.



Fig. 8b  
Hendrik Munniks *Joueur de flûte*  
Collection privée, Paris



**C**E PORTRAIT sobre mais sensible d'un homme portant un manteau noir et un col de dentelle blanche n'a pas encore fait l'objet d'un commentaire écrit. La pose est conventionnelle et les habits rappellent ceux que l'on trouve dans les portraits datant des années 1640, mais l'expression du modèle se distingue par sa tranquillité et par la subtilité de son exécution.

On possède très peu de renseignements sur l'artiste qui a signé ce portrait. Jusqu'à ce jour, seul un autre tableau de Munniks a été découvert. Il s'agit d'une étude d'un joueur de flûte barbu qui se trouve dans une collection privée à Paris (fig. 8a)<sup>1</sup>. Dans le *Joueur de flûte*, qui est un peu plus grand que le tableau exposé ici, le visage du modèle est tourné également vers la droite. La lumière descend du haut du tableau à gauche alors que l'arrière-plan est plongé dans les ténèbres. Dans le tableau de Paris aussi, l'artiste a mis en lumière les mains et les bras nus du joueur de flûte.

Étant donné que Munniks travaillait à Utrecht, il est significatif que le *Joueur de flûte* a été vendu deux fois aux enchères comme l'oeuvre de Gerrit van Honthorst, un peintre influent de cette ville qui comptait parmi les disciples du Caravage<sup>2</sup>. Par la suite, la toile a été nettoyée et la signature découverte. Benedict Nicolson, auteur du premier ouvrage où figure le *Joueur de flûte*, laisse entendre que Munniks aurait eu un certain nombre de traits stylistiques en commun avec d'autres artistes d'Utrecht tels que Jan van Bijlert (1598-1671) et Lumen Portengen (?-1649). Quelles que soient les affinités stylistiques exactes de Munnik, le tableau présent atteste du degré d'excellence que pouvait atteindre en Hollande à l'époque de Frans Hals et de Rembrandt même un portraitiste qui de nos jours est pratiquement inconnu.

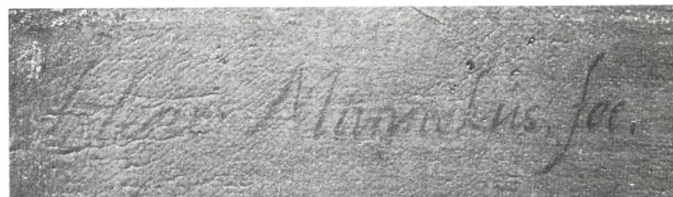


Fig 8a. Signature en haut à gauche

1 B. Nicolson, "Caravaggio and the Caravaggesques: Some Recent Research", *Burlington Magazine* CXVI (1974), 615-16, fig. 75; *idem*, *The International Caravaggesque Movement* (Oxford 1979), 75. Ce tableau, qui mesure 81,2 par 63,5 cm, est signé "H Munniks fec", le "H" et le "M" présentés en forme de monogramme.

2 Christie's, Londres, 5 décembre 1969, lot 37; et 17 juillet 1970, lot 242.

## Anonymous

Dutch, second quarter of the seventeenth century

## Anonyme

Hollande, deuxième quart du dix-septième siècle

### 9 *Landscape with Allegorical Figures*

Oil on panel, 60.0 x 81.4 cm

Acc. no. 30-79 (1987)

Provenance: Sale, Ypsilanti, Michigan

### 9 *Paysage avec personnages allégoriques*

Huile sur panneau; 60,0 x 81,4 cm

N° d'accès: 30-79 (1987)

Provenance: Vente, Ypsilanti, Michigan







**T**HIS UNPUBLISHED panel has only recently been discovered, and awaits detailed study.

Painted with an energetic touch, the landscape is almost monochromatic, and as such is typical of the prevailing trend in Dutch landscape painting of the 1630s and 1640s. The cliffs at the right and the strips of shadow in the foreground bear analogies with the rare but influential paintings and etchings by Hercules Seghers (c.1589/90 – 1638 or earlier), whereas the clump of large trees silhouetted against the sky is a staple of much Dutch landscape painting. The dark cloud approaching from the right was no doubt introduced as much for symbolic as for meteorological reasons.

Indeed, it is clear that the entire painting is intended to be much more than an illusionistic depiction of nature, even though a systematic elucidation of the individual elements has yet to be produced. All the figures are plausible inhabitants of the natural world, except the white-haired, nude man in the middle foreground. Evidently the key to the picture's meaning, this supernatural figure with large outstretched wings approaches a weary traveller, who with a pack on his back and a walking stick in his hand, is seated on a bank at the lower left. The winged figure holds out a crown in his right hand and a staff in his left. In the upper left, under a clear sky a shepherd pipes to his flock and behind them a farmer ploughs his field. In distinct contrast to this seemingly bucolic scene, the right-hand side of the painting presents much more sinister elements.<sup>1</sup> In the middleground a man is stripped of his clothes by a band of well-dressed "cavaliers," while further in the distance an empty gallows attracts a number of ravens. Another traveller (or perhaps the same one differently dressed) journeys on foot towards two distant horsemen at the foot of a steep hill. On top of the hill the towers of a fortification catch the last rays of the sun. Overhead dark clouds approach from the right and a large black bird hovers ominously, although it should be noted that smaller black birds (and one white one) also wheel in bright sky at the left.

To date, a number of stumbling blocks have stood in the way of a convincing explanation of the picture. The winged supernatural figure in the foreground cannot be readily identified, and several of the individual groups are ambiguous.<sup>2</sup> While there appears to be a tension between benevolent and malevolent forces, the relation between the two is not clear. It is possible that the picture represents an episodic journey - a pilgrimage of life - but it is

also possible that it is entirely non-narrative, that it is emblematic of a specific and perhaps more abstruse concept.

1 Professor J. Bruyn, in a letter to Dr. Bader of 26 August 1987, has cautioned that the scene at the upper left may also have negative connotations. Thus the shepherds may represent sloth and lust, and the ploughman solely terrestrial concerns.

2 Ripa's *Iconologia* includes several figures holding sceptres or crowns (e.g. *Merito*, *Premio*), but no single figure is exactly comparable to that shown in the painting. For ambiguous groups, see note 1 above.



**D**ÉCOUVERT seulement récemment, ce panneau ne figure dans aucune publication et reste à être étudié en détail.

Peint dans des touches vigoreuses, le paysage est presque monochrome, ce qui est typique de la tendance dominante chez les paysagistes hollandais des années 1630 et 1640. La falaise à droite et les bandes d'ombre au premier plan offrent des analogies avec les tableaux et les eaux-fortes, rares mais importantes, de Hercules Seghers (vers 1589/90 – 1638 ou plus tôt), alors que le bouquet d'arbres que l'on voit silhouetté sur le ciel est typique de la plupart des oeuvres des paysagistes hollandais. Le nuage sombre qui s'avance à partir de la droite a été sans doute introduit autant pour sa valeur symbolique que pour des raisons météorologiques.

En effet, il est clair que ce tableau ne vise pas simplement à recréer l'illusion réaliste d'une scène de la nature, même s'il reste encore à élucider d'une manière systématique ses divers éléments. Tous les personnages semblent bien à leur place dans le monde naturel, à l'exception de l'homme nu aux cheveux blancs que l'on voit au premier plan au centre du tableau. Manifestement la clé de l'interprétation du tableau, ce personnage surnaturel aux grandes ailes étendues s'approche d'un voyageur épuisé, que l'on voit en bas du tableau à gauche, assis sur un talus, un sac sur le dos et une canne à la main. Le personnage ailé tient une couronne à la main droite et un bâton à la main gauche. En haut du tableau à gauche, un berger joue de la flûte à son troupeau sous un ciel clair alors que, derrière eux, un fermier laboure son champ. Contrastant nettement avec cette scène en apparence bucolique, la partie droite du tableau offre des éléments beaucoup plus sinistres<sup>1</sup>. Au second plan, un groupe de "cavaliers" bien vêtus arrache les vêtements d'un homme, alors que plus loin vers l'arrière-plan, un gibet sans victime attire plusieurs corbeaux. Un autre voyageur, ou peut-être le même, habillé différemment, marche vers deux cavaliers que l'on voit au lointain au pied d'une colline à pente raide. En haut de celle-ci, les derniers rayons de soleil illuminent les tours d'une forteresse au-dessus de laquelle plane un grand et sinistre oiseau noir alors que des nuages sombres s'approchent de la droite. Pourtant, il faut noter aussi que plusieurs oiseaux noirs, plus petits, et également un oiseau blanc, tournoient dans le ciel clair à gauche.

Jusqu'à ce jour, les tentatives d'expliquer ce tableau d'une façon convaincante se heurtent à plusieurs obstacles. Le personnage surnaturel aux ailes représenté au premier

plan est difficile à identifier et plusieurs groupes de personnages sont ambigus<sup>2</sup>. Une tension semble exister entre les forces du bien et les forces du mal, mais le rapport entre celles-ci n'est pas clair. Il est possible que le tableau représente plusieurs épisodes d'un même voyage, un genre de pèlerinage symbolisant la vie, mais il se peut aussi qu'il n'ait aucune visée narrative et qu'il soit l'illustration d'un concept particulier, peut-être encore plus abscons.

1 Dans sa lettre du 26 août 1987 au Dr Bader, le professeur J. Bruyn, invitant à la prudence, suggère que la scène représentée en haut du tableau à gauche pourrait avoir aussi des connotations négatives. Ainsi les bergers pourraient-ils représenter l'indolence et la luxure, et le laboureur, l'attachement aux seules préoccupations matérielles.

2 Dans son *Iconologia*, Ripa cite plusieurs personnages qui tiennent un sceptre ou une couronne (par exemple *Merito* et *Premio*) mais aucun personnage ne ressemble, dans tous ses détails, à celui que l'on voit dans ce tableau. Au sujet des groupes ambigus, voir ci-dessus, note 1.



## Jacob Symonsz. Pynas

Haarlem(?) c.1585/89 – 1656 (?)

One of a group of artists now called the Pre-Rembrandtists, Jacob Pynas signed and dated a number of paintings, yet the details of his life remain obscure. He was the son of a wholesale merchant Symon Jansz. Pynas and (presumably younger) brother of the painter Jan Pynas. Houbraken says that Jacob Pynas was born in Haarlem, but his birthdate and teachers are unknown. In 1605 he went to Italy with Pieter Lastman, where he was influenced by Adam Elsheimer's meticulous paintings and perhaps came into contact with Carlo Saraceni. In 1608 and again in 1618 he is referred to in Amsterdam.

Although Jacob Pynas is mentioned in The Hague in

1622, he seems largely to have been active in Delft: he is listed there as a member of the guild of St. Luke in 1632 and as a resident in 1639. In 1641 and 1643 he is again mentioned in Amsterdam. His last known work is a dated grisaille, *Apollo and Daphne*, 1656, in the Lugt collection, Paris. His death date is also unknown.

Houbraken relates that after leaving Lastman's studio Rembrandt studied with Jacob Pynas, who taught him to paint in brown tones.<sup>1</sup> This would have been in 1623-24.

Jacob Pynas was principally a painter of carefully executed historical subjects, although landscape also plays a considerable part in his reasonably rare paintings and drawings.

## Jacob Symonsz. Pynas

Haarlem (?) vers 1585/89 – 1656 (?)

Membre d'un groupe d'artistes que l'on appelle aujourd'hui les précurseurs de Rembrandt, Jacob Pynas signa et data plusieurs tableaux, mais on connaît très peu les détails de sa vie. Il était le fils d'un grossiste Symon Jansz. Pynas et le frère (vraisemblablement puîné) du peintre Jan Pynas. Selon Houbraken, Jacob Pynas est né à Haarlem mais sa date de naissance ainsi que le nom des artistes chez qui il étudia sont inconnus. En 1605, il se rendit avec Pieter Lastman en Italie où il subit l'influence des tableaux méticuleux d'Adam Elsheimer et où il entra peut-être en contact avec Carlo Saraceni. Il est fait mention de lui à Amsterdam en 1608 et encore en 1618.

Bien que l'on trouve mention de Jacob Pynas à La Haye en 1622, il semble avoir exercé ses talents surtout à Delft. Son nom figure sur la liste des

membres de la Guilde de saint Luc en 1632 et il est inscrit en tant que résident de la ville en 1639. On fait de nouveau mention de lui à Amsterdam en 1641 et en 1643. Sa dernière oeuvre connue est une grisaille intitulée *Apollon et Daphné* et datée de 1656, qui se trouve aujourd'hui dans la collection Lugt à Paris. On ne sait pas non plus en quelle année il est mort.

Houbraken raconte que, après avoir quitté l'atelier de Lastman, Rembrandt étudia chez Jacob Pynas qui lui apprit à peindre dans des tons bruns<sup>1</sup>. Ceci se serait probablement passé en 1623-24.

Jacob Pynas est surtout connu pour ses tableaux historiques soigneusement exécutés, bien que les paysages jouent aussi un rôle important dans les tableaux et dessins plutôt rares que l'on possède de lui aujourd'hui.

### 10 *The Stoning of St. Stephen* 1617

Oil on oak panel, consisting of three boards, joined vertically. The original panel has been reduced to a thickness of about 1.5 mm. and mounted onto a composite board. Cradled.

74.8 x 73.6 cm

Pentimenti include a turbaned figure covered up above the horse at the left, the pose of the figure at the right and the contour of the trees at the upper right.

Inscribed lower left: *Jac. P. f An<sup>o</sup> 1617*

Acc. no. 26-1 (1983)

Provenance: Esterhazy, Budapest; L. Ernst, Budapest; sale Budapest, 1923, no. 55; Dr. E.I. Schapiro, London; Christie's, London, 30 November 1979, lot 7, illus.

References: G. von Térey, "Unbekannte Werke seltener niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts," *Cicerone* 18 (1926), 801, illus.; K. Bauch, "Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts, III, Die Gemälde des Jakob Pynas," *Oud-Holland* 53 (1936), 79, fig. 1; Thieme-Becker, *Künstler Lexikon*, 1933, XXVII, 478; L. Baldass, "Studien über Jacob Pynas," *Belvedere* 13 (1938-43), 154-59; S. Slive, "The Young Rembrandt," *Allen Memorial Art Museum Bulletin* XX (1963), 130-131, fig. 10; H. Gerson, "A Rembrandt Discovery," *Apollo* LXXVII (1963), 371 (reprinted and translated from *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, 3 [1962/4]); L. Oehler, "Zu Einigen Bildern aus Elsheimers Umkreis," *Städel Institut Jahrbuch*, I, 1967, 130, 20, no. 3, illus.; I. Bergström, "Oeuvres de Jeunesse de Rembrandt," *L'Oeil* 173 (May 1969), 4; J. R. Judson, "Rembrandt in Canada," *Burlington Magazine* CXI, (1969), 704; E. Haverkamp Begemann, "Rembrandt und seine Schule," *Kunstchronik* XII (1969), 282; J. Walsh, Jr., "New Dutch Paintings at the Metropolitan Museum," *Apollo* 99, no. 348 (1974), 349, note 8; *A Corpus of Rembrandt Paintings, I, 1625-1631* (The Hague, Boston, London 1982), 73.

Exhibition: *Rembrandt and His Pupils*, 110, no. 103, illus.

### 10 *La Lapidation de saint Étienne* 1617

Huile sur panneau de chêne, en trois parties verticalement rattachées. Le panneau original a été réduit à une épaisseur d'environ 1,5 mm et monté sur une planche composite et parquetée. 74,8 x 73,6 cm

Les repentirs comprennent un personnage portant un turban placé au-dessus du cheval à gauche, la pose du personnage à droite et le contour des arbres en haut du tableau à droite.

Inscription en bas à gauche: *Jac. P. f An<sup>o</sup> 1617*

N<sup>o</sup> d'accès: 26-1 (1983)

Provenance: Esterhazy, Budapest; L. Ernst, Budapest; vente à Budapest en 1923, n<sup>o</sup> 55; Dr E. I. Schapiro, Londres; Christie's, Londres, 30 novembre 1979, lot 7, illustration.

Références: G. von Térey, "Unbekannte Werke seltener niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts," *Cicerone* 18 (1926), 801, illustrations; K. Bauch, "Beiträge zum Werk des Vorläufer Rembrandts, III, Die Gemälde des Jakob Pynas," *Oud-Holland* 53 (1936), 79, fig. 1; Thieme-Becker, *Künstler Lexikon*, 1933, XXVII, 478; L. Baldass, "Studien über Jacob Pynas," *Belvedere* 13 (1938-43), 154-59; S. Slive, "The Young Rembrandt," *Allen Memorial Museum Bulletin* XX (1963), 130-131, fig.10; H. Gerson, "A Rembrandt Discovery," *Apollo* LXXVII (1963), 371 (réédition et traduction d'un article du *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, 3 (1962-4)); L. Oehler, "Zu Einigen Bildern aus Elsheimers Umkreis," *Städel Institut Jahrbuch*, I (1967), 130, 20, n<sup>o</sup>. 3, illustration; I. Bergström, "Oeuvres de Jeunesse de Rembrandt," *L'Oeil* 173 (mai 1969), 4; J. R. Judson, "Rembrandt in Canada," *Burlington Magazine* CXI (1969), 704; E. Haverkamp Begemann, "Rembrandt und seine Schule," *Kunstchronik* XII (1969), 282; J. Walsh, Jr., "New Dutch Paintings at the Metropolitan Museum," *Apollo* 99, n<sup>o</sup> 348 (1974), 349, note 8; *A Corpus of Rembrandt Paintings, I, 1625-1631* (La Haye, Boston et Londres 1982), 73.

Exposition *Rembrandt and His Pupils*, 110, n<sup>o</sup> 103, illustration.







**T**HIS PAINTING is a perfect example of how the Pre-Rembrandtists introduced Elsheimer's methods of history painting to Holland, and then how these pictorial ideas were taken up by Rembrandt. Since the Protestant church had rejected the cult of saints, their depiction was rare in seventeenth-century Holland. The martyrdom of Stephen was acceptable, however, because the story was recorded in the Bible.

Stephen, the first deacon and Christian martyr, appears in the immediate foreground, being stoned for having incensed the officials of the old faith (Acts 7: 57-60). Before dying, Stephen called upon the Lord to receive his spirit, knelt down and cried again, "Lord, lay not this sin to their charge." The witnesses' garments had been placed at the feet of Saul (at the left of the painting), a young and avid persecutor of the first Christians. Saul consented to Stephen's death, but he was later to become the equally dedicated apostle Paul.

While Jacob Pynas was in Rome from 1605 until about 1608, he came under the influence of Adam Elsheimer, the German painter from Frankfurt and himself a resident of Rome from 1600 until 1610. In about 1603-04 Elsheimer painted a minutely wrought *Stoning of Stephen* (Fig. 10a) which cast an irresistible spell on a number of northern artists, including Rubens who made a drawing after it.<sup>2</sup> Jacob Pynas, too, must have known Elsheimer's painting, for the present painting follows the German artist's example both in the general disposition of the major figures and in the organization of the landscape. In the two paintings Saul is seated at the lower left, beneath a turbaned rider with bow and quiver, and the most prominent executioner is about to cast a boulder from the right foreground. The landscape similarly rises to the upper right, but whereas Elsheimer has included vaulted ruins, Pynas depicts the temple of the Sybil at Tivoli – a souvenir of his Roman sojourn and a not infrequent inclusion in contemporary scenes intended to represent the Holy Land.<sup>3</sup> Pynas also reduces the number of active participants and the amount of naked flesh. And in keeping with Protestant notions, Pynas suggests the supernatural element solely in terms of natural phenomena: Elsheimer's marvellous heavenly host is replaced by simple rays of light breaking through the clouds.<sup>4</sup>

Just as Pynas found inspiration in Elsheimer's *St. Stephen*, so too did Rembrandt look with interest at Pynas's painting.<sup>5</sup> Rembrandt must indeed have felt challenged by the psychological and physical possibilities inherent in a type of subject that constantly inspired artists in Catholic countries. Whatever the motivation, Rembrandt tackled the subject in his earliest dated work – a panel painting of 1625 (Fig. 10b) – only one year after he had reputedly been studying with Jacob Pynas in Amsterdam. That Rembrandt had seen Pynas's painting seems confirmed by the similarities in the silhouette of the mounted rider at the left and the participants with long



Fig. 10a  
Adam Elsheimer *Stoning of St. Stephen* National Gallery of Scotland, Edinburgh

plumed hats, in Stephen kneeling at the extreme lower edge and looking up to the source of the streaming, naturalistic light, and – perhaps most telling of all – in the pose of the executioner at the right.<sup>6</sup> But whereas Pynas's martyrdom is a ruminative *tableau vivant*, Rembrandt's is an ugly and fierce drama.

- 1 A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh* (Amsterdam 1718), I, 254-55.
- 2 K. Andrews, *Adam Elsheimer, Paintings-Drawings-Prints* (New York, London 1977), 145-146, no. 15, pl. 46 and colour pl. I. Rubens's drawing is in the British Museum (Oo. 9-30), Andrews, *ibid.*, pl. 118. Jan van Scorel's *Stoning of St. Stephen*, painted in 1541 for the abbey of Marchiennes and now in the Musée 'La Chartreuse,' Douai, should also be taken into consideration. For the painting, see J. Guillouet, "La Lapidation de Saint Eienne par Jan van Scorel," *Oud-Holland* 87 (1973), 149-155.
- 3 See Christian Tümpel, "The Iconography of the Pre-Rembrandtists", in *The Pre-Rembrandtists*, 140; *idem* "Religious History Painting," in *Gods, Saints & Heroes*, 52.
- 4 Cf. The admonition of John Calvin, *Institutions of the Christian Religion* (Geneva 1566), I, Chapter IX, paragraph 12: "Since there is no sense in portraying God in physical likeness much less should it be permitted to worship an image of God or idolize God. Thus it follows, that one does not paint and does not represent anything except that seen by one's own eyes." Quoted by C. Tümpel in *Gods, Saints and Heroes*, 46. See also K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit* (Berlin 1960), note 161.
- 5 First observed by Gerson, *op. cit.*, 371, but see also Slive, *op. cit.*, 130-131. At that time Elsheimer's picture had not been rediscovered.
- 6 The pose may in turn have been inspired by the comparable figure in Cherubino Alberti's engraving of *The Martyrdom of St. Stephen* after Rosso (Bartsch, XVII, p. 68, no. 51).



Fig. 10b  
Rembrandt  
*Stoning of St. Stephen* 1625  
Lyons, Musée des Beaux-Arts



**C**E TABLEAU est un exemple parfait de la manière dont les précurseurs de Rembrandt introduisirent en Hollande les méthodes de traitement des sujets historiques d’Elsheimer ainsi que de la façon dont ces idées picturales furent endossées par la suite par Rembrandt. Puisque l’Église protestante avait rejeté le culte des saints, la représentation de ceux-ci est rare dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Le martyr de saint Étienne, pourtant, était un sujet acceptable, car cet événement était raconté dans la Bible.

Le diacre Étienne, premier martyr chrétien, fut lapidé parce qu’il avait mis en colère les prêtres du Sanhédrin (Actes VII, 57-60). Avant de mourir, Étienne invoqua Dieu pour qu’il reçoive son esprit. Se mettant à genoux, il dit, dans un grand cri, “Seigneur, ne leur impute pas ce péché”. Les témoins avaient déposé leurs vêtements aux pieds de Saul (en bas du tableau à gauche). Jeune et avide persécuteur des premiers Chrétiens, Saul consentit à la mort d’Étienne, mais il allait devenir plus tard, avec autant de ferveur, l’apôtre Paul.

Lors de son séjour à Rome de 1605 jusqu’à 1608 environ, Jacob Pynas subit l’influence d’Adam Elsheimer, peintre allemand de Frankfort qui résida à Rome de 1600 à 1610. Vers 1603-04, Elsheimer exécuta un tableau méticuleusement oeuvré intitulé *La Lapidation d’Étienne* (fig. 10a) qui fascina plusieurs artistes du Nord, dont Rubens qui s’en inspira pour faire un dessin<sup>2</sup>. Il est très probable que Jacob Pynas connaissait aussi cette oeuvre d’Elsheimer car le tableau exposé ici suit l’exemple du peintre allemand tant dans sa disposition générale des personnages que dans la composition du paysage. Dans les deux tableaux, Saul est assis en bas à gauche en dessous d’un cavalier coiffé d’un turban et portant l’arc et le carquois alors que l’exécutant le mieux en vue, au premier plan en bas à droite, s’apprête à lancer une grosse pierre. Le paysage monte de façon semblable vers la droite; mais, tandis qu’Elsheimer y dépeint des voûtes en ruines, Pynas y représente le temple de la Sybille à Tivoli, un souvenir de son séjour à Rome et un détail utilisé assez souvent par les artistes de l’époque pour évoquer la Terre Sainte<sup>3</sup>. Pynas a également réduit le nombre de participants actifs et la quantité de chairs nues. Suivant en cela la doctrine protestante, Pynas recourt seulement à des phénomènes naturels pour évoquer le surnaturel. Le merveilleux Père céleste d’Elsheimer se voit ainsi remplacé par quelques simples rayons de lumière qui percent les nuages<sup>4</sup>.

De même que Pynas s’inspira du *saint Étienne* d’Elsheimer, de même Rembrandt s’intéressa-t-il au tableau de Pynas<sup>5</sup>. Rembrandt dut en effet se sentir stimulé par les possibilités psychologiques et physiques qu’offrait un genre de sujet qui était une source constante d’inspiration pour les artistes dans les pays catholiques. Quels que fussent ses mobiles, Rembrandt aborda ce sujet dans sa première oeuvre datée, une huile sur panneau, qu’il exécuta en 1625 (fig. 10b), un an seulement après qu’il étudia, dit-on, chez Jacob Pynas à Amsterdam. Que Rembrandt ait vu le tableau de Pynas semble être confirmé par les ressemblances entre les deux oeuvres, notamment en ce qui concerne la silhouette du chevalier à gauche et les personnages portant des chapeaux à longues plumes, la



Fig. 10a  
Adam Elsheimer  
*La Lapidation de Saint Étienne* National Gallery of Scotland, Edimbourg

posture du saint représenté à genoux à l’extrême bord inférieur du tableau, le regard tourné vers la source des rayons de lumière naturaliste et, détail peut-être le plus révélateur, l’attitude de l’exécutant à droite<sup>6</sup>. Toutefois, alors que chez Pynas le martyr prend la forme d’un *tableau vivant* méditatif, Rembrandt en fait un drame féroce et répugnant.

- 1 A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh*, Amsterdam, 1718, I, 254-55.
- 2 K. Andrews, *Adam Elsheimer, Paintings-Drawings-Prints* (New York, Londres 1977), 145-146, n° 15, planche 46 et planche en couleurs I. Le dessin de Rubens se trouve au British Museum (Oo. 9-30) (Andrews, *ibid.*, planche 118). Il faudrait également prendre en considération *La Lapidation de saint Étienne* exécutée par Jan van Scorel en 1541 pour l’abbaye des Marchiennes et qui se trouve aujourd’hui au Musée ‘La Chartreuse’ à Douai. Au sujet de ce dernier tableau, voir aussi J. Guillouet, “La Lapidation de saint Étienne par Jan van Scorel”, *Oud-Holland* 87 (1973), 149-155.
- 3 Voir Christian Tümpel, “The Iconography of the Pre-Rembrandtists”, in *The Pre-Rembrandtists*, 140; *idem*, “Religious History Painting”, in *Gods, Saints and Heroes*, 52.
- 4 Voir, à ce propos, l’admonition de Jean Calvin: “Puisqu’il n’est pas raisonnable de dépeindre Dieu sous la forme d’un être, aussi devrait-on encore moins permettre l’adoration de l’image de Dieu ou en faire une idole. Il s’ensuit, par conséquent, que l’on ne dépeint et ne représente que ce que l’on peut voir de ses propres yeux”. (Institutions of the Christian Religion (Genève 1566), I, chapitre IX, paragraphe 12, cité par C. Tümpel, *Gods, Saints and Heroes*, 46); Voir aussi K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit* (Berlin, 1960), note 161.
- 5 Gerson fut le premier à signaler cet intérêt (op. cit., 371); voir aussi Slive, op.cit., 130-131. A cette époque, le tableau d’Elsheimer n’avait pas encore été découvert.
- 6 Cette posture s’inspire peut-être à son tour du personnage analogue dans la gravure de Cherubino Alberti intitulée *Le martyre de saint Étienne* d’après Rosso (Bauch, XVII, 68, n° 51).



Fig. 10b  
Rembrandt  
*La Lapidation de saint Étienne* 1625, Musée des Beaux-Arts, Lyon

11 *The Raising of Lazarus* 1624

Oil on panel, 22.7 x 37.1 cm. A strip added to the upper edge  
1.0 - 1.3 cm in width.

Inscribed on tomb slab at lower right: *Jāc. Pynas f. 1624*  
Acc. no. 24-30 (1981)

Provenance: Dr. Jernow, Montclair, New Jersey; Christophe  
Janet, New York.

References: "Acquisitions principales des galeries et musées  
canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and  
Galleries 1981," *RACAR* IX (1982), 148, no. 46, illus.

11 *La Résurrection de Lazare* 1624

Huile sur panneau; 22,7 x 37,1 cm Bande ajoutée au bord  
supérieur, de 1,0 à 1,3 cm en largeur.

Inscription en bas à droite: *Jāc. Pynas f. 1624*  
N<sup>o</sup> d'accès: 24-30 (1981)

Provenance: D<sup>r</sup> Jernow, Montclair (New Jersey); Christophe  
Janet, New York.

Références: "Acquisitions principales des musées et galeries  
canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and  
Galleries 1978," *RACAR* IX (1982), 148, n<sup>o</sup> 46, illustrations.





**T**HIS SMALL picture was painted exactly at the time when Rembrandt (according to Houbraken) was a pupil of Jacob Pynas. The picture is of additional interest for its subject matter. Told in the Gospel of St. John, 11, the story of Jesus raising Lazarus from the dead on the fourth day had been depicted by innumerable artists throughout the centuries. In Holland the Pre-Rembrandtists Pieter Lastman, Jan Pynas and Jan Tengnagel turned their hand to the subject, as did Rembrandt himself, his friend Jan Lievens and his pupil Carel Fabritius.<sup>1</sup> But whereas the latter three artists depicted the miracle in a darkened vertical setting with Jesus towering over the tomb of Lazarus in the immediate foreground, the Pre-Rembrandtists usually selected a horizontal format with an extensive landscape and Lazarus seen prominently rising from his grave. In all of these paintings the moment depicted is the one when Christ has ordered the stone removed from the tomb and cries, "Lazarus come forth."<sup>2</sup> To emphasize the command and to translate it into visual terms, Christ's right arm is usually held dramatically out toward Lazarus.

Jacob Pynas's painting shares features with the other versions by the Pre-Rembrandtists, but still stands on its own. Pynas stresses the hulking and half-risen Lazarus, and also Mary and Martha, his two devout sisters kneeling on either side of Christ. The paint has been built up in characteristic flecks, and the colour is astutely deployed across the surface of the panel. In comparison to *The Stoning of St. Stephen* (cat. no. 10), the individual hues are brighter, however. The figures are more squat and less adroitly articulated, and the carefully modelled drapery responds less rationally to the body beneath. Decorative details such as embroidered patterns on items of dress have been eliminated almost entirely.

Kurt Bauch, one of the first modern scholars to write about Jacob Pynas, describes his pictures in terms which could well apply to the two examples in Kingston: "The pictures are very full. Many things, many forms are placed closely together extending to the upper picture edge. Colour and drawing are delicate ... The figures, too, stand close together, strongly overlapping, without space or depth between them. Without any real distance they dip behind one another or behind an outcrop, itself flat, dressed in colourful garments with flat, coarse folds. ... Most successful are the landscape forms, richly and densely layered, and depicted with many charming details. Everywhere in the distance there are travellers, riders or herds. Atmospheric effects are seen through the branches of the subtly differentiated trees. Clouds emerge behind the tree tops, flights of birds follow the layers of clouds."<sup>3</sup>

1 Lastman's painting (c.1628) is in the Leendertz collection, Amsterdam; versions by Jan Pynas are in Aschaffenburg (1605) and Philadelphia (1615[?]); and by Tengnagel (1615) in Copenhagen. Rembrandt's painting is in Los Angeles (c.1629-30), Lievens's in Brighton (1631) and Carel Fabritius's in Warsaw (c.1643-44). For a detailed discussion of the Raising of Lazarus in Dutch art, see H. Guratzsch, *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700* (Kortrijk 1980), 2 vols.

2 An exception is Lievens's painting in Brighton which illustrates John 41:11 "[After the stone has been removed from the tomb] ... Jesus lifted up his eyes, and said, Father, I thank thee that thou hast heard me."

3 "Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts: III, Die Gemälde des Jakob Pynas," *Oud-Holland* 53 (1936), 79ff. Translated in *The Pre-Rembrandtists*, 27.



**C**ETTE OEUVRE de petites dimensions fut exécutée précisément à l'époque où (selon Houbak-en) Rembrandt étudiait chez Jacob Pynas. L'œuvre est intéressante aussi par son sujet. Racontée dans le onzième chapitre de l'Évangile selon saint Jean, l'histoire de la résurrection, par Jésus, de Lazare enseveli depuis quatre jours, a été représentée par d'innombrables artistes au cours des siècles. En Hollande, le sujet a été abordé par Pieter Lastman, Jan Pynas et Jan Tegnagel, précurseurs de Rembrandt, ainsi que par le maître lui-même, son ami Jan Lievens et son élève Carel Fabricius<sup>1</sup>. Mais, tandis que ces derniers représentèrent le miracle sur un fond sombre vertical, Jésus tout grand dominant le tombeau de Lazare au premier plan, les précurseurs de Rembrandt choisirent d'habitude un format horizontal où l'accent était mis sur Lazare sortant de son tombeau au premier plan alors que se profile derrière lui un vaste paysage. Dans tous ces tableaux, l'artiste dépeint le moment après que le Christ a ordonné que l'on enlève la pierre du tombeau, quand il crie: "Lazare, viens ici. Dehors!"<sup>2</sup>. Pour souligner cet ordre et le traduire visuellement, le bras droit de Christ est habituellement tendu, de façon dramatique, vers Lazare.

Tout en rappelant, sur plusieurs points, les autres versions de ce sujet exécutées par les précurseurs de Rembrandt, le tableau de Pynas garde sa singularité. Pynas met en relief le corps volumineux et à demi levé de Lazare ainsi que les deux pieuses soeurs de celui-ci, Marie et Marthe, à genoux de chaque côté du Christ. La peinture a été appliquée en couches successives au moyen de petites taches caractéristiques et les couleurs sont réparties de façon astucieuse sur toute la surface du panneau. Toutefois, en comparaison avec *La Lapidation de saint Étienne* (n° 10 du cat.), les tons individuels sont plus lumineux. Les personnages, plus ramassés, sont articulés avec moins de finesse et le drapé, soigneusement modelé, s'accorde moins bien avec le corps qu'il recouvre. Presque tous les détails décoratifs, tels les motifs brodés sur les vêtements, ont été éliminés.

Kurt Bauch, l'un des premiers chercheurs contemporains à écrire sur Jacob Pynas, décrit les œuvres de ce peintre dans des termes qui pourraient bien s'appliquer aux deux tableaux exposés à Kingston. "Les tableaux sont très remplis", note Bauch. Beaucoup d'objets, beaucoup de formes sont agencés les uns près des autres sur tout le tableau jusqu'au bord supérieur. Le coloris et le tracé sont délicats [...] Les personnages aussi sont rapprochés, se chevauchant les uns les autres, sans laisser d'espace ni de perspective entre eux. Sans aucune illusion véritable de profondeur, portant des vêtements colorés aux plis lourds

et aplatis, ils se cachent les uns derrière les autres ou bien se dissimulent derrière une saillie rocheuse, aplatie elle aussi. [...] L'aspect le plus réussi réside dans les éléments du paysage, avec ses riches strates serrées et ses nombreux détails charmants. Partout à l'arrière-plan défilent des voyageurs, des cavaliers ou des troupes. Des effets atmosphériques se dessinent à travers les branches des arbres subtilement différenciés. Des nuages surgissent de derrière les cimes des arbres; des volées d'oiseaux poursuivent les couches nuageuses"<sup>3</sup>.

1 Le tableau de Lastman, réalisé vers 1628, fait partie de la collection Leendertz à Amsterdam. Des versions exécutées par Jan Pynas se trouvent à Aschaffenburg (1605) et à Philadelphie (1615[?]) alors qu'une version par Tegnagel (1615) se trouve à Copenhague. Le tableau de Rembrandt, exécuté vers 1629-30, est à Los Angeles, celui réalisé en 1631 par Lievens, à Brighton et celui fait vers 1643-44 par Carel Fabricius, à Warsovie. Pour une description détaillée de la résurrection de Lazare dans la peinture hollandaise, voir H. Guratzsch, *Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700* (Kortrijk 1980), 2 vols.

2 Le tableau de Lievens qui se trouve à Brighton constitue une exception à cet égard, car l'artiste a choisi de représenter plutôt Jean XLI, 11: "Alors [après qu'on a enlevé la pierre du tombeau] Jésus leva les yeux et dit: "Père, je te rends grâce de m'avoir exaucé".

3 "Beiträge zum Werk der Vorläufer Rembrandts: III, Die Gemälde des Jacob Pynas", *Oud-Holland* 53 (1936), 79ff. Pour une traduction, voir *The Pre-Rembrandtists*, 27.

## Lambert Jacobsz. (attributed to)

Amsterdam c.1598 - 1636 Leeuwarden

A painter principally of religious narratives, Lambert Jacobsz. belonged to the same generation of Pre-Rembrandtists as Pieter Lastman, Jacob Pynas and Claes Moeyaert.

In 1620 he settled in Leeuwarden and also got mar-

ried there. In addition to painting, he was active as a Mennonite preacher. Jacob Backer and Govaert Flinck were his pupils, before they moved to Rembrandt's studio in Amsterdam. He was the father of Abraham Lambertsz. called van den Tempel.

## Lambert Jacobsz. (attribué à)

Amsterdam vers 1598 - 1636 Leeuwarden

Peintre surtout de récits religieux, Lambert Jacobsz. était de la même génération des précurseurs de Rembrandt que Pieter Lastman, Jacob Pynas et Claes Moeyaert.

En 1620, il s'installa à Leeuwarden où il devait également se marier. Outre

ses activités de peintre, il oeuvra aussi en tant que prêtre mennonite. Jacob Backer et Govaert Flinck étudièrent chez lui avant de se rendre à l'atelier de Rembrandt à Amsterdam. Il était le père d'Abraham Lambertz. dit van den Tempel.

### 12 *The Good Samaritan*

Oil on canvas, 104.1 x 147.3 cm  
Acc. no. 31-1 (1988)

Provenance: Wiesbaden, art trade

References: *Aldrichimica Acta* 13 (1980) 41, illus. on cover.

### 12 *Le Bon Samaritain*

Huile sur toile; 104,1 x 147,3 cm  
N° d'accès: 31-1 (1988)

Provenance: Wiesbaden.

Références: *Aldrichimica Acta* 13 (1980) 41, illustration sur la couverture.





**T**HOU SHALT love thy neighbour as thyself” (Leviticus 19:18). This admonition from the Old Testament concerned an unnamed lawyer who asked Jesus, “And who is my neighbour?” In response Jesus told the parable of the good Samaritan: “... A certain man went down from Jerusalem to Jericho, and fell among thieves, which stripped him of his raiment, and wounded him, and departed, leaving him half dead. And by chance there came down a certain priest that way: and when he saw him, he passed by on the other side. And likewise a Levite, when he was at the place, came and looked on him, and passed by on the other side. But a certain Samaritan, as he journeyed, came where he was: and when he saw him, he had compassion on him. And went to him, and bound up his wounds, pouring in oil and wine, and set him on his own beast, and brought him to an inn, and took care of him.” (St. Luke 10: 30-34).

Although not frequently depicted in art, the subject of the good Samaritan has a long history, stretching back at least to the sixth century. Occasionally the traveller was treated as a symbol of man’s plight after the fall and the Samaritan as Christ’s redeeming grace. At other times, the episode of the Samaritan tending the wounds of the traveller was depicted for companies of physicians or surgeons, as for example for the surgeons’ guild of Antwerp. While the artist of the present painting has not interpreted the Samaritan as Christ succouring mankind, he does seem to suggest the traveller as Christ suffering for humanity. The pose and attitude of the traveller are reminiscent of Christ (with a wound in his side and a white loin cloth) in a Descent from the Cross or a Lamentation, but of necessity the figure is alive, not dead. Whether this was intended or not, the artist has produced an image of striking compassion and benevolence.<sup>1</sup>

The late Walther Bernt was the first to suggest an attribution to Lambert Jacobsz. for this painting. Whoever the artist was, he possessed powers of keen observation, not only concerning the human figure, which he must have studied from a posed model, but also concerning landscape, which he here presents as an effective backdrop to the protagonists in the shallow foreground.

<sup>1</sup> Other artists who have focussed on the traveller reclining on the ground, the Samaritan and his donkey (or horse) in front of an extensive landscape are Jacopo Bassano (Hampton Court and elsewhere) and Rembrandt (a drawing dated 1644 in Berlin [Benesch, III, no. 556]).



**T**U AIMERAS ton prochain comme toi-même”. Cette admonition tirée du livre de Lévitique XIX, 18 préoccupait un docteur de la Loi dont on ne connaît pas le nom, et qui demanda à Jésus: “Et qui est mon prochain?”. En guise de réponse, le Christ raconta la parabole du bon Samaritain: “...Un homme descendait de Jérusalem à Jéricho, et il tomba au milieu de brigands qui, après l’avoir dépouillé et roué de coups, s’en allèrent, le laissant à demi mort. Un prêtre, par hasard, descendait par ce chemin; il le vit, prit l’autre côté de la route et passa. Pareillement un lévite, survenant en ce lieu, le vit, prit l’autre côté de la route et passa. Mais un Samaritain qui était en voyage, arriva près de lui, le vit et fut touché de compassion. Il s’approcha, banda ses plaies, y versant de l’huile et du vin, puis le chargea sur sa propre monture, le conduisit à l’hôtellerie et prit soin de lui” (Luc X, 30-34).

Bien que peu représentée dans les oeuvres d’art, la parabole du bon Samaritain a une longue histoire qui remonte au moins au VI<sup>e</sup> siècle. Parfois, on considérait le voyageur comme le symbole du sort de l’homme après la chute, le Samaritain symbolisant la grâce rédemptrice du Christ. Dans d’autres oeuvres, on représenta l’épisode où le Samaritain soigne les plaies du voyageur pour des groupes de médecins ou de chirurgiens, par exemple, pour la guilde des chirurgiens d’Anvers. Si l’auteur du présent tableau n’a pas présenté le Samaritain comme le Christ qui soulage les maux du monde, il semble néanmoins laisser entendre que le voyageur est le Christ qui souffre au nom de l’humanité. La pose et l’attitude du voyageur rappellent le Christ (blessé au côté et portant un pagne) tel qu’on pourrait le voir représenté dans une Descente de croix ou une Lamentation, sauf qu’ici, le personnage est nécessairement vivant et non pas mort. Que cet effet soit intentionnel ou non, l’auteur de ce tableau a créé une image saisissante de compassion et de bienveillance<sup>1</sup>.

Feu Walther Bernt fut le premier à attribuer ce tableau à Lambert Jacobsz. Quel que fût l’artiste, il avait une grande faculté d’observation, comme en témoignent non seulement les formes humaines qu’il dût représenter d’après modèle, mais aussi le paysage qui sert d’arrière-plan efficace aux personnages d’un premier plan sans profondeur.

<sup>1</sup> Entre autres artistes, Jacopo Bassano (voir des tableaux se trouvant à Hampton Court et ailleurs) et Rembrandt (dans un dessin daté de 1644 qui se trouve à Berlin (Benesch, III, n<sup>o</sup> 556)) ont, eux aussi, mis l’accent sur le voyageur, représenté couché par terre, et le Samaritain et son âne (ou cheval) placés au premier plan devant un vaste paysage.

## Anonymous

Dutch, 1620s(?)

## Anonyme

Hollande, dans les années 1620 (?)

### 13 *Jesus Debating with the Doctors in the Temple*

Oil on canvas, 166.5 x 208.7 cm  
Acc. no. 14-33 (1971)

Provenance: Christie's, London, 16 January 1970, lot 169 (as Stomer).

References: L. J. Slatkes, "Review, Benedict Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*," *Simiolus* 12 (1981-1982), 173 (as J. van Dalen, but confusing the present picture with a canvas [160.0 x 195.6 cm] of the same subject, sold at auction [Christie's, London, 11 July 1975, lot 51, illus. as Wouter Pietersz. Crabeth] and published by B. Nicolson as circle of Dirck van Baburen [*Burlington Magazine* CXX (1978), Suppl. June, pl. XVI; and *idem*, *The International Caravaggesque Movement* (Oxford 1979), 19]).

### 13 *Jésus discute avec les docteurs du Temple*

Huile sur toile; 166,5 x 208,7 cm  
N° d'accès: 14-33 (1971)

Provenance: Christie's, Londres, 16 janvier 1970, lot 169 (attribution à Stomer).

Références: L. J. Slatkes, "Review, Benedict Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*," *Simiolus* 12 (1981-1982), 173 (Slatkes attribue ce tableau à J. van Dalen mais le confond avec une toile (160,0 x 195,6 cm) du même sujet vendue aux enchères (Christie's, Londres, 11 juillet 1975, lot 51, illustration, attribution à Wouter Pietersz. Crabeth) qui figure dans un commentaire publié de B. Nicolson qui l'attribue à un membre du cercle de Dirck van Baburen (*Burlington Magazine* CXX (1978), supplément de juin, planche XVI); et Nicolson, *The International Caravaggesque Movement* (Oxford 1979), 19.







**I**N SUBJECT MATTER and style, this large and boldly painted canvas is closely related to a number of other, better-known paintings, executed by Dutch artists who studied in Italy; yet the exact authorship of the present painting and even its connection with the other pictures remain to be resolved.

The last episode of the cycle of events from Jesus's childhood, the story of Jesus debating in the temple is told in St. Luke's Gospel (2: 41-51). Each year at the feast of the Passover, Mary, Joseph and the young Jesus journeyed to Jerusalem. When Jesus was twelve, he left his parents and went alone to the temple where he engaged the doctors or rabbis in earnest discussion. "And all that heard him were astonished at his understanding and answers." (St. Luke 2:47). When Mary asked him why he had not returned with them to Nazareth, he replied, "How is it that ye sought me? wist ye not that I must be about my Father's business?"

The subject is very common in sixteenth and seventeenth-century art. When he was in Italy in 1506 Dürer painted an arresting interpretation of the story, formerly in the Palazzo Barberini and now in the Thyssen-Bornemisza collection, Lugano. Several sixteenth-century Venetian painters painted the subject, and beginning in the early seventeenth century, many of the followers of Caravaggio, including Orazio Borgianni, Bartolomeo Manfredi and the Master of the Judgement of Solomon undertook ambitious paintings on the theme.<sup>1</sup> From Rome the popularity of the subject filtered northward with the Utrecht Caravaggisti.

At auction this painting was sold under the name of Stomer, the seventeenth-century Dutch artist, who is said to have been born in Amersfoort about 1600, but who spent much of his active career in Italy. Matthias Stomer (or Stom) is recorded first in Rome in 1630-32 (but may have been there before that date), then in Naples, and finally in 1641 in Sicily, where he seems to have been active until his death (probably about 1650). However, the tentative attribution of the canvas in Kingston to Stomer has not carried conviction, as a comparison with Stomer's widely accepted painting of the same subject in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, makes clear.<sup>2</sup>

A more revealing comparison is to be made with a painting of Jesus debating with the doctors by Dirk van Baburen (c.1594/95-1624), another Dutch artist who travelled to Italy. Baburen first studied with Paulus Moreelse in Utrecht, then in about 1612 went to Rome where he stayed until about 1620; he returned to Utrecht,



was in close contact with Terbrugghen, and died prematurely in 1624. Of the several autograph versions of Baburen's *Jesus Debating with the Doctors*, the best known (now in the Nasjonalgalleriet, Oslo) is signed and dated 1622 (Fig. 13a). Approximately the same size as the present painting,<sup>3</sup> the Oslo picture also shows Jesus in a blue mantle over a red tunic standing barefoot in the middle, the similar focus of attention of seven large and daunting figures. Christ is again diagonally framed in the foreground corners by two commanding figures – one seated and one kneeling. The pose of the kneeling figure in the Kingston picture is also a variation (in reverse) of the kneeling figure in the Oslo painting – right down to the dirty sole of the foot in the corner. And in both paintings Mary and Joseph are seen, in the distance, immediately to the right of Jesus's face. Other distinctive similarities include the halo above Jesus's head and the doctor who peers at Jesus through eye-glasses. On the other hand, the local colours are stronger in the Kingston painting, and the tubular folds of drapery are more emphatic. The stylistic differences between the Kingston painting and the work of Baburen in general are pronounced, and clearly they militate against assigning the present painting to Baburen himself. Nevertheless, the author of the Kingston painting must have been in close contact with Baburen, probably in Utrecht.<sup>4</sup> But to date, no convincing attribution has been proposed for the present canvas.<sup>5</sup>

Remarkably well preserved, the Kingston painting reveals a bold and forceful execution. The paint has been applied on variously coloured grounds, and the surface has been scored by the butt of the brush, so as to lend definition to such forms as the beard and book of the turbaned doctor at the right. In short, what the painting lacks in subtlety it makes up for in rough-hewn vigour.



Fig. 13a Dirck van Baburen *Jesus Debating with the Doctors* 1622 Nasjonalgalleriet, Oslo

- 1 In respectively the New York art trade (1971), the Uffizi and the church of St. Martin, Langres.
- 2 The painting in Munich is carried out in terms of chiaroscuro, with the figures picked out in bright light against a dark background, whereas the Kingston picture shows figures clothed in strong local colours and set against a neutral background. In addition the facial expressions and gesticulating hands are more animated in the Munich painting, and the drapery is more sharply faceted. An even more relevant comparison may be made with a lost painting, once said to be in the museum at Worcester, Massachusetts, of the same subject by Stomer. This painting is horizontal in format and includes a kneeling figure in the right foreground directly related to the figure in the same place in Baburen's painting in Oslo, but with his hand stretched out to the frame like that in the comparable figure in the Kingston picture. See *Holländische Malerei in neuem Licht*, Central Museum, Utrecht, and Herzog Anton Ulrich-Museum (Braunschweig 1986-87), 338, fig. 140.
- 3 The painting in Oslo measures 190 x 210, but includes a strip of 24 cm added at the top.
- 4 Professor Leonard J. Slatkes, *Dirck van Baburen (c.1595-1624) A Dutch Painter in Utrecht and Rome* (Utrecht 1965), 57, has observed that Baburen's *Jesus Debating* seems to have influenced a small panel of the same subject, now assigned to Peter Wtewael (A.W. Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism* [Doornspijk 1986], 175-76, fig. 163). In several respects the Kingston painting acts as an intermediary between the paintings by Baburen and Wtewael.
- 5 Professor Slatkes (letter of 29 August 1980, curatorial files, AEAC) has tentatively attributed the present painting to the little known Jan van Dalem.



**P**AR SON SUJET et son style, cette grande toile aux touches vigoureuses rappelle beaucoup plusieurs autres tableaux, mieux connus, de la main de peintres hollandais ayant étudié en Italie. Pourtant, il reste encore à établir de façon définitive l'identité précise de l'auteur du tableau exposé ici ainsi que la nature des rapports entre celui-ci et ces autres oeuvres.

Le dernier épisode du cycle d'événements de la jeunesse de Jésus, l'histoire de la discussion entre celui-ci et les docteurs du Temple, est racontée dans Luc II, (41-51). Chaque année, à l'occasion de la Fête de la Pâque, Marie, Joseph et le jeune Jésus se rendaient à Jérusalem. Lorsqu'il avait douze ans, Jésus quitta ses parents et se rendit seul au Temple où il s'engagea dans une discussion sérieuse avec les docteurs ou rabbins: "et tous ceux qui l'entendaient étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses" (Luc II, 47). Quand Marie lui demanda pourquoi il n'était pas retourné avec eux à Nazareth, il répondit: "Et pourquoi me cherchez-vous? Ne saviez-vous pas que je me dois aux affaires de mon Père?" (Luc II, 47).

Ce sujet est très fréquent dans l'art des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Au cours d'un séjour en Italie en 1506, Dürer fit une interprétation saisissante de cette histoire. Autrefois au Palazzo Barbarini, cette oeuvre se trouve aujourd'hui dans la collection Thyssen-Bornemisza à Lugano. Plusieurs peintres vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle abordèrent ce sujet sur lequel, aussi, bon nombre des disciples du Caravage, y compris Orazio Borgianni, Bartolomeo Manfredi et le maître du *Jugement de Salomon*, entreprirent des tableaux ambitieux<sup>1</sup>. À partir de Rome, la popularité du sujet se répandit vers le nord par l'entremise des peintres caravagesques d'Utrecht.

Ce tableau fut vendu aux enchères comme oeuvre de Stomer, un peintre hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle né à Amersfoort vers 1600, mais qui passa la plus grande partie de sa vie active en Italie. Selon les mentions que l'on trouve à son sujet, Matthias Stomer (ou Stom) séjourna d'abord à Rome de 1630 à 1632 (mais il est possible qu'il s'y trouvât avant cette date), puis à Naples, et enfin en Sicile en 1641 où il semble avoir été actif jusqu'à sa mort (vraisemblablement vers 1650). Toutefois, l'attribution provisoire du tableau de Kingston à Stomer n'est pas très convaincante, comme le démontre clairement une comparaison avec un tableau sur le même sujet, généralement attribuée à cet artiste, qui se trouve dans la Bayerische Staatsgemälde-sammlungen à Munich<sup>2</sup>.

Plus révélatrice est une comparaison avec un tableau qui représente Jésus discutant avec les docteurs du Temple qu'exécuta Dirk van Baburen (vers 1594/95-1624), un



autre peintre hollandais qui voyageait en Italie. Baburen étudia d'abord chez Paulus Moreelse à Utrecht, puis se rendit à Rome vers 1612 où il demeura jusqu'à 1620 environ. Revenu par la suite à Utrecht, il fut en contact direct avec Ter Bruggen et mourut prématurément en 1624. De toutes les versions signées de *Jésus discute avec les docteurs du Temple* exécutées par Baburen, la mieux connue est celle qui est datée de 1622 (fig. 13a) et qui se trouve aujourd'hui au Nasjonalgallert à Oslo. À peu près de mêmes dimensions que le présent tableau<sup>3</sup>, l'oeuvre à Oslo représente également Jésus habillé d'une tunique rouge recouverte d'une mante bleue et debout, les pieds nus, au milieu de la toile, unique objet d'attention ici aussi de sept grands et intimidants personnages. Dans les deux tableaux, le Christ est encadré en diagonale au premier plan par deux personnages imposants, l'un assis et l'autre à genoux. La posture de ce dernier personnage est aussi une variation (dans le sens inverse) de celle de la figure à genoux dans le tableau à Oslo, jusqu'à la plante sale du pied que l'on voit dans l'angle inférieur de la toile. Enfin, dans les deux tableaux, Marie et Joseph apparaissent au loin, directement à la droite du visage de Jésus. Entre autres, l'auréole qui entoure la tête de Jésus et les lunettes à travers lesquelles un des docteurs le regarde sont également des ressemblances caractéristiques. En revanche, les couleurs locales sont plus vives dans le tableau de Kingston et les plis tubulaires des drapés plus marqués. Les différences stylistiques entre le tableau exposé à Kingston et l'oeuvre de Baburen, en général, sont prononcées et, clairement, incitent à ne pas attribuer le présent tableau à Baburen lui-même. Néanmoins, l'auteur du tableau de Kingston fut de toute évidence en contact direct avec Baburen, probablement à Utrecht<sup>4</sup>. Mais jusque maintenant, aucune attribution convaincante n'a été proposée pour ce tableau<sup>5</sup>.

Remarquablement bien préservé, le tableau exposé à Kingston a été exécuté avec audace et vigueur. La peinture a été appliquée sur des fonds de couleurs variées, et la surface a été encochée au moyen de la crosse du pinceau de façon à mieux définir certaines formes telles la barbe et le livre du docteur coiffé d'un turban à droite. Somme toute, ce tableau compense par sa rude vigueur, ce qui lui manque en subtilité.



Fig. 13a Dirk van Baburen, *Jésus discutant avec les docteurs*, 1622 Nasjonalgallert, Oslo.

- 1 Ces oeuvres se trouvent respectivement au New York Art Trade (1971), à la galerie des Offices et dans l'église de Saint Martin à Langres.
- 2 Dans le tableau de Munich, l'artiste fait grand usage des effets du clair-obscur et les personnages, inondés de lumière, se détachent nettement sur un fond sombre. En revanche, dans le tableau de Kingston, les personnages, qui portent des vêtements aux couleurs locales marquées, sont représentés sur un fond neutre. De plus, les expressions des visages et les gestes des mains sont plus animés dans le tableau de Munich et les contours des drapés sont plus nets. Encore plus pertinente est une comparaison avec un autre tableau du même sujet par Stromer, aujourd'hui perdu, qui se serait trouvé autrefois au musée de Worcester (Massachusetts). Ce dernier tableau, d'un format horizontal, dépeint, au premier plan à droite, un personnage à genoux qui ressemble beaucoup au personnage qui occupe la même place dans un tableau de Baburen se trouvant à Oslo, mais dont la main, tendue vers le cadre, rappelle le geste du personnage analogue du tableau de Kingston. *Holländische Malerei in neuem Licht*, Central Museum, Utrecht; et Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1986-87, 338, fig. 140.
- 3 Le tableau qui se trouve à Oslo mesure 190 x 210 cm mais comprend une bande de 24 cm qui a lui été rajoutée au bord supérieur.
- 4 Le professeur Leonard J. Slatkes a fait remarquer (*Dirck van Baburen (vers 1595-1624) A Dutch Painter in Utrecht and Rome*, Utrecht, 1965, 57) que le *Jésus discute avec les docteurs du Temple* de Baburen semble avoir servi d'inspiration à un panneau de petites dimensions sur le même sujet que l'on attribue aujourd'hui à Peter Wtewael (A. W. Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism* (Doornspijk 1986), 175-176, fig. 163. De plusieurs points de vue, le tableau de Kingston marque une transition entre les oeuvres de Baburen et de Wtewael.
- 5 Le professeur Slatkes a attribué provisoirement ce tableau à un artiste très peu connu du nom de Jan van Dalem (voir sa lettre du 29 août 1980, archives du conservateur, AEAC).

## Frans Francken II (the Younger)

Antwerp 1581 – 1642 Antwerp

Frans Francken II was a student of his father, the late sixteenth and early seventeenth-century Antwerp painter of large classicizing pictures. Frans Francken II himself specialized in doing small panel paintings. He was made a master in 1605. Frans Francken II was at first called 'the Younger' to distinguish him from his father, Frans Francken the Elder, but after 1628 Frans Francken II himself assumed the name 'the Elder,' so as not to be confused with

his son Frans Francken III. He painted biblical, historical, mythological and genre scenes on a small scale, and also some large altarpieces. With time, his brushwork became more vibrant and his colour lighter. He often employed other artists to do the landscapes in his narrative paintings. He collaborated with his brother Ambrosius II and his sons Frans III and Jerome III. He was prolific and established a reputation far beyond Flanders.

## Frans Francken II (le jeune)

Anvers 1581 – 1642 Anvers

Frans Francken II étudia auprès de son père, peintre anversois de grands tableaux classicisants de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Frans Francken II lui-même exécuta surtout de petites peintures sur panneau. Nommé maître en 1605, il fut d'abord appelé "le jeune" pour le distinguer de son père, Frans Francken le vieux. Après 1628, pourtant, Frans Francken II devint à son tour "le vieux", pour ne pas être confondu avec son fils, Frans Francken III. Parmi ses oeuvres, on trouve des

tableaux de petites dimensions représentant des sujets religieux, historiques, mythologiques et des scènes de genre ainsi que quelques grands retables. Avec le temps, ses touches devinrent plus vigoureuses et ses couleurs plus claires. Souvent, il engagea d'autres artistes pour peindre les paysages dans ses tableaux narratifs. Il travaillait en collaboration avec son frère Ambrosius II et ses fils Frans III et Jérôme III. C'était un peintre prolifique dont le renom s'étendait bien au-delà de la Flandre.

### 14 *The Four Latin Fathers of the Church* 1616 - 1628

Oil on copper panel, 16.8 x 22.3 cm

Inscribed lower right: *ffranck*.

Inscribed on back of panel in an old hand: *N<sup>o</sup> 320*, and in a later hand *265*.

Acc. no. 22-48 (1979)

### 14 *Les Quatre Pères latins de l'Église* 1616-1628

Huile sur panneau de cuivre; 16,8 x 22,3 cm

Inscription en bas du panneau à droite: *ffranck*.

Inscription manuscrite ancienne au verso du panneau: *N<sup>o</sup> 320* et inscription plus récente *265*.

N<sup>o</sup> d'accès: 22-48 (1979)







**T**HE FOUR LATIN FATHERS or doctors of the Church are Saints Gregory the Great, Jerome, Augustine and Ambrose. At the left St. Gregory the Great is shown wearing a copper-coloured pluvial and the three-tiered papal tiara. Of noble Roman birth, Gregory succeeded to the papacy in 590, and had a profound effect on the early Church: he sought to abolish slavery and to create peace; he established the rule of celibacy for the clergy; and he introduced the arrangement of church music known as Gregorian chant. Since he was an active writer, he is depicted here with a quill and book. St. Jerome, in a crimson hat and the robes of a cardinal, is shown to Gregory's right and appears to be speaking to him. Born two centuries before in Dalmatia, Jerome studied in Rome, was ordained a priest, and travelled to Jerusalem, where he led an ascetic life. He is best known for his translation of the Bible into Latin (the Vulgate). The third figure is St. Augustine who was born in Numidia in the fifth century. He studied in Carthage and Rome and became known for his learning, but it was not until he met St. Ambrose in Milan that he was converted to Christianity. He later became Bishop of Hippo in Africa and there wrote the *City of God* and the *Confessions*. Here he is shown wearing the bishop's mitre and cape. Next to him is St. Ambrose, Bishop of Milan, also attired as a bishop. Born in Treves in Gaul, Ambrose was celebrated in Milan for his episcopal abilities. He was also a religious poet of note – hence the quill and book in the painting. According to legend, a swarm of bees flew to his mouth when he was a child, which foretold his future eloquence. Thus he is frequently shown with a beehive as an attribute.

Just as the saints in a *sacra conversazione* are not likely

to have been grouped together in real life, so the Latin Fathers were not congregated in any one place at any one time. Although it is true that Saints Ambrose and Augustine knew each other, the other two saints lived in different centuries. Having done much to fix the articles of faith for western Christendom, the Four Fathers are the representatives of the Church Militant on earth.

Although the four Latin Fathers are occasionally shown together with other holy personages,<sup>1</sup> they are rarely represented as an isolated quartet. In the early 1620s, Rubens painted the Latin Fathers three-quarter length and grouped around a single book held by St. Jerome, and towards the end of his life he produced a composition of the four figures, in lavish costume, seated full-length and accompanied by angels. Both works are now lost, but the latter composition is known through a splendid painting from about 1640 by Jacob Jordaens, now at Stonyhurst College in Lancashire, England (Fig. 14a).<sup>2</sup> The organization of the figures and the surrounding space in Jordaens's large, opulent canvas is remarkably similar to Francken's small, but lively copper panel. Francken's panel is signed in a manner which he used between 1616, when his father died, and 1628, when his son began to paint.<sup>3</sup> Thus Francken's panel must have been painted at least a decade before Rubens made his design (perhaps an oil sketch) of the Latin Fathers which was then realized in full by Jordaens. Whether Rubens knew Francken's composition or whether both paintings depend on a third design remains to be established; but in the absence of further evidence it may be said that Rubens's and Jordaens's composition appear to be an elaborate High Baroque elaboration of Francken's modest little panel.



Fig. 14a Jacob Jordaens *The Four Latin Fathers of the Church* Stonyhurst College, Blackburn, Lancashire

- 1 As in Raphael's *Disputa* or in Correggio's frescoes in the dome of San Giovanni Evangelista, Parma.
- 2 H. Vlieghe, *Saints, I* in *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (London/New York), 80-84, figs. 104-106.
- 3 F.-C. Legrand, *Les Peintres Flamands de Genre au XVII<sup>e</sup> Siècle* (Paris/Brussels 1963), 25.



**L**ES QUATRE PERES LATINS ou docteurs de l'Église sont les saints Grégoire le Grand, Jérôme, Augustin et Ambroise. Dans ce tableau, on voit Grégoire le grand, à gauche, portant un pluvial cuivre et la tiare pontificale à trois étages. Issu d'une famille patricienne de Rome, Grégoire accéda à la papauté en 590 et eut un profond effet sur l'Église primitive. Il tenta d'abolir l'esclavage et d'instaurer la paix; il établit la règle du célibat pour le clergé et introduisit la forme de musique sacrée connue sous le nom de chant grégorien. Écrivain prolifique, il est représenté dans ce tableau avec un livre et une plume dans les mains. Saint Jérôme, portant le chapeau rouge et la cape de cardinal, est représenté à la droite de Grégoire et semble lui parler. Né au IV<sup>e</sup> siècle en Dalmatie, Jérôme étudia à Rome. Ordonné prêtre, il se rendit à Jérusalem où il mena une vie d'ascète. Il est surtout connu pour sa traduction de la Bible en latin (la Vulgate). Le troisième personnage est saint Augustin. Né en Numidie au V<sup>e</sup> siècle, Augustin étudia à Carthage et à Rome et était réputé pour son savoir. Mais ce fut seulement lorsqu'il rencontra saint Ambroise à Milan qu'il se convertit au christianisme. Il devint plus tard évêque d'Hippone en Afrique où il écrivit *La Cité de Dieu* et *Les Confessions*. Dans ce tableau, l'artiste le montre avec la mitre et la cape épiscopales. À sa droite se trouve saint Ambroise, évêque de Milan, qui porte également les vêtements et les ornements épiscopaux. Né à Trèves en Gaule, Ambroise devint célèbre pour le talent avec lequel il s'acquitta de ses fonctions d'évêque à Milan. Il fut aussi un poète religieux de renommée, d'où la plume et le livre qu'il tient dans ce tableau. Selon la légende, un essaim d'abeilles se posa dans sa bouche lorsqu'il était enfant, pré-



Fig. 14a Jacob Jordaens, *Les Quatre pères latins de l'Église*, Stonyhurst College, Blackburn (Lancashire).

figurant ainsi son éloquence future. On le montre donc souvent avec une ruche comme attribut.

De même qu'il est peu probable que les saints d'une *conversation sacrée* se soient effectivement réunis, de même les Pères latins ne se sont jamais retrouvés ensemble. S'il est vrai, cependant, que saint Ambroise et saint Augustin se connaissaient, les deux autres saints ne vivaient pas au même siècle. Parce qu'ils ont beaucoup contribué à établir les articles de foi dans la chrétienté occidentale, les quatre Pères représentent l'Église militante sur terre.

Si les quatre Pères latins sont représentés parfois en compagnie d'autres personnages saints<sup>1</sup>, ils sont rarement dépeints ensemble sous la forme d'un groupe de quatre figures. Au début des années 1620, Rubens fit un portrait en trois-quarts des Pères latins groupés autour d'un livre tenu par saint Jérôme. Vers la fin de sa vie, il représenta en pied les quatre personnages assis, somptueusement vêtus, et entourés d'anges. Ces deux oeuvres sont aujourd'hui perdues, mais l'existence de la deuxième est connue grâce à un splendide tableau exécuté par Jacob Jordaens vers 1640 et qui se trouve aujourd'hui au collège Stonyhurst dans le Lancashire en Angleterre (fig. 14a)<sup>2</sup>. L'agencement des personnages et de l'espace qui les entoure dans la grande toile opulente de Jordaens, ressemble d'une façon remarquable à la composition de ce panneau de cuivre, de dimensions modestes mais plein de vitalité, de Francken. La signature est conforme à la manière dont Francken signait ses oeuvres entre 1616, l'année où mourut son père, et 1628 l'année où son fils commença à peindre<sup>3</sup>. Par conséquent, Francken a dû peindre son panneau au moins une décennie avant que Rubens n'ait conçu sa représentation des Pères latins (sous la forme peut-être d'une esquisse à l'huile) que Jordaens a, par la suite, exécuté en un tableau complet. Il reste à établir si Rubens connaissait l'oeuvre de Francken ou si les deux tableaux sont en fait inspirés d'une troisième oeuvre. En l'absence d'information irréfutable, on pourrait néanmoins affirmer que les oeuvres de Rubens et de Jordaens semblent constituer une critique élaborée, dans le style du baroque à son apogée, du modeste petit panneau de Francken.

1 Voir, par exemple, le *Disputa* de Raphaël ou les fresques du Corrège sur la voûte de l'église San Giovanni Evangelista à Parme.

2 H. Vlieghe, *Saints, I*, dans *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, (Londres et New York), 80-84, figures 104-106.

3 F.-C. Legrand, *Les Peintres flamands de genre au XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris et Bruxelles 1963), 25.



## Alessandro Turchi called l'Orbetto

Verona 1578 – 1649 Rome

Turchi was nicknamed l'Orbetto (the little blind boy), evidently because as a child he accompanied his father who had been blinded in an accident and was reduced to begging. Turchi studied in Verona with the late mannerist painter Felice Brusasorzi, and after the master's death in 1605 he helped finish a number of his paintings. He may have worked in Venice, before settling in Rome about 1614-15. A number of important commissions soon followed, including several awarded by the papal court. In 1616-17 he painted in the Sala Regia of the Quirinal Palace, alongside Carlo Saraceni and Giovanni Lanfranco; in 1617 he received payment from Cardinal Scipione Borghese for a *Dead Christ with the Magdalen* and a *Resurrection of*

*Lazarus*, both on stone and now in the Borghese Gallery, and in 1619 he was commissioned by the Borghese to do a painting for the chapel of Mondragone. He probably visited his birthplace in 1621, then returned to Rome, and married a noble woman. His daughter married the artist Giacinto Gimignani. He was active as a member of the Roman Academy of St. Luke, and in 1637 was named "Princeps." In 1638 he was made a member of the papal Accademia dei Virtuosi del Pantheon. Between 1637 and 1640 he undertook *The Death of Cleopatra* (now in the Louvre) for the Hôtel Vriilière, Paris, to hang alongside works by Guido Reni, Guercino, Nicolas Poussin, Pietro de Cortona and Carlo Maratta.

## Alessandro Turchi dit l'Orbetto

Vérone 1578 – 1649 Rome

Turchi doit sans doute son surnom, "l'Orbetto" (petit garçon aveugle), au fait que, jeune enfant, il accompagnait son père, réduit à la mendicité à la suite d'un accident qui lui avait coûté la vue. Turchi étudia à Vérone chez Felice Brusasorzi, un peintre du maniérisme tardif. Après la mort de ce dernier en 1605, Turchi collabora avec d'autres peintres pour terminer plusieurs tableaux de son maître. Il est possible qu'il ait travaillé à Venise, avant de se fixer à Rome vers 1614-1615. Il ne tarda pas à recevoir plusieurs commandes importantes dont quelques-unes de la Cour pontificale. En 1616 et 1617, en compagnie des peintres Carlo Saraceni et Giovanni Lanfranco, il décora la Sala Regia du palais du Quirinal; en 1617, il reçut une commission du cardinal Scipione Borghese pour deux oeuvres en pierre, *Christ mort*

*avec Marie Madeleine* et *La Résurrection de Lazare*, qui se trouvent aujourd'hui à la galerie Borghese. En 1619, les Borghese lui commandèrent un tableau pour la chapelle de Mondragone. En 1621, très probablement, il revisita sa ville natale avant de retourner à Rome où il épousa une femme issue d'une famille noble. Sa fille se maria avec le peintre Giacinto Gimignani. Turchi était un membre actif de l'Académie romaine de saint Luc où il fut nommé "Princeps" en 1637. En 1638, il fut reçu membre de la pontificale Accademia dei Virtuosi del Pantheon. Entre 1637 et 1640, il exécuta *La Mort de Cléopâtre* (aujourd'hui au Louvre) pour l'Hôtel de Vriilière à Paris où elle devait côtoyer des oeuvres de Guido Reni, Guercino, Nicolas Poussin, Pietro de Cortona et Carlo Maratta.

### 15 *Lot and His Daughters* c.1620

Oil on canvas, 98.5 x 133.8 cm  
Acc. no. 17-34 (1974)

Provenance: Christie's, London, 8 December 1961, lot 191 (as Albano); Leger Galleries, London.

References: "Notable Works on the Market," *Burlington Magazine* CVI (June 1964), following p. 302, pl. v; E. Schleier, "Drawings by Alessandro Turchi," *Master Drawings* 9 (1971), 144, 147, 148, fig. 4; A. Pigler, *Barockthemen* (Budapest 1974), I, 45; R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Seicento* (Milan 1981) 118.

### 15 *Lot et ses filles* vers 1620

Huile sur toile; 98,5 x 133,8 cm  
N° d'accès: 17-34 (1974)

Provenance: Christie's, Londres, 8 décembre 1961, lot 191 (comme oeuvre d'Albano); Leger Galleries, Londres.

Références: "Notable Works on the Market", *Burlington Magazine* CVI (juin 1964), 302ff, planche v; E. Schleier, "Drawings by Alessandro Turchi", *Master Drawings* 9 (1971), 144, 147, 148, fig. 4; A. Pigler, *Barockthemen*, (Budapest 1974), I, 45; R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Seicento* (Milan 1981), 118.







**T**HE EROTIC STORY of Lot (the nephew of Abraham) made drunk by his daughters is a common subject in art from the sixteenth century on. In a secular context it is sometimes paired with the story of Susanna and the elders (see cat. no. 30): one scabrous subject concerns an older man and two young women; the other one young woman and two older men.

Lot and his two unmarried daughters sought refuge in a cave after the Lord had destroyed the cities of Sodom and Gomorrah, and Lot's wife had been turned into a pillar of salt for having looked back. Lot was thus left without a wife, and there were no young men to be husbands to his daughters. In order to preserve their father's line, the elder daughter devised a stratagem. "And the firstborn said unto the younger, Our father is old, and there is not a man in the earth to come in unto us after the manner of all the earth: Come, let us make our father drink wine, and we will lie with him, that we may preserve seed of our father." (Genesis 19: 31-32). The first daughter bore a son Moab, the father of the Moabites, and the second a son Ben-ammi, the father of the Ammonites.

Turchi treated the subject of Lot and his daughters on several occasions. A smaller version of the present composition was on the art market in Venice in 1968, and an upright painting on copper is in the Gemäldegalerie, Dresden.<sup>1</sup> In Munich there is a handsome drawing which at the left approximates the Dresden painting, but which is horizontal in format like the present painting.<sup>2</sup> Early inventories and commentaries also list paintings of the subject by Turchi which cannot be conclusively identified today.<sup>3</sup> The painting in Kingston was at one time assigned to the Bolognese artist Francesco Albano, but in the early 1960s it was attributed to Turchi by Dr. Hermann Voss, among others.<sup>4</sup> The subject provided Turchi with a perfect opportunity to indulge his love of painting buxom, sensuous nudes and opulently coloured draperies with thick folds. The figures occupy much of the pictorial space and are contrasted against the dark background of the cave. Only at the right is there a glimpse of the flames of Sodom and Gomorrah. As testified by this work, Turchi's style combines the rich painterly effects of Venetian painting with the psychological immediacy of Caravaggio and his followers, tempered by a touch of Bolognese sentiment. On stylistic grounds it would seem that this painting can be dated to approximately 1620.<sup>5</sup>

- 1 The smaller version (29 x 38" / 73.5 x 96.5 cm) was with Ettore Viancini in Venice: illus. in *Apollo* (December 1968); for the copper in Dresden, see Schleier, *op. cit.*, 148, fig. 3. Yet another version appeared on the art market in late 1988 (Christie's, Monaco; 3 December 1988, lot 30, illus. in colour).
- 2 Staatliche Graphische Sammlung, no. 6670; Schleier, *op. cit.*, 144, 147-48, pl. 19.
- 3 B. da Pozzo, *Le vite de' pittori ... veronesi* (Verona 1718), 285, mentions a painting of Lot and his daughters in the Casa de' Marchesi Gherardini; see also G. Hoet, *Catalogus* (The Hague 1752), I, 260, no. 13 and 473, no. 4. A full description of a painting of the subject by Turchi, in the nineteenth-century collection of Count Teodoro Lechi, Brescia, is contained in F. Lechi, *I quadri delle Collezioni Lechi in Brescia* (Florence 1968), 197, no. 176; see also Schleier, *op. cit.*, 147.
- 4 Letter dated 14 January 1975 from S.A. Leger, The Leger Galleries Ltd., London, to Mrs. Frances K. Smith, in the files of the Agnes Etherington Art Centre.
- 5 The pose and drapery of the daughter at the right may be compared to the martyr at the right in the *Forty Martyrs* (c.1619) in S. Stefano, Verona; while Lot may be compared to St. Peter in the *Liberation of St. Peter* (c.1625) in Modena (for illustrations see *Cinquant' Anni di Pittura Veronese 1580-1630* [Palazzo della Gran Guardia, Verona 1974], figs. 117, 123.) In discussing the drawing of Lot, Schleier, *op. cit.*, 143-44, implies a date of about 1620, on the basis of comparisons with the *Hercules and Omphale* in Munich which can be dated shortly before 1620.



L'HISTOIRE ÉROTIQUE de Lot, neveu d'Abraham, qui fut enivré par ses filles, est représentée souvent dans l'art du seizième siècle. Dans un esprit séculier, cette histoire est souvent associée à celle de Suzanne et les vieillards (voir n° 30 du cat.): le premier de ces récits scabreux concerne un homme âgé et deux jeunes femmes, le second, une jeune femme et deux hommes âgés.

Lot et ses deux filles célibataires se réfugièrent dans une grotte après la destruction des villes de Sodome et Gomorrhe par Yahvé. La femme de Lot avait été transformée en statue de sel parce qu'elle avait regardé en arrière. Lot n'avait donc plus de femme et il ne restait plus de jeunes gens pour épouser ses filles. Pour assurer la postérité de son père, la fille aînée de Lot conçut un stratagème: "L'aîné dit à la cadette: "notre père est âgé et il n'y a pas d'homme dans le pays pour s'unir à nous à la manière de tout le monde. Viens, faisons boire du vin à notre père et couchons avec lui; ainsi, de notre père, nous susciterons une descendance"" (Genèse XIX, 31-32). La fille aînée mit au monde un fils, nommé Moab, l'ancêtre des Moabites; la fille cadette donna naissance aussi à un fils, appelé Ben-Ammi, l'ancêtre des Ammonites.

Turchi aborda l'histoire de Lot et de ses filles à plusieurs reprises. Une version plus petite du présent tableau fut vendue à Venise en 1968 et une huile sur cuivre de forme verticale se trouve dans la Gemäldegalerie à Dresde<sup>1</sup>. Il existe aussi à Munich un beau dessin dont la partie gauche rappelle le tableau de Dresde, mais qui ressemble à l'oeuvre exposée ici par sa forme horizontale<sup>2</sup>. Les premiers inventaires et commentaires des oeuvres de Turchi font mention d'autres tableaux sur ce sujet; mais l'on ne parvient pas à l'heure actuelle à les identifier avec certitude<sup>3</sup>. Le tableau de Kingston a été attribué à un moment donné à l'artiste bolonais Francesco Albano, mais au début des années 1960, le docteur Hermann Voss, parmi d'autres, l'a attribué à Turchi<sup>4</sup>. Le sujet offrait à Turchi l'occasion par excellence de donner libre cours à sa prédilection pour les nus sensuels aux formes généreuses et pour les drapés aux couleurs opulentes et aux plis lourds. Les personnages occupent une grande partie de l'espace pictural et contrastent avec le fond sombre de la grotte. Les flammes de Sodome et de Gomorrhe sont évoquées de façon subtile à droite seulement. Comme en témoigne ce tableau, le style de Turchi marie les riches effets pictoraux de la peinture vénitienne à l'intensité psychologique des caravagistes, modéré par une touche de 'sentiment' bolonais. Selon des critères stylistiques, ce tableau semblerait dater d'environ 1620<sup>5</sup>.

1 La version plus petite (de 29 x 38 po/ de 73,5 x 96,5 cm) était chez Ettore Viancini à Venise (pour une illustration, voir *Appollo* (décembre 1968). Au sujet de l'huile sur cuivre, voir Schleier, *op. cit.*, 148, fig. 3. Encore une autre version a été mise sur le marché des oeuvres d'art à la fin de 1988 (Christie's, Monaco, 3 décembre 1988, lot 30, illustration en couleurs).

2 Staatliche Graphische Sammlung, n° 6670; Schleier, *op. cit.*, 144, 147-48, planche 19.

3 B. da Pozzo fait mention d'un tableau de Lot et de ses filles qui se trouve dans la Casa de' Marchesi Gherardini (*Le vite de' pittori ... veronesi* (Vérone 1718), 285; voir aussi G. Hoet, *Catalogus* (La Haye 1752), I, 260, n°s 4, 13 et 473. F. Lechio décrit en détail un tableau sur ce sujet par Turchi qui faisait partie de la collection du comte Teodoro Lechi au XIX<sup>e</sup> siècle (*I quadri delle Collezioni Lechi in Brescia* (Florence 1968), 197, n° 176; voir aussi Schleier, *op. cit.*, 147).

4 Voir la lettre datée du 14 janvier 1975 de S. A. Leger des Leger Galleries Ltd (Londres) à Mme Frances K. Smith qui se trouve dans les archives du Agnes Etherington Art Centre.

5 La posture et le drapé de la fille dans la partie droite du tableau pourraient être comparés à ceux de la martyre que l'on voit à droite dans *Quarante martyrs*, exécuté vers 1619, et qui se trouve dans l'église San Stefano à Vérone tandis que Lot pourrait être comparé avec le personnage du saint dans *La Libération de saint Pierre*, exécutée vers 1625 et qui se trouve à Modène (pour des illustrations, voir *Cinquant' Anni di Pittura Veronese 1580-1630*, Palazzo della Gran Guardia (Vérone 1974), figures 117 et 123). Dans son commentaire du dessin de Lot, Schleier laisse entendre que cette dernière oeuvre date d'environ 1620, selon une comparaison avec *Hercules et Omphale* (aujourd'hui à Munich) qui date de peu de temps avant 1620.

## Sébastien Bourdon

Montpellier 1616 – 1671 Paris

From a Protestant family, Bourdon travelled widely in France before settling in Rome at age eighteen in 1634. He came under the influence of the *bamboccianti* and Giovanni Benedetto Castiglione and established himself as an artist of genre scenes, but was denounced as a heretic by the Inquisition and in 1637 returned to France via Venice. After Poussin's visit to Paris in 1640-42 his painting became more angular in form and brighter in colour. He was one of the twelve founding members of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in 1648.

Four years later he was invited to Sweden to be court painter to Queen Christina. He undertook several portraits there and also later in Paris. Upon the Queen's abdication in 1654 he again settled in Paris and was named rector of the Académie. In about 1656-7 he returned to Montpellier to paint a large *Fall of Simon Magnus* for the cathedral and seven canvases of the Acts of Mercy. Back in Paris after 1663, he undertook decorations for the Hôtel de Bretonvilliers (now destroyed). Bourdon was a prolific artist whose style continued to evolve throughout his life. He also made drawings and engravings.

## Sébastien Bourdon

Montpellier 1616 – 1671 Paris

Issu d'une famille protestante, Bourdon voyagea beaucoup en France avant de s'établir à Rome en 1634. Influencé par les peintres de bambochades et par Giovanni Benedetto Castiglione, Bourdon se fit une réputation comme peintre de scènes de genre; mais il fut dénoncé pour hérésie par l'Inquisition, et en 1637, il rentra en France en passant par Venise. A la suite du séjour de Poussin à Paris, de 1640 à 1642, les oeuvres de Bourdon se transformèrent, les formes devenant plus anguleuses et les couleurs plus vives. En 1648, il fut un des douze membres fondateurs de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Quatre ans plus tard, on l'invita en Suède, où il devint peintre de cour de la reine Christine. Il y peignit plusieurs portraits et en fit d'autres plus tard à Paris. À la suite de l'abdication de la reine en 1654, il s'établit de nouveau à Paris où il fut nommé recteur de l'Académie. Vers 1656-7, il rentra à Montpellier pour peindre une grande fresque intitulée *La Chute de Simon le magicien* pour la cathédrale et sept toiles représentant les sept charités bibliques. De retour à Paris après 1663, il exécuta des décorations pour l'Hôtel de Bretonvilliers (aujourd'hui détruit). Bourdon était un artiste prolifique dont le style évolua tout au long de sa vie. Il exécuta aussi des dessins et des gravures.

### 16 *Moses Striking the Rock* c.1637-40

Oil on canvas, 87.6 x 111.3 cm  
Acc. no. 28-203 (1985)

Provenance: Meynell Ingram, Temple Newsam, Leeds; Christie's, New York, 18 January 1983, lot 68; Christophe Janet, New York.

Reference: G.F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain* (London 1854), III, 332.

### 16 *Moïse frappant le rocher* vers 1637-40

Huile sur toile; 87,6 x 111,3 cm  
N° d'accès: 28-203 (1985)

Provenance: Meynell Ingram, Temple Newsam, Leeds; Christie's, New York, 18 janvier 1983, lot 68; Christophe Janet, New York.

Références: G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain* (Londres, 1854), III, 332.







**T**HE STORY of Moses striking the rock is told in both Exodus 17: 1-7 and Numbers 20: 1-13. Led by Moses and Aaron, the children of Israel passed through the desert and came to a place called Rephidim, which according to Numbers 20:5 was “no place of seeds, or of figs, or of vines, or of pomegranates; neither is there any water to drink.” With mounting discontent the people turned to Moses, demanding, “Wherefore is this that thou hast brought us up out of Egypt, to kill us and our children and our cattle with thirst?” (Exodus 17:3). Moses sought help from the Lord, who commanded that Moses should take his rod and smite the rock of Horeb. “And Moses and Aaron gathered the congregation together before the rock, and he said unto them, Hear now, ye rebels; must we fetch you water out of this rock? And Moses lifted up his hand, and with his rod he smote the rock twice: and the water came out abundantly, and the congregation drank, and their beasts also.” (Numbers 20: 10-11).

According to Jewish tradition, the reason Moses could not enter the Holy Land was because he struck the rock of Horeb twice. For Christians the story of the life-saving water was interpreted as a prefiguration of the sacrament of baptism, or of the blood and water issuing from Christ’s side at the Crucifixion. St. Paul specifically equated the rock of Horeb with Christ: “for they drank of that spiritual Rock that followed them: and that Rock was Christ.” (1 Corinthians 10:4). Finally, the episode of Moses striking the rock was associated with the second Act of Mercy: “I was thirsty, and ye gave me drink.” (St. Matthew 25:35).

Bourdon’s painting probably dates from early in his career, after his contact with the paintings of low-life by the *bamboccianti* (Dutch and Flemish genre painters in Rome), but before his more conspicuous debt to Poussin’s classical style in the early 1640s. Typical of Bourdon’s work of the late 1630s is the enchanting colour – with its smokey blues and pale ochres. The reddish ground underlying the entire painting is used to maximum effect, not only to contrast with the superimposed layers of colour, but also in some passages – such as the tree trunk in the middle – to convey the appearance of the object itself. In general the colour suggests an interest in sixteenth-century Venetian painting, which Bourdon could have studied at first hand during his visit to Venice on his return to France in 1637 – though it is also true that this was an interest shared by the majority of seventeenth-century artists working in Rome. The curiously stunted figures, including a decidedly unheroic Moses and Aaron, no doubt betray the lingering influence of the *bamboccianti*

scenes of everyday people (and their animals) going about everyday activities. Concurrently, the biblical scenes with animals by Giovanni Benedetto Castiglione, a Genoese painter resident in Rome, may have encouraged Bourdon to focus on subjects featuring many animals. In contrast, Poussin’s three surviving interpretations of Moses striking the rock (one of which was completed by 1637) reveal only one animal – a donkey scarcely visible in the background of a painting now in Edinburgh.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> The painting in Edinburgh is on loan from the Duke of Sutherland. The two other versions are a canvas in Leningrad, and a lost painting recorded only in an engraving attributed to Jean Lepautre. Cf. A. Blunt, *Nicolas Poussin* (London 1967), pls. 116, 198, 258.



**L'**HISTOIRE de Moïse frappant le rocher est racontée à la fois dans Exode XVII, 1-7 et aussi dans Nombres XX, 5. Menés par Moïse et Aaron, les enfants d'Israël traversèrent le désert et arrivèrent à un endroit nommé Rephidim, qualifié, dans Nombres XX, 5 de "lieu impropre aux semailles, sans figuiers, ni vignes, ni grenadiers, sans même d'eau à boire". De plus en plus mécontent, le peuple s'en prit à Moïse: "Pourquoi nous as-tu fait sortir d'Égypte? Est-ce pour me faire mourir de soif, moi, mes enfants et mes bêtes?" (Exode XVII, 3). Moïse chercha de l'aide auprès de Yahvé qui lui ordonna de prendre son rameau et de frapper le rocher d'Horab: "Moïse et Aaron convoquèrent l'assemblée devant le rocher, puis il leur dit: "Écoutez donc rebelles. Ferons-nous jaillir pour vous de l'eau de ce rocher?" Moïse leva la main et, avec le rameau, frappa le rocher par deux fois; l'eau jaillit en abondance, la communauté et son bétail purent boire" (Nombres XX, 10-11).

Selon la tradition juive, Moïse ne put pas entrer dans la Terre Promise parce qu'il avait frappé le rocher d'Horab deux fois. Selon l'interprétation chrétienne, l'histoire de l'eau salvatrice préfigure le sacrement du baptême ou le jaillissement de l'eau et du sang du côté du Christ crucifié. Saint Paul comparait explicitement le rocher d'Horab au Christ: "Ils buvaient en effet à un rocher spirituel qui les accompagnait et ce rocher était le Christ" (I Corinthiens X, 4). Enfin, on a associé aussi l'épisode où Moïse frappa le rocher à la deuxième charité: "j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire" (Matthieu XXV, 35).

Le tableau de Bourdon date probablement du début de sa carrière, après qu'il est entré en contact à Rome, avec un groupe de peintres flamands et hollandais de tableaux de genre qui affectionnaient les bambochades (tableaux de scènes populaires), mais avant qu'il n'ait subi l'influence, plus profonde, du style classique de Poussin au début des années 1640. Le charme des couleurs et surtout des bleus vaporeux et des ochres pâles, est typique des œuvres exécutées par Bourdon à la fin des années 1630. Le fond rougâtre qui couvre toute la surface du tableau est exploité au maximum, non seulement pour renforcer le contraste avec les couches supérieures de couleurs mais aussi, dans certaines parties, comme le tronc d'arbre que l'on voit au milieu du tableau, pour accentuer l'objet lui-même. De façon générale, le coloris rappelle la peinture vénitienne du seizième siècle que Bourdon aurait pu étudier de première main lorsqu'il passa par Venise en route pour la France en 1637; mais il est vrai aussi que cet intérêt pour la couleur vénitienne était partagé par la majorité des peintres travaillant à Rome au dix-septième siècle. Les personnages curieusement rabougris, ainsi que la représentation tout à

fait prosaïque de Moïse et d'Aaron, reflètent sans doute les vestiges de l'influence des bambochades, scènes populaires où l'artiste dépeint les gens du peuple (et leurs animaux) vaguant à leurs activités habituelles. Par ailleurs, il se peut que les scènes bibliques avec bestiaux de Giovanni Benedetto Castiglione, peintre génois résidant à Rome, aient encouragé Bourdon à aborder, de préférence, des sujets qui mettaient en scène de nombreux animaux. Par contraste, les trois interprétations de l'histoire de Moïse frappant le rocher que l'on connaît encore de Poussin (dont l'une a été exécutée avant 1637) ne comportent qu'un seul animal, un âne que l'on aperçoit à peine à l'arrière-plan du tableau aujourd'hui à Edimbourg.<sup>1</sup>

1 Le tableau à Edimbourg est un prêt du duc de Sutherland. Les deux autres versions sont une toile qui se trouve à Leningrad et un tableau, aujourd'hui perdu, que l'on connaît seulement grâce à une gravure attribuée à Jean Lepautre (voir A. Blunt, *Nicolas Poussin* (Londres, 1967), planches 116, 198 et 258).

## The Candlelight Master

French(?), first half of the seventeenth century

## Maître à la chandelle

France (?), première moitié du dix-septième siècle

### 17 *Man Masking a Flame with a Paper Shade*

Oil on canvas, 65.7 x 57.0 cm  
Acc. no. 22-23 (1979)

Provenance: Sotheby Mak Van Waay, Amsterdam, 31 October 1977, lot 33 (as French School, Seventeenth century, Circle of T.H. Bigot)

References: B. Nicolson, *The International Caravaggio Movement* (Oxford 1979), 22, pl. 63 (as Trophime Bigot [or 'Maestro Jacopo?']); C. Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century* (Boston 1985), 140 (as Trophime Bigot II).

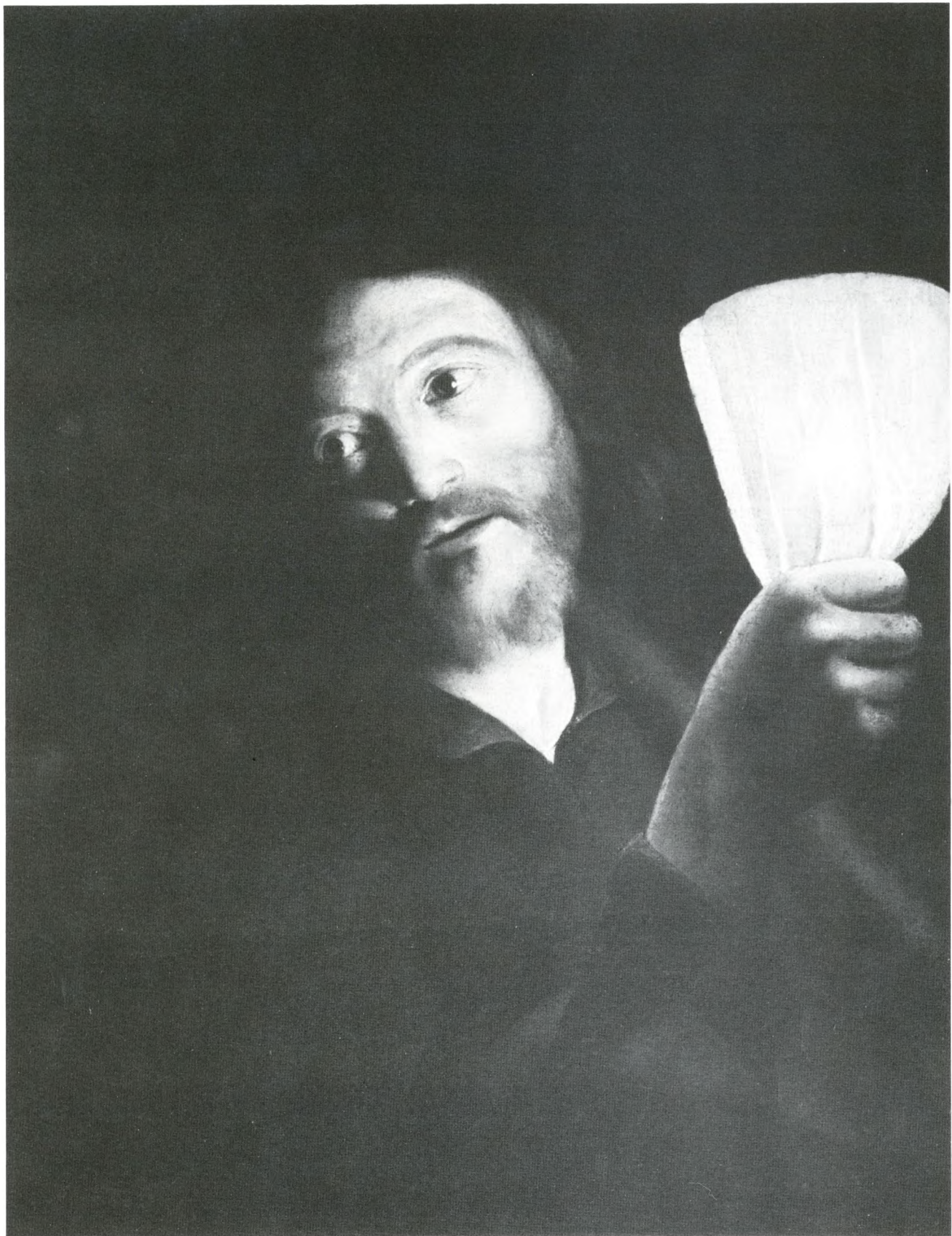
### 17 *Homme à l'abat-jour de papier*

Huile sur toile; 65,7 x 57,0 cm  
N° d'accès: 22-23 (1979)

Provenance: Sotheby Mak Van Waay, Amsterdam, 31 octobre 1977, lot 33 (comme l'école française, dix-septième siècle, cercle de T. H. Bigot).

Références: B. Nicolson, *The International Caravaggio Movement* (Oxford 1979), 22, planche 63 (comme Trophime Bigot [ou 'Maestro Jacopo?']); C. Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century* (Boston 1985), 140 (comme Trophime Bigot II).







## The Candlelight Master

One of the most intriguing recent investigations into the art of the seventeenth century concerns the work of the so-called Candlelight Master. In the early 1960s some forty unsigned paintings perhaps by the same hand were grouped together by the English scholar Benedict Nicolson. The paintings were all in a dark style, influenced by the Dutch artist, Gerrit van Honthorst, but ultimately dependent on Caravaggio. Usually the source of light, often a candle, was shown within the composition. Since the name of the artist in question was not known, Nicolson nicknamed him the Candlelight Master.<sup>1</sup> Subsequently Nicolson and Jean Boyer independently associated the Candlelight Master with Trophime Bigot, a French artist who was born in Arles in 1579 and died in Avignon in 1650.<sup>2</sup> Considerable information has since been discovered about Bigot, but whether he is the artist of all the works previously assigned to the Candlelight Master is still being debated.

Trophime Bigot was probably apprenticed to a local painter in Arles before he went to Rome in about 1600. He returned to Arles in 1605 as Trufamont Bigoti, the Italianized form of his name. The German biographer of artists, Joachim von Sandrart, mentioned (in 1675) a Trufemondi who was a painter in Rome of night scenes with half-length figures. An artist by the same name (or variations thereof) is mentioned in documents as being active in the 1620s in the Accademia di San Luca (the Roman painters guild), as living with the

French landscape painter Claude Lorrain in Rome in 1630, and as having painted pictures listed in an 1638 inventory of the Giustiniani collection in Rome. Bigot returned to Arles in 1634, was in Aix-en-Provence from 1638 until 1642, back in Arles from 1642 to 1644, and back and forth between Arles and Avignon from 1644 until his death.<sup>3</sup> A number of large altarpieces painted in a late mannerist style in the churches of Provence are signed by Bigot and dated 1635 and 1639. In addition, an engraving of a painting, *St. Joseph as a Carpenter with the Virgin and Child*, which was in a collection in Aix-en-Provence at the end of the seventeenth century is inscribed as Bigot's. Significantly, the figures are half-length and the scene illuminated by a candle.

It has been generally concluded that the signed altarpieces in Provence are not by the artist who did the candlelight pictures; and the existence of the two artists with the name Trophime Bigot, perhaps father and son, has been postulated.<sup>4</sup> Very recently this hypothesis has been refuted, however, on the basis of archival evidence.<sup>5</sup> Archival research has also indicated that a painting of the Lamentation in the Passion Chapel of Santa Maria in Aquino, Rome (a crucial work for the reconstruction of the *oeuvre* of the Candlelight Master), was commissioned in 1634 from a "Mr Jacomo pittore."<sup>6</sup> To what degree *Jacomo pittore* was responsible for the other works attributed to the Candlelight Master remains to be determined.

**T**HE PREVIOUS attributions of this painting – to Trophime Bigot and then to Trophime Bigot II – reflect the history of recent scholarship on the Candlelight Master. Although modest in dimensions and subject matter, the present painting epitomizes the Candlelight Master's style. Not only is the anonymous male figure seen at night against a dark undifferentiated background, but the source of light is also prominently indicated. However, in this instance the flame, which brightly lights the man's face and to a lesser extent his right hand, is hidden behind a paper shade. Sensitive modeling the features of the face, the light also describes the various surfaces – from the reflective moist curvature of the eyes through the continuous matt membrane of the skin, to the absorbent irregular texture of the beard. The penumbra and shadow on the left side of the face have also been executed with particular skill. As is often the case with this artist the surface of the hand has been somewhat generalized. The man carries a staff, but whether it should be interpreted as an attribute has not been determined.

The Candlelight Master seems frequently to have painted more than one version of a subject – a practice pertaining to the present composition, for Professor Richard Spear has identified another version of the composition in the Museo Cerralbo, Madrid.<sup>7</sup>

1 B. Nicolson, "The 'Candlelight Master,' A Follower of Honthorst in Rome," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1960), 121-64.

2 B. Nicolson, "Un caravagiste aixois, le maître à la chandelle," *Art de France* IV (1964), 116-39; *idem*, "The Rehabilitation of Trophime Bigot," *Art and Literature* 4 (1965), 66-105 (reprint in English of French text of 1964); and J. Boyer, "Un Caravagesque français oublié: Trophime Bigot," *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1963), 35-51; and *idem*, "Nouveaux documents inédits sur le peintre Trophime Bigot," *ibid* (1964), 153-58. Bigot's death date is found in J. Boyer, "The one and only Trophime Bigot," *Burlington Magazine* CXXX (1988), 356.

3 For a résumé of the dates, see Boyer (1988), 357.

4 J. Thuillier, "La Tour, Enigmes et Hypotèses," *Georges de la Tour* (Paris 1972), 47; B. Nicolson, "Caravaggesques at Cleveland," *Burlington Magazine* CXIV (1972), 117; and *La peinture en Provence au XVII<sup>e</sup> siècle*, Musée des Beaux-Arts (Marseille 1978), 4-9.

5 Boyer (1988).

6 *La peinture en Provence au XVII<sup>e</sup> siècle*. Musée des Beaux-Arts (Marseille 1978), 3. See also J.-P. Cuzin "Trophime Bigot in Rome: A Suggestion," *Burlington Magazine* CXXI (1979), 301-305.

7 R. Spear, "Unknown Pictures by the Caravaggisti (with notes on 'Caravaggio and His Followers')," *Storia dell'Arte* no. 14 (1972), 154-55, fig. 16.



## Maître à la chandelle

Une des enquêtes récentes les plus fascinantes sur l'art du dix-septième siècle concerne les oeuvres de l'artiste que l'on appelle le maître à la chandelle. Au début des années 1960, le chercheur anglais Benedict Nicolson regroupa une quarantaine de tableaux sans signature mais exécutés de toute évidence de la même main. On retrouve dans tous le même style sombre que l'on associe au peintre hollandais, Gerrit van Honthorst mais qui remonte en dernière analyse au Caravage; dans bon nombre des tableaux, la source de la lumière, souvent une chandelle, fait partie de la composition. Faute de connaître le nom de l'artiste, Nicolson lui donna le sobriquet de "maître à la chandelle"<sup>1</sup>. Par la suite, Nicolson et Jean Boyer, indépendamment l'un de l'autre, associèrent le maître à la chandelle avec Trophime Bigot, artiste français né à Arles en 1579 et mort à Avignon en 1650<sup>2</sup>. Depuis, on a appris beaucoup sur Bigot, sans qu'il soit encore certain qu'il fût en fait l'auteur de tous les tableaux attribués auparavant au maître à la chandelle.

Trophime Bigot était probablement l'apprenti d'un peintre local à Arles avant de se rendre à Rome vers 1600. Il rentra à Arles en 1605 comme Trufamont Bigoti, forme italianisée de son nom. Le biographe allemand d'artistes, Joachim von Sandrart, fait mention (en 1675) d'un dénommé Trufemondi, peintre de portraits nocturnes en buste à Rome. D'autres documents font référence à un peintre du même nom (ou une variante de ce nom): ce peintre fut actif à l'Accademia di San Luca (la guilde des peintres romains) dans les années 1620; il partagea un logis avec

le paysagiste français Claude Lorrain à Rome en 1630 et quelques-uns de ses tableaux figurèrent dans le catalogue de la collection Giustiniani de 1638. Bigot revint à Arles en 1634. De 1638 à 1642, il était à Aix-en-Provence, et de 1642 à 1644, de nouveau à Arles. À partir de 1644 jusqu'à sa mort, il se trouvait tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre, de ces deux villes<sup>3</sup>. On retrouve plusieurs grands retables d'un maniérisme tardif signés par Bigot et datés de 1635 et de 1639 dans des églises provençales. De plus, une gravure inspirée d'un tableau intitulé *Joseph charpentier avec Marie et Jésus enfant* qui faisait partie d'une collection à Aix-en-Provence à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, a été attribuée à Bigot. Fait significatif, les personnages sont représentés en buste et la scène est illuminée par une chandelle.

On s'accorde en général pour conclure que les retables signés que l'on trouve en Provence ne sont pas du même artiste que les tableaux attribués au maître à la chandelle. Selon une hypothèse que l'on a avancée, il y aurait eu deux artistes, père et fils peut-être, du nom de Trophime Bigot<sup>4</sup>. Depuis peu, cependant, cette hypothèse a été réfutée par des documents d'archives<sup>5</sup>. D'autres recherches à partir d'archives ont également révélé qu'une peinture de la Lamentation qui se trouve dans la chapelle de la Passion de Santa Maria in Aquino à Rome (tableau crucial pour la reconstitution de l'oeuvre du maître à la chandelle) a été commandée en 1634 à un "M. Giacomo pittore"<sup>6</sup>. Il reste encore à déterminer jusqu'à quel point "Giacomo pittore" est responsable des autres oeuvres attribuées au maître à la chandelle.

**L**ES ATTRIBUTIONS précédentes de ce tableau, d'abord à Trophime Bigot et ensuite à Trophime Bigot II, reflètent l'évolution des recherches récentes sur le maître à la chandelle. Bien que modeste par ses dimensions et par son sujet, le tableau exposé ici représente la quintessence du style de ce peintre inconnu. Non seulement s'agit-il d'un portrait nocturne d'un personnage masculin anonyme qui se découpe nettement sur un fond sombre indifférencié, mais la source de lumière aussi est bien en vue. Toutefois, dans ce cas, la flamme qui illumine le visage de l'homme, et à un moindre degré sa main droite, se cache derrière un abat-jour de papier. La lumière informe toutes les surfaces du visage, du modelé subtil des traits à la courbe des yeux et leurs reflets humides jusqu'au mat uniforme de la peau et à la texture touffue et irrégulière de la barbe. La pénombre et l'ombre du côté gauche du visage ont été exécutées aussi avec beaucoup d'habileté. Comme c'est souvent le cas chez ce peintre, la surface de la main a été quelque peu généralisée. L'homme porte un bâton, mais il reste à établir s'il faut interpréter cet objet comme un attribut.

Le maître à la chandelle faisait souvent plusieurs versions du même sujet, semble-t-il, ce qui est en effet le cas du présent tableau car le professeur Richard Spear a trouvé une autre version de ce dernier au musée Cerralbo à Madrid<sup>7</sup>.

- 1 B. Nicolson, "The 'Candlelight Master', A Follower of Honthorst in Rome", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1960), 121-64.
- 2 B. Nicolson, "Un caravagiste aixois, le maître à la chandelle", *Art de France* IV (1964), 116-39; *idem.*, "The Rehabilitation of Trophime Bigot", *Art and Literature* 4 (1965), 66-105 (réédition anglaise du texte français de 1964); et J. Boyer, "Un caravagesque français oublié: Trophime Bigot", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1963), 35-51; et *idem.*, "Nouveaux documents inédits sur le peintre Trophime Bigot", *ibid.* (1964), 153-58. La date de la mort de Bigot est donnée par J. Boyer ("The One and Only Trophime Bigot", *Burlington Magazine* CXXX (1988), 356.
- 3 Pour un résumé de ces dates, voir Boyer, "The One and Only Trophime Bigot", *loc.cit.*, 357.
- 4 J. Thuillier, "La Tour, Enigmes et Hypothèses", *Georges de la Tour* (Paris 1972), 47; B. Nicolson, "Carravaggesques at Cleveland", *Burlington Magazine* CXIV (1972), 117; et *La Peinture en Provence au XVII<sup>e</sup> siècle*, Musée des Beaux-Arts, (Marseille 1978), 4-9.
- 5 Boyer, "The One and Only Trophime Bigot", *loc.cit.*
- 6 *La Peinture en Provence au XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, 3. Voir aussi J.-P. Cuzin, "Trophime Bigot in Rome: A Suggestion", *Burlington Magazine* CXXI (1979), 301-305.
- 7 R. Spear, "Unknown Pictures by the Caravaggisti (with notes on 'Caravaggio and His Followers')", *Storia dell'Arte* 14 (1972), 154-55, fig. 16.

## Jan Lievens

Leiden 1607 - 1674 Amsterdam

Jan Lievens was born in Leiden, the son of an embroiderer from Ghent. According to Orlers (writing in 1641) Lievens entered the workshop of Joris van Schooten of Leiden at age eight. He then went to Pieter Lastman's studio in Amsterdam and about 1620 returned to Leiden, an independent master. Rembrandt, Lievens' townsman, also studied with Lastman. On Rembrandt's return from Amsterdam, about 1625-26, the two natives of Leiden became closely associated, and until the early 1630s painted similar subjects and probably shared a studio. Between 1632 and 1634 Lievens was in England, and from 1635 to 1644

in Antwerp. From 1644 until his death he lived in Amsterdam, except for periods of 1654-58 and 1670-71 when he was in The Hague. Lievens' later work became increasingly polished and elegant, and reflected the popular taste for classical subjects. He painted portraits, allegories and landscapes, as well as making woodcuts and etchings of high quality. During the last twenty years of his life, he continued to receive major, large-scale commissions, including a *Quintus Fabius Maximus and his Son* for the new Town Hall, Amsterdam, a work which he apparently took over from Rembrandt.

## Jan Lievens

Leyde 1607 - 1674 Amsterdam

Né à Leyde, Jan Lievens était le fils d'un tapissier de Gand. Selon Orlers (écrivant en 1641), Lievens avait huit ans quand il entra à l'atelier de Joris van Schoten à Leyde. Par la suite, il se rendit à l'atelier de Pieter Lastman à Amsterdam et vers 1620 il revint à Leyde en tant que maître indépendant.

Rembrandt, originaire, comme Lievens, de Leyde, était aussi élève chez Lastman. Après le retour de Rembrandt d'Amsterdam vers 1625-26, les deux concitoyens étaient en contact direct l'un avec l'autre. Jusqu'au début des années 1630, ils représentèrent des sujets semblables et partagèrent probablement le même atelier. De 1632 à 1634, Lievens était en Angleterre et

de 1635 à 1644 à Anvers. De 1644 jusqu'à sa mort, il vécut à Amsterdam, à l'exception de deux séjours à La Haye, de 1654 à 1658 et encore de 1670 à 1671. Les œuvres tardives de Lievens, de plus en plus polies et élégantes, reflètent la popularité à l'époque des sujets classiques. Outre des portraits, des allégories et des paysages, Lievens faisait des gravures sur bois et des estampes de haute qualité. Au cours de ses vingt dernières années, il continua à recevoir des commandes importantes pour des œuvres de grandes dimensions dont un tableau intitulé *Quintus Fabius Maximus et son fils* destiné au nouvel hôtel de ville d'Amsterdam et commencé apparemment par Rembrandt.

### 18 *The Penitent Magdalen* c.1630

Oil on canvas, 62.8 x 49.2 cm  
Pentimenti in the drapery at the left.  
Acc. no. 18-126 (1975)

Provenance: Fischer, Lucerne, 1960s

Literature: Sumowski, III, p. 1795, no. 1237.

### 18 *La Pénitente Marie-Madeleine* vers 1630

Huile sur toile; 62,8 x 49,2 cm  
Des repentirs sur les draperies à gauche.  
N° d'accès: 18-126 (1975)

Provenance: Fischer, Lucerne, années 1960.

Références: Sumowski, III, 1795, n° 1237.







**F**ORMERLY anonymous, this painting was first attributed to Jan Lievens by Kurt Bauch who dated it to about 1630. The manner of painting Mary Magdalen's wrinkled hands with strands of colour is indeed closely related to that in *Job*, 1631, Lievens's masterpiece in Ottawa.<sup>1</sup> At this time Lievens was in close contact with Rembrandt, and both artists were eagerly exploring the effects of a strong light directed on the face and often the hands of their principal figures, while much of the rest of the composition was left obscure. They also manifest a particular fascination for honestly and compassionately rendering the features of elderly sitters, both male and female. Apart from pure portraits, Rembrandt's subjects of aged figures most often took the form of prophets and apostles or of scholars in their studios, whereas Lievens also painted a number of monks and hermits, one of which is listed among Rembrandt's effects in 1656.<sup>2</sup>

Professor Werner Sumowski was the first to identify the figure as Mary Magdalen.<sup>3</sup> Previously the painting had been called St. Mary of Egypt, the fifth-century penitent who is usually shown with long hair and with the attributes of three loaves of bread and/or a lion. Certain aspects of Mary of Egypt's ascetic life were taken over by Mary Magdalen and a clear distinction between the two is not always easy to make.<sup>4</sup> Even though Mary Magdalen is said to have fasted for thirty years in the desert (a detail assimilated from the Mary of Egypt story), it is unusual for her to be shown as an old and haggard crone, as in the present painting.<sup>5</sup> On the other hand, it is also unusual for Mary of Egypt to be shown with a skull. When she is depicted with one – as in Jusepe Ribera's paintings of 1641 in Montpellier and of 1651 in Naples – it is accompanied by the conventional attributes of the loaves of bread. Since the bread is lacking altogether in the painting at the Agnes Etherington Art Centre, the painting seems more likely to represent Mary Magdalen, and the unusual feature of her haggard appearance may be explained as an example of Lievens's preoccupation with unflinching realism at this moment in his career.

Mary Magdalen, who had accompanied Christ to the cross and then visited his grave to anoint his body, is sometimes identified with Mary, the sister of Martha and Lazarus (see cat. no. 11). She is also associated with the unnamed sinner who anointed Christ's feet at the Pharisee's house (Luke 7: 37-38). Legendary accounts of her life abound, but she came to be generally known as the sinner reformed and penitent. She is said to have retired to the country near Marseilles, France, to live a life of solitary

meditation. In Lievens's painting the figure is seen as an aged penitent, her former beauty vanished and her courtesan's finery replaced by a coarse mantle. With her hands clasped on a death's head, a souvenir of mortality, and her head inclined upward, she eloquently embodies the futility of earthly desires, and the quest for personal redemption.

1 Also compare Lievens's *Praying Capuchin* dated 1629 in the collection of the Marquess of Lothian, Monteviot (Sumowski, III, fig. 1238).

2 In the inventory of Rembrandt's possessions drawn up at the time of his *cessio bonorum*. For a convenient English translation, see K. Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance* (New York 1966), 196, no. 52.

3 *loc. cit.* Untraced paintings by Lievens of Mary Magdalen are listed in Dutch inventories of 1650, 1657 and 1673 (H. Schneider, *Jan Lievens, Sein Leben und seine Werk* (Haarlem 1932), 106, under no. 61. Another version of the subject (meditating on a skull, with younger features and clasped hands) is in the museum at Douai, France (Sumowski, no. 1221, illus.).

4 For a recent discussion of the iconography of Mary Magdalen, see *La Maddalena tra Sacro e Profano*, ed. M. Mosca, Centro Mostre di Firenze (Florence 1986).

5 This is especially true in the seventeenth century. Donatello's wood sculpture in Florence is an influential exception from the fifteenth century.



**C**ONSIDÉRÉ auparavant comme l'oeuvre d'un artiste anonyme, ce tableau a été attribué pour la première fois à Jan Lievens par Kurt Bauch qui était d'avis qu'il datait d'environ 1630. Le recours aux bandes de couleurs pour rendre les mains ridées de Marie-Madeleine rappelle beaucoup en effet la technique utilisée par Lievens dans son chef-d'oeuvre *Job*, daté de 1631, qui se trouve à Ottawa<sup>1</sup>. À cette époque, Lievens était en contact direct avec Rembrandt et les deux artistes exploraient avec beaucoup d'enthousiasme les effets que l'on pouvait obtenir en éclairant d'une lumière forte le visage et souvent les mains des personnages et en laissant le reste de la composition dans une obscurité quasi-totale.

Ils étaient particulièrement fascinés aussi par la représentation des traits de leurs modèles âgés, que ce fût des femmes ou hommes, qu'ils voulaient rendre avec réalisme et compassion. Rembrandt en faisait le sujet de simples portraits, mais le plus souvent, dans ses tableaux, ce genre de modèle apparaît sous les traits d'un prophète ou d'un apôtre, voire d'un savant au travail dans son bureau. Lievens, pour sa part, exécuta plusieurs portraits de moines et d'hermites, dont l'un figure sur la liste des effets de Rembrandt en 1656<sup>2</sup>.

Le professeur Werner Sumowski fut le premier à identifier le personnage du présent tableau comme Marie-Madeleine<sup>3</sup>. Auparavant, on avait donné à ce tableau le titre de *Sainte Marie l'Égyptienne*, la pénitente du V<sup>e</sup> siècle qui est généralement représentée drapée dans son abondante chevelure et avec, comme attributs, trois pains et/ou un lion. Puisque certains aspects de la vie austère de Marie l'Égyptienne furent associés par la suite à Marie-Madeleine, il n'est pas toujours facile de les distinguer l'une de l'autre<sup>4</sup>. Même si on dit que Marie-Madeleine a jeûné dans le désert pendant trente ans (un détail que l'on retrouve dans l'histoire de Marie l'Égyptienne), il est rare qu'elle soit représentée, comme dans le tableau présent, sous les traits d'une vieille femme ratatinée et émaciée<sup>5</sup>. D'autre part, Marie l'Égyptienne figure rarement avec un crâne. Quand c'est le cas, comme dans les tableaux de Jusepe Ribera datés de 1641 (Montpellier) et de 1651 (Naples), on y trouve également les trois pains qui sont ses attributs conventionnels. Puisqu'il n'y a aucune trace de pain dans le tableau du Agnes Etherington Art Centre, il est plus probable que celui-ci représente plutôt Marie-Madeleine, l'apparence exceptionnellement émaciée du personnage s'expliquant par le réalisme cru qui attirait Lievens à ce moment de sa carrière.

Marie-Madeleine, qui avait accompagné le Christ à la croix et visité son tombeau pour répandre des parfums sur

son corps, est parfois confondue avec Marie, la soeur de Marthe et de Lazare (voir n° 11 du cat.). Elle est associée aussi avec la pécheresse sans nom qui avait oint de parfum les pieds du Christ chez le Pharisien (Luc VII, 37-38). Les légendes sur la vie de celle-ci abondent, mais elle est connue généralement maintenant comme la pécheresse pardonnée et repentante. Une tradition prétend qu'elle se serait retirée à la campagne près de Marseille en France pour mener une vie de méditation solitaire. Dans le tableau de Lievens, le personnage est représenté comme une pénitente âgée, sa beauté de jadis disparue et ses anciens habits de courtisane remplacés par un manteau grossier. Les mains jointes sur un crâne, symbole de mort, la tête inclinée vers le haut, elle offre une incarnation éloquente de la futilité des désirs terrestres et une image saisissante de la quête du salut personnel.

1 Voir aussi, aux fins de la comparaison, le *Capucin priant* daté de 1629 qui fait partie de la collection de la marquise de Lothian à Monteviot (Sumowski, III, fig. 1238).

2 Il s'agit de l'inventaire dressé des effets de Rembrandt au moment de son *cessio bonorum*. Pour une traduction facile à consulter, voir K.Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance* (New York 1966), 196, n° 52.

3 *op.cit.* D'autres portraits, aujourd'hui perdus, de Marie-Madeleine par Lievens figurent dans les inventaires hollandais de 1650, de 1657 et de 1673 (H. Schneider, *Jan Lievens, Sein Leben und seine Werk* (Haarlem 1932), 106, n° 61. Une autre version du même sujet (méditant devant un crâne, et représenté avec des traits plus jeunes et les mains jointes) se trouve au musée de Douai en France (Sumowski, *op.cit.*, n° 1221, illustration).

4 Pour une analyse récente de l'iconographie de Marie-Madeleine, voir *La Maddalena tra Sacro et Profano* (ouvrage collectif sous la direction de M. Mosca), Centro Mostre di Firenze (Florence 1986).

5 Cela est particulièrement vrai au XVII<sup>e</sup> siècle. La sculpture sur bois par Donatello à Florence est une exception notable au XV<sup>e</sup> siècle.

## Rombout van Troyen

Amsterdam(?) c.1605 – 1650 Amsterdam

Rombout van Troyen was for several years a pupil of Jan Pynas in Amsterdam. He specialized in doing small-scale paintings of fantastic landscapes, often with caves and grottoes, and picturesque ruins. The subjects are sometimes biblical or mythological, with small figures.

## Rombout van Troyen

Amsterdam? vers 1605 – 1650 Amsterdam

Rombout van Troyen étudia pendant plusieurs années chez Jan Pynas à Amsterdam. Il se spécialisait dans des paysages fantastiques de petites dimensions dotés souvent de cavernes et de grottes et de ruines pittoresques. Les sujets sont parfois d'inspiration biblique ou mythologique et les personnages petits.

### 19 *Grotto with Figures*

Oil on panel, 20.5 x 27.2 cm  
Acc. no. 20-91 (1977)

Provenance: Vitale Bloch

Reference: "Acquisitions principales des musées et galeries canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries 1977," *RACAR V* (1978-79), 163, no. 72, illus.

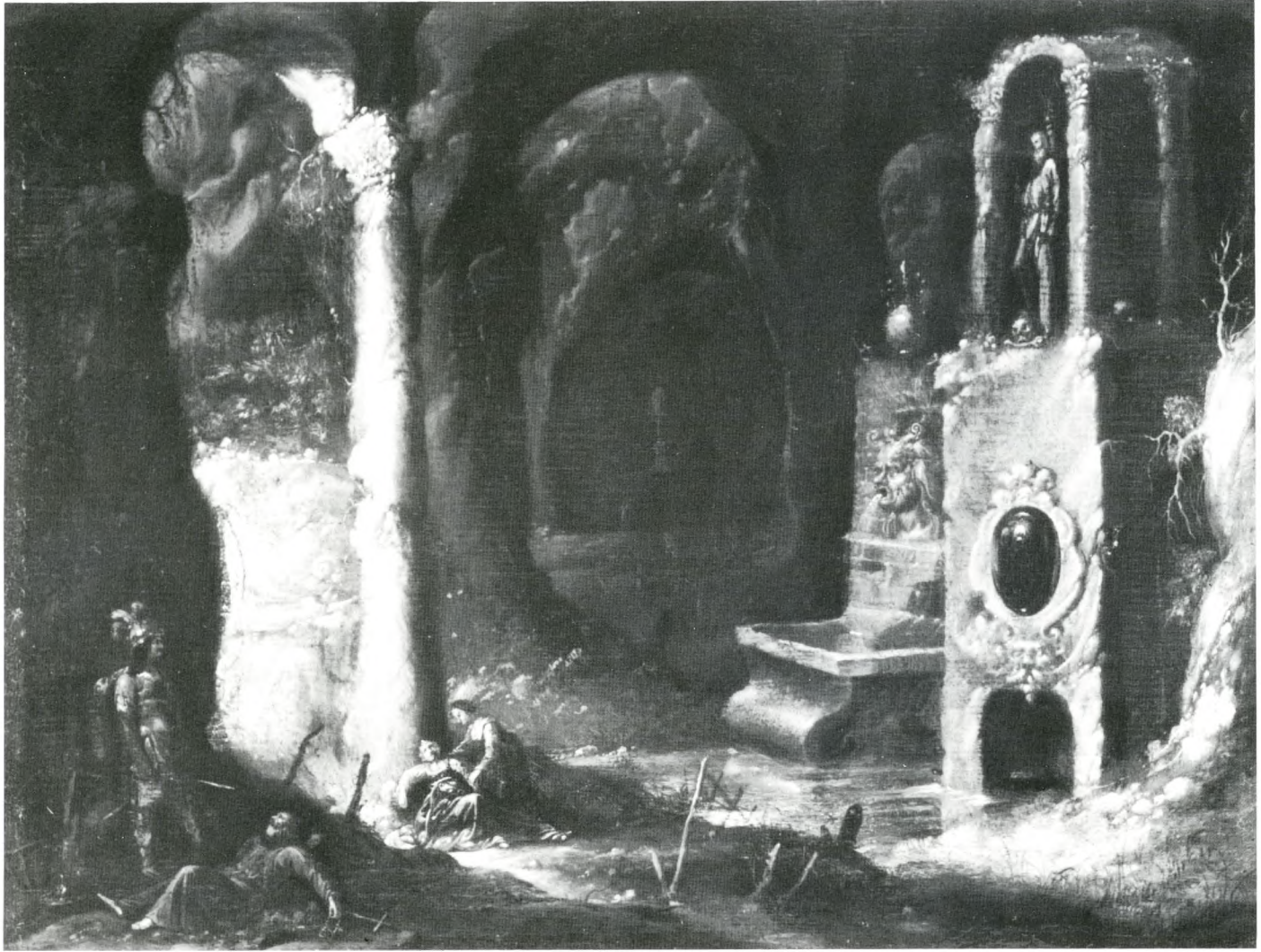
### 19 *Grotte avec personnages*

Huile sur panneau; 20,5 x 27,2 cm  
N° d'accès: 20-91 (1977)

Provenance: Vitale Bloch.

Références: "Acquisitions principales des musées et galeries canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries 1978," *RACAR V* (1978-79), 163, n° 72, illustrations.





**T**HIS SMALL PANEL is a typical example of van Troyen's work. A very similar but somewhat larger painting (in a private collection) of a grotto is signed and dated 1641.<sup>1</sup> In both, van Troyen has concocted a bizarre combination of underground vaults supported in part by mouldering columns, of improbable classical tabernacles, meandering vines and pools of water. The miniature figures found in the foreground seem to have been added as *staffage*, that is, as anonymous figures included to enliven the scene rather than to tell a specific story. In van Troyen's paintings of grottoes these figures appear vaguely classical and may have been intended as antique visitors to the catacombs. Precise information about van Troyen's life is regrettably scanty, but the fanciful nature of his grottoes suggests that he had not been to Italy. Instead, he may have been inspired by the recollections of his teacher, Jan Pynas, or even had recourse to possible sketchbooks, made when Pynas was in Rome in about 1605-06 or again in 1615.

Apart from the inherent charm of van Troyen's imaginative invention, this well preserved panel is distinguished by the quality of the gentle, subterranean light, glancing off some surfaces and picking out selective details of others.

<sup>1</sup> F.C. Butôt collection, St. Gilgen. W. Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century* (London 1970), no. 1192, illus.



**C**E PETIT PANNEAU est un exemple typique de l'oeuvre de van Troyen. Un tableau semblable, mais quelque peu plus grand, signé et daté 1641, se trouve dans une collection privée<sup>1</sup>. Dans les deux oeuvres, van Troyen a confectionné une bizarre combinaison de voûtes souterraines, soutenues en partie par des colonnes en pleine désagrégation, de tabernacles classiques invraisemblables, de sinueuses plantes grimpantes et d'étangs. Les tout petits personnages que l'on voit au premier plan semblent avoir été ajoutés pour étoffer la composition; ce serait du "staffage", procédé qui consiste à représenter des personnages anonymes dans le but de rendre la scène plus vivante plutôt que de raconter une histoire précise. Dans les tableaux de grottes de van Troyen, ces personnages ont un air vaguement classique, l'artiste visant peut-être à représenter ainsi les visiteurs aux catacombes de l'antiquité. Malheureusement, on possède très peu de renseignements précis sur la vie de van Troyen, mais à en juger d'après l'aspect fantaisiste de ses grottes, il ne serait pas allé en Italie. En revanche, il puisait peut-être son inspiration dans les souvenirs de son maître, Jan Pynas, voire dans les carnets à dessins faits par ce dernier lors de ses séjours à Rome vers 1605-1606 et de nouveau en 1615.

Mis à part le charme intrinsèque de la vive imagination de van Troyen, ce panneau bien préservé se distingue par la qualité et par la douceur de la lumière souterraine qui rebondit sur certaines surfaces et fait ressortir des détails particuliers sur d'autres.

<sup>1</sup> Il s'agit de la collection de F. C. Butôt à St. Gilgen. (W. Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century* (Londres 1970), n° 1192, illustration.

## Cornelis Saftleven

Gorkum 1607 - 1681 Rotterdam

From a family of painters, Cornelis Saftleven was the slightly elder brother of the landscape painter Herman Saftleven. Cornelis Saftleven was a versatile painter of peasant scenes, landscapes and the occasional religious subject. His earlier work is mostly of barn interiors with peasants

and miscellaneous everyday objects, reminiscent of Adriaen Brouwer and Adriaen van Ostade, while later he painted landscapes in the manner of Govert Dirksz. Camphuysen and Aelbert Cuyp. He was also an engraver. He married twice in Rotterdam and was also a member of the guild there.

## Cornelis Saftleven

Gorkum 1607 - 1681 Rotterdam

Né dans une famille de peintres, Cornelis Saftleven était le frère légèrement plus âgé du paysagiste, Herman Saftleven. Cornelis Saftleven était un peintre aux intérêts variés qui peignit des scènes de la vie paysanne, des paysages et parfois, des sujets religieux. Dans ses premières oeuvres, qui font penser aux tableaux d'Adriaen Brouwer et

d'Adriaen van Ostade, il représenta surtout des intérieurs d'étable avec paysans et objets divers de la vie quotidienne. Plus tard, il peignit des paysages à la manière de Govert Dirksz. de Camphuysen et d'Aelbert Cuyp. Il était également graveur. Il se maria deux fois à Rotterdam, où il était aussi membre de la guilde des peintres.

### 20 *Annunciation to the Shepherds*

Oil on panel, 31.1 x 40.6 cm  
Acc. no. 31-2 (1988)

Provenance: Saskia Jüngeling, The Hague

### 20 *Annonciation aux bergers*

Huile sur panneau; 31,1 x 40,6 cm  
N° d'accès: 31-32 (1988)

Provenance: Saskia Jüngeling, La Haye.







**I**N THE EARLY 1640s Cornelis Saftleven painted a number of variations on the story from St. Luke's gospel of the angel appearing to the shepherds outside Bethlehem. "And there were in the same country shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night. And lo, the angel of the Lord shone round about them: and they were sore afraid. And the angel said unto them, Fear not: for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day in the city of David a Saviour, which is Christ the Lord." (St. Luke 2: 8-11)

It was not unusual for Dutch artists to treat the annunciation to the shepherds in an extremely naturalistic way – as if the subject were principally an excuse to show rustic figures and plenty of animals.<sup>1</sup> Saftleven adhered to this tradition: his attachment to peasant subjects is well attested, and his love of animals is demonstrated both in paintings and in several sensitive drawings. But what makes this painting unusual is the moment depicted. It is the very beginning of the story and an angel has just appeared over the edge of a bank of clouds at the left. The goats prick up their ears; a cow with tail outstretched hoists herself from her slumbers; and a dog turns its head to the supernatural presence; but the shepherds themselves, in a thatched hut and on a wagon, remain undisturbed and still sleep on. In paintings dated 1642 and 1643 Saftleven represented the next moment – the shepherds arisen and about to be troubled by the miraculous sight.<sup>2</sup>

Saftleven must have been attracted to the *Annunciation to the Shepherds* not just because it was a rustic subject, but also because it required an execution employing subtle tonal nuances, in addition to the analysis of the effects of a single light on various surfaces.

The angel in the present painting only emerged during a recent cleaning. Before that, the painting had been entitled *The Tornado*.

1 E.g. paintings by Benjamin Gerritsz. Cuyp and Philips Wouwerman.

2 Respectively at Schleissheim, no. 3799 (W. Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventh Century* [London 1970], III, no. 1023) and in 1969 with Kurt Meissner, Zürich (*Rembrandt and His Pupils*, 113-14, no. 109, illus.). It was Rembrandt, however, who devoted an etching to the final moment of the episode: "And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host praising God and saying Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men." (Luke 2: 13-14). In Rembrandt's etching (1636), not only are the shepherds terrified, but the farm animals begin to stampede and scatter in all directions.



**A**U DÉBUT des années 1640, Cornelis Saftleven réalisa plusieurs versions de l'histoire, racontée dans l'Évangile selon saint Luc, de la visite de l'ange aux bergers près de Bethléem: "Il y avait dans la contrée des bergers qui vivaient aux champs et qui la nuit veillaient tour à tour à la garde de leur troupeau. L'Ange du Seigneur leur apparut et la gloire du Seigneur les enveloppa dans sa clarté; et ils furent saisis d'une grande frayeur. Mais l'ange leur dit: "Rassurez-vous, car voici que je vous annonce une grande joie, qui sera celle de tout le peuple: aujourd'hui, dans la cité de David, un Sauveur vous est né, qui est le Christ Seigneur"" (Luc II, 8-11).

Il arrivait souvent aux peintres hollandais de traiter l'annonciation aux bergers d'une manière extrêmement naturaliste, come si le sujet servait surtout de prétexte pour représenter des personnages campagnards et beaucoup d'animaux<sup>1</sup>. Saftleven s'inscrit dans cette tradition. Sa prédilection pour les sujets paysans est bien attestée et son amour des animaux est démontré à la fois dans ses tableaux et dans quelques dessins délicats. Mais ce qui rend ce tableau exceptionnel, c'est le moment qu'il dépeint. Il s'agit du tout début de l'histoire. L'ange vient de sortir du rideau de nuages à gauche. Les chèvres dressent les oreilles; une vache, la queue levée, sort du sommeil et se met péniblement debout. Un chien tourne la tête vers la présence surnaturelle. En revanche, les bergers que l'on voit à l'intérieur de la chaumière et sur la charette, continuent à dormir sans être dérangés. Dans des tableaux datés de 1642 et de 1643, Saftleven représenta le moment suivant alors que les bergers, déjà debout, deviennent troublés par le spectacle miraculeux<sup>2</sup>.

Sans doute Saftleven était-il attiré par *l'Annonciation aux bergers* non seulement à cause du sujet rustique, mais aussi parce que, pour l'exécuter, il fallait recourir à des nuances subtiles de tons, en plus d'analyser les effets d'une seule lumière sur des surfaces diverses.

Ce n'est que lors du nettoyage récent du tableau que l'on a découvert l'ange. Avant cette découverte, le tableau avait été intitulé *La Tornade*.

1 Voir, par exemple, les tableaux de Benjamin Gerritsz. Cuyp et de Philips Wouwerman.

2 Ces tableaux se trouvent respectivement à Schleissheim (n° 3799) (W. Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century* (Londres 1970), III, n° 1023) et, en 1969, dans la collection de Kurt Meissner à Zürich (*Rembrandt and His Pupils*, 113-14, n° 109, illustration). Ce fut Rembrandt, toutefois, qui consacra une estampe au dernier moment de cet épisode: "Et soudain se joignit à l'ange une troupe nombreuse de l'armée céleste, qui louait Dieu, en disant: "Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre des hommes qu'il aime!"" (Luc II, 13-14). Dans l'estampe de Rembrandt non seulement les bergers sont-ils terrorisés, mais les animaux domestiques commencent à s'enfuir en désordre.

## Willem de Poorter (attributed to)

Haarlem(?) 1608 – after 1648 (?)

A painter of small biblical and mythological scenes, in addition to the occasional portrait and still life, Willem de Poorter principally worked in Haarlem, although after 1645 he is also mentioned in Wijk bij Heusden. His father, Pieter, came from Flanders. Nothing is known for certain about de Poorter's training. However, the affinities of his earliest paintings (from about 1633) with Rembrandt's work of the late 1620s and early

1630s suggest an apprenticeship with the master, though none is documented. These early paintings also indicate a familiarity with the work of Lastman and Jan Pynas. De Poorter's early paintings are frequently confused with those of Jacob Willemsz. de Wet, another Haarlem artist much influenced by the early work of Rembrandt, while his later, more freely executed paintings are sometimes attributed to Leonard Bramer.

## Willem de Poorter (attribué à)

Haarlem (?) 1608 – après 1648 (?)

Peintre de petits tableaux de scènes bibliques et mythologiques et de quelques rares portraits et natures mortes, Willem de Poorter travaillait surtout à Haarlem, bien qu'on trouve mention de lui à Wijk bij Heusden après 1645. Son père, Pieter, était originaire de la Flandre. On ne connaît rien de certain au sujet de la formation de de Poorter, mais les affinités entre ses premières oeuvres, exécutées vers 1633, et celles que fit Rembrandt à la fin des années 1620 et au début des années 1630, laissent entendre qu'il aurait servi

d'apprenti auprès du maître, même si aucun document n'appuie cette hypothèse. Selon ses premiers tableaux, de Poorter connaissait bien, aussi, les oeuvres de Lastman et de Jan Pynas. Les premiers tableaux de de Poorter sont souvent confondus avec ceux de Jacob Willemsz. de Wet, un autre peintre de Haarlem qui avait été beaucoup influencé par les oeuvres les plus anciennes de Rembrandt, alors que les tableaux exécutés par de Poorter plus tard, d'une facture plus libre, sont parfois attribués à Leonard Bramer.

### 21 *The Idolatry of Solomon*

Oil on panel, 28.2 x 23.3 cm

Inscribed on the back of the panel: *pietro nella W[?]inter/nº 5*

Acc. no. 29-3 (1986)

Provenance: J. Feilding, London.

Reference: Sumowski, IV, no. 1624, illus.

### 21 *L'Idolâtrie de Salomon*

Huile sur panneau; 28,2 x 23,3 cm

Inscription au dos du panneau: *pietro nella W[?]inter/no5*

Nº d'accès: 29-3 (1986)

Provenance: J. Feilding, Londres.

Référence: Sumowski, IV, no. 1624, illustration.







**K**ING SOLOMON loved many strange women, together with the daughter of Pharaoh, women of the Moabites, Ammonites, Edomites, Zidonians, and Hittites” (I Kings 11:1). Altogether, it is said, he had seven hundred wives and three hundred concubines, and “when Solomon was old, ... his wives turned away his heart after other gods ... and Solomon [built] an high place for Chemosh, the abomination of Moab, in the hill that is before Jerusalem, and for Molech, the abomination of the children of Ammon, And likewise did he for all his strange wives, which burnt incense and sacrificed unto their gods.” The Lord proclaimed that because of Solomon’s idolatry his kingdom would not survive intact, but would be divided following his death (I Kings 11:1-13).

The son of David and Bathsheba, Solomon was generally known for building the temple in Jerusalem and for his wisdom. His idolatry was rarely shown in art until the Reformation period, when it may have been associated with the Protestants’ rejection of the cult of images. Rembrandt undertook a large red chalk drawing of the subject about 1637, and a number of his followers, including Salomon Koninck (1644) and Gerbrandt van den Eeckhout (1654), did large and impressive paintings of it.<sup>1</sup> For de Poorter the subject must have appealed to his love of showing small figures performing ceremonial rituals, surrounded by glistening metal vessels in the vast dark spaces of monumental architecture. The dramatic chiaroscuro of these paintings is directly descended from Rembrandt’s early history paintings. Professor Sumowski has dated this panel to the mid-1640s.<sup>2</sup>

A signed painting of the same subject by de Poorter is in the Rijksmuseum, Amsterdam.<sup>3</sup>

1 For Rembrandt’s drawing see Benesch, I, no. 136; Salomon Koninck’s painting is in the Rijksmuseum (A 2220, Pieter J.J. van Thiel *et al*, *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam* [Amsterdam/Maarssen 1976], 326, illus.); and Eeckhout’s painting in Braunschweig (Sumowski, II, pl. 417).

2 *Loc. cit.*

3 A 757, panel, 63.0 x 49.0 cm.; Pieter J.J. van Thiel *et al*, *op. cit.*, 451, illus.



**L**E ROI SALOMON aima beaucoup de femmes étrangères – outre la fille de Pharaon –: des Moabites, des Ammonites, des Édomites, des Sidoniennes, des Hittites” (I Rois I,1). Au total, dit-on, il a eu sept cents femmes et trois cents concubines. “Quand Salomon fut vieux, ses femmes détournèrent son cœur vers d’autres dieux [...] c’est alors que Salomon construisit un sanctuaire à Kemosh, le dieu de Moab, sur la montagne à l’orient de Jérusalem, et à Milkom, le dieu des Ammonites. Il en fit autant pour toutes ses femmes étrangères qui offraient de l’encens et des sacrifices à leurs dieux” (I Rois I, 1-13).

Yahvé proclama que, à cause de l’idolâtrie du roi, le royaume de Salomon ne se maintiendrait pas intact après sa mort mais serait alors divisé (I Rois I, 9-13).

Fils de David et de Bethsabée, Salomon est généralement connu pour sa sagesse ainsi que pour le temple qu’il fit construire à Jérusalem. Son idolâtrie figure rarement dans les oeuvres d’art avant la Réforme; on associa peut-être alors un tel sujet au rejet, par les Protestants, du culte des images. Ce thème fut l’objet d’un grand dessin à la craie rouge entrepris par Rembrandt vers 1637. Il fut abordé aussi par plusieurs de ses disciples, dont Salomon Koninck et Gerbrant van den Eeckhout, qui, en 1644 et en 1654 respectivement, en firent de grands tableaux impressionnants<sup>1</sup>. Le sujet dût attirer de Poorter à cause de sa prédilection pour des compositions où de petits personnages, entourés de vases métalliques luisants, sont représentés en train de célébrer des cérémonies rituelles sous les vastes voûtes sombres d’un édifice monumental. L’effet dramatique du clair-obscur de ces oeuvres s’inspire directement des premiers tableaux à sujet historique de Rembrandt. Selon le professeur Sumowski, ce tableau a été exécuté au milieu des années 1640<sup>2</sup>.

Un tableau, signé par de Poorter, sur le même sujet, se trouve au Rijksmuseum à Amsterdam<sup>3</sup>.

1 Au sujet du dessin de Rembrandt, voir Benesch, I, n° 136. Le tableau de Salomon Koninck se trouve au Rijksmuseum (A 2220, Pieter J.J. van Thiel *et al*, *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam* (Amsterdam/Maarssen 1976), 326, illustration). Le tableau de Eeckhout se trouve à Braunschweig (Sumowski, II, planche 417).

2 *ibid*.

3 Il s’agit d’un panneau de 63,0 x 49,0 cm (A. 757) (Pieter J.J. van Thiel *et al*, *op. cit.*, 451, illustration).

## Govaert Flinck

Kleve 1615 - 1660 Amsterdam

Born in Kleve, a German city near the Dutch border, Flinck first studied painting with Lambert Jacobsz. in Leeuwarden. From about 1633 until 1636 he was in Rembrandt's studio in Amsterdam, and his work closely approached that of the master. With time, Flinck's colour became lighter and his style more elegant, reflecting the taste for Flemish painting, especially that of Van Dyck. He built a large studio and collected works of art, both ancient and modern. Flinck painted biblical sub-

jects, portraits and a significant number of large-scale allegories and histories. He achieved considerable success with the latter type of painting. In 1654 he painted a large allegory for the Huis ten Bosch and in 1659 received a commission to execute twelve large history paintings for the new Town Hall in Amsterdam. It was the most important commission of its type awarded to a Dutch artist, but Flinck died two months later, only having completed preliminary sketches.

## Govaert Flinck

Clèves 1615 - 1660 Amsterdam

Né à Clèves, ville allemande près de la frontière hollandaise, Flinck étudia la peinture d'abord chez Lambert Jacob à Leeuwarden. D'environ 1633 à 1636, il travailla dans l'atelier de Rembrandt à Amsterdam où il fit des oeuvres qui ressemblent beaucoup à celles de son maître. Avec le temps, sous l'influence de la peinture flamande et surtout de Van Dyck, Flinck adopta un coloris plus clair et un style plus élégant. Il fit construire un grand atelier et collectionna des oeuvres d'art anciennes aussi bien que contemporaines. Peintre de scènes bibliques et de portraits, Flinck fit aussi un

nombre non négligeable de tableaux de grandes dimensions sur des sujets allégoriques et historiques qui lui valurent un succès considérable. En 1654, il fit un grand tableau à sujet allégorique pour les Huis ten Bosch et, en 1659, il reçut une commande d'exécuter douze tableaux historiques de grandes dimensions pour le nouvel Hôtel de Ville à Amsterdam. Ce fut la commande la plus importante de son genre à être passée à un peintre hollandais; mais Flinck mourut deux mois plus tard, après n'avoir terminé que des esquisses préliminaires.

### 22 *The Sacrifice of Manoah* 1640

Oil on canvas, 74.5 x 123.5 cm  
Inscribed lower centre: *G. Flinck f. 1640.*  
Acc. no. 18-114 (1975)

Provenance: Dr. Van Hengel, Arnhem; Katz, Dieren, 1929; Dr. C.J.K. van Aalst, Hoevelaken, Holland, 1939; his sale, Sotheby's, London, 4 December 1960, lot 22; Marshall Spink, London; Sotheby's, London, 10 July 1974, lot 50.

References: F. Saxl, "Rembrandt's Sacrifice of Manoah," *Studies of the Warburg Institute* 9 (1939), 8, note 1 and fig. 29; W.R. Valentiner and J.W. von Moltke, *Dutch and Flemish Old Masters in the Collection of Dr. C.J.K. van Aalst*, 1939, 132 and pl. XXXI; W. Sumowski, *Bemerkungen zu O. Benesch's Corpus der Rembrandtzeichnungen* (Bad Pymont 1961), II 5; B. Lossky, "Musées de Tours et de Touraine, Nouvelles Acquisitions," *La Revue du Louvre et des Musées de France* XIV (1964), 192; J.W. von Moltke, *Govaert Flinck 1615-1660* (Amsterdam 1965), 19, 22, 69, no. 19, pl. X, 83; A. Pigler, *Katalog der Galerie Alter Meister* (Tübingen 1968), I, 233; E. Haverkamp Begemann, "Rembrandt und seine Schule: Zur Ausstellung in Kanada," *Kunst-Chronik* XXII (1969), 288; A. Czobor, *Rembrandt and His Circle* (Budapest 1969), 21; *Le siècle de Rembrandt* Musée du Petit Palais (Paris 1970), 176; A. Pigler, *Barockthemen*, 2nd ed., (Budapest 1974), I, 123; Sumowski, II, 999, 1020, no. 617, illus. in colour; J.D. Berry, "Imagination into Image: On Visual Literacy," in *Children of Mercury, The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, List Art Center, Brown University (Providence, Rhode Island 1984), 79.

Exhibitions: *Govaert Flinck der Kleefsche Apelles 1616-1660*, Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve 1965), no. 4, illus.; *Rembrandt and His Pupils*, 90, no. 61, illus.; *The Bible Through Dutch Eyes*, 82-83, illus.; *Rembrandt and the Bible* (cat. entry by Christopher Brown), 83, 157, no. 27, illus. in colour.

### 22 *Le Sacrifice de Manoah* 1640

Huile sur toile; 74,5 x 123,5 cm  
Inscription en bas au milieu: *G. Flinck f. 1640.*  
N° d'accès: 18-114 (1975)

Provenance: Dr Van Hengel, Arnhem; Katz, Dieren, 1929; Dr C.J.K. van Aalst, Hoevelaken (Hollande), 1939; vente par ce dernier à Sotheby's, Londres, 4 décembre 1960, lot 22; Marshall Spink, Londres; Sotheby's, Londres, 10 juillet 1974, lot 50.

Références: F. Saxl, "Rembrandt's Sacrifice of Manoah", *Studies of the Warburg Institute* 9 (1939), 8, note 1 et figure 29; W.R. Valentiner et J.W. von Moltke, *Dutch and Flemish Old Masters in the Collection of Dr. C.J.K. van Aalst* (1939), 132 et planche XXXI; W. Sumowski, *Bemerkungen zu O. Benesch's Corpus des Rembrandtzeichnungen* (Bad Pymont 1961), II, 5; B. Lossky, "Musées de Tours et de Touraine, Nouvelles Acquisitions", *La Revue du Louvre et des Musées de France* XIV (1964), 192; J.W. von Moltke, *Govaert Flinck 1615-1660* (Amsterdam 1965), 19, 22, 69, n° 19, planche X, 83; A. Pigler, *Katalog der Galerie Alter Meister* (Tübingen 1968), I, 233; E. Haverkamp Begemann, "Rembrandt und seine Schule: Zur Ausstellung in Kanada", *Kunst-Chronik* XXII (1969), 288; A. Czobor, *Rembrandt and His Circle* (Budapest 1969), 21; *Le Siècle de Rembrandt*, Musée du Petit Palais (Paris 1970), 176; A. Pigler, *Barockthemen*, 2<sup>e</sup> édition (Budapest 1974), I, 123; Sumowski, II, 999, 1020, n° 617, illustration en couleurs; J. D. Berry, "Imagination into Image: On Visual Literacy" in *Children of Mercury, the Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, List Art Center, Brown University, (Providence (Rhode Island) 1984), 79.

Expositions: *Govaert Flinck der Kleefsche Apelles 1616-1660*, Städtisches Museum Haus Koekkoek (Clèves 1965), n° 4, illustration; *Rembrandt and His Pupils*, 90, n° 61, illustration; *The Bible Through Dutch Eyes*, 82-83, illustration; *Rembrandt and the Bible* (entrée de catalogue par Christopher Brown), 83, 157, n° 27, illustration en couleurs.







**T**HIS WELL KNOWN painting is an excellent example of Flinck's work under the immediate influence of Rembrandt.

The subject is from the Old Testament (Judges 13) and refers to a time when the children of Israel were under the domination of the Philistines. The barren wife of Manoah (a certain man of Zorah) was visited by an angel of the Lord, proclaiming, "Thou shalt conceive, and bear a son; and no razor shall come on his head: for the child shall be a Nazarite unto God from the womb: and he shall begin to deliver Israel out of the Land of the Philistines." Manoah entreated the Lord to send the messenger again. This granted, Manoah killed a kid "... and offered it upon a rock unto the Lord: and the angel did wondrously; and Manoah and his wife looked on. For it came to pass, when the flame went up toward heaven from off the altar, that the angel of the Lord ascended in the flame of the altar. And Manoah and his wife looked on it, and fell on their faces to the ground." The son born to Manoah and his wife was the celebrated hero Samson.

Depictions of the story of Manoah are not uncommon in seventeenth-century Dutch art. Rembrandt's teacher, Pieter Lastman, signed and dated paintings both of the meeting of Manoah, his wife and the angel (1617), and of the angel departing in the flames of the sacrifice (1622), while Rembrandt himself did a much discussed canvas of the subject, dated 1641. Claes Cornelisz. Moeyaert placed the sacrifice in an Italian landscape, and Frans Post even inserted it into an extensive view of Brazil.<sup>1</sup>

Govaert Flinck set his sacrifice in a darkened rural setting, with goats and chickens in a barnyard and luxuriant gourds in the foreground. Similar foliage is found in several of Rembrandt's works, such as the *Susanna* of 1636 in the Mauritshuis, probably done while Flinck was in his studio. But the influence of Rembrandt goes much further: the poses of the three protagonists are derived directly from the master. In a drawing in Berlin of the same subject (Fig. 22a) Rembrandt shows the angel similarly flying from the altar's flames to the upper left, while he looks back to a kneeling Manoah and his standing wife, who express their astonishment with hands extended in front of their bodies.<sup>2</sup> Several of these details also appear in a painting by Rembrandt of another story involving the depar-



Fig. 22a  
Rembrandt *The Sacrifice of Manoah* Staatliche Museen, Berlin/Dahlem



Fig. 22b  
Rembrandt *The Angel Leaving Tobias and His Family* 1637  
Musée du Louvre, Paris

ture of an angel – *The Angel Leaving Tobias and His Family*, dated 1637, in the Louvre (Fig. 22b). Flinck's debt to these works (and perhaps to others now lost) by Rembrandt is unmistakable, not just for the majestic angel and the poses of Manoah and his wife, but also for the tonality and mood of the scene as a whole.<sup>3</sup>

Flinck's own artistic personality is more evident in the use of colour and in the application of paint. Although Flinck's brownish tonality is derived from Rembrandt, his sudden accentuation of an unmodulated hue, such as the red of the blood on the knife and charger in the foreground, is his own. And while Flinck's brushwork often appears coarse in comparison with Rembrandt's, it still exhibits a wonderful assurance and even occasional boldness, peculiar to Flinck himself.

1 For illustrations of works of art showing Manoah, see Saxl, *op. cit.*, 16-18, figs. 1-40. Additional paintings include Lastman's panel of 1617 (*The Bible Through Dutch Eyes*, 78-79, no. 34, illus.) and Frans Post's landscape of 1648 (*Gods, Saints and Heroes*, 266-67, no. 77, illus.). It is often claimed that Flinck himself executed another version of the subject, now in Budapest, but the attribution has not been universally accepted. See von Moltke, *op. cit.*, 227, no. 16; Pigler, 1968, *op. cit.*, I, 233; and Czobor, *op. cit.*, 21. Another version of the present painting is in the Musée des Beaux-Arts, Tours (Lossky, *op. cit.*, 192).

2 The drawing is dated to c.1637-1640: Benesch, I, 49-50, no. 180. Sumowski, 1961, was the first to discuss the relationship with Flinck.

3 As C. Hofstede de Groot ("Entlehnungen Rembrandt," *Jahrbuch der königlich preussischen XV* [1894], 75) first observed, the angel in both Rembrandt's Berlin drawing and Paris painting is based on Maerten van Heemskerck's woodcut of 1563, *The Angel Leaving Tobias and His Family*.



**C**E TABLEAU bien connu est un excellent exemple des oeuvres exécutées par Flinck lorsqu'il était sous l'influence directe de Rembrandt.

Le sujet, tiré de l'Ancien Testament (Juges XIII, 2-24), renvoie à l'époque où le peuple d'Israël était sous la domination des Philistins. Un ange apparut à la femme stérile de Manoah, un homme de Coréa, et lui dit: "tu vas concevoir et tu enfanteras un fils. Le rasoir ne passera pas sur sa tête, car l'enfant sera nazir de Dieu dès le sein de sa mère. C'est lui qui commencera à sauver Israël de la main des Philistins" (Juges, XIII, 5). Manoah pria Dieu de lui envoyer l'ange une deuxième fois. Sa prière exaucée, Manoah tua une chèvre: "et l'offrit en holocauste, sur le rocher, à Yahvé qui opère des choses mystérieuses. Comme la flamme montait de l'autel vers le ciel, l'Ange de Yahvé monta dans cette flamme à la vue de Manoah et de sa femme et ils tombèrent la face contre terre" (Juges XIII, 19-20). Le fils né à Manoah et à sa femme était le célèbre héros, Samson.

L'histoire de Manoah est un thème assez fréquent dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Le maître de Rembrandt, Pieter Lastman, signa deux tableaux sur ce sujet dont le premier, daté de 1617, représente l'apparition de l'ange à Manoah et à sa femme, et le deuxième, daté de 1622, l'ascension de l'ange dans les flammes du sacrifice. Rembrandt lui-même en fit un tableau, daté de 1641, qui a suscité beaucoup de discussion. Claes Cornelisz. Moeyaert représenta le sacrifice dans un paysage italien et Frans Post l'intégra même à un vaste panorama brésilien<sup>1</sup>.

Govaert Flinck place le sacrifice dans un sombre paysage rural, où l'on voit des chèvres et des poules dans une cour de ferme et, à l'avant-scène, de luxuriants plants de gourdes. On retrouve une telle végétation dans plusieurs oeuvres de Rembrandt, comme dans sa *Suzanne*, aujourd'hui au Maruitshuis, qu'il exécuta en 1636 alors que Flinck était probablement dans son atelier. Mais l'influence de Rembrandt ne s'arrête pas à ce seul détail; la posture des trois personnages est directement inspirée de l'oeuvre du maître. Dans un dessin exécuté par Rembrandt sur le même sujet (fig. 22a) et aujourd'hui à Berlin, l'ange est représenté, d'une façon semblable, dans la partie supérieure de l'oeuvre à gauche, s'envolant avec les



Fig. 22a  
Rembrandt, *Le Sacrifice de Manoah*, Staatliche Museum, Berlin/Dahlem.



Fig. 22b  
Rembrandt, *L'Ange quittant Tobie et sa famille*, 1637, Musée du Louvre, Paris.

flammes de l'autel; sa tête est tournée vers Manoah et sa femme, l'un debout et l'autre à genoux, tous deux tendant leurs bras devant eux dans un geste d'étonnement<sup>2</sup>. Plusieurs de ces détails figurent aussi dans un autre tableau de Rembrandt au sujet du départ d'un ange, intitulé *L'Ange Raphaël quittant Tobie* et daté de 1637, tableau qui se trouve aujourd'hui au Louvre (fig. 22b). Flinck a été indéniablement influencé par ces oeuvres, et peut-être par d'autres, aujourd'hui perdues, de Rembrandt, comme en témoignent non seulement la posture de l'ange majestueux et de Manoah et de sa femme, mais aussi la tonalité et l'ambiance de la scène dans son ensemble<sup>3</sup>.

Le style propre à Flinck lui-même est plus particulièrement évident dans l'utilisation des couleurs et l'application des touches. Si les tons bruns reflètent l'influence de Rembrandt, l'accentuation soudaine par Flinck d'une couleur non modulée, comme le rouge du sang que l'on voit sur le couteau et le plateau au premier plan, lui est tout à fait personnelle. De même, si les touches de Flinck semblent souvent grossières en comparaison de celles de Rembrandt, elles gardent néanmoins une merveilleuse assurance et même, parfois, une audace qui lui sont particulières.

- 1 Pour des illustrations des oeuvres représentant Manoah, voir Saxl, *op.cit.*, 16-18, figures 1-40. Parmi d'autres tableaux sur ce sujet, il faut noter un panneau exécuté par Lastman en 1617 (*The Bible Through Dutch Eyes*, 78-79, n° 34, illustration) et le paysage daté de 1648 par Frans Post (*Gods, Saints and Heroes*, 266-67, n° 77, illustration). Une autre version du sujet qui se trouve aujourd'hui à Budapest a été attribuée souvent à Flinck; mais cette attribution n'est pas acceptée de façon générale. Voir von Moltke, *op.cit.*, 227, n° 16; Pigler, *Katalog der Galerie Alter Meister*, *op.cit.*, I, 233; et Czobor, *op.cit.*, 21. Une autre version du présent tableau se trouve au Musée des Beaux-Arts de Tours (Lossky, *op.cit.*, 192).
- 2 Ce dessin daterait d'environ 1637-1640 (Benesch, I, 49-50, n° 180). Sumowski fut le premier à faire un rapport entre ce dessin et le tableau de Flinck (*Bemerkungen zu O. Benesch's Corpus des Rembrandtzeichnungen*, *op.cit.*).
- 3 Comme le fit remarquer le premier C. Hofstede de Groot, l'ange que l'on voit dans le dessin de Berlin comme celui du tableau de Paris, tous deux de Rembrandt, s'inspirent d'une gravure sur bois par Maerten van Heemskerck, intitulée *L'Ange quittant Tobie et sa famille* et datée de 1563 ("Entlehnungen Rembrandt", *Jahrbuch der königlich preussischen XV* [1894], 75).



## Karel van der Pluym

Leiden 1625 – 1672 Leiden

Like Rembrandt, his distant cousin, Karel van der Pluym was born in Leiden. He probably studied with Rembrandt in the 1640s, and in 1662 he included Titus, Rembrandt's son, in his will. Both Karel and his father lent Rembrandt money.

From a prominent Leiden family, Karel van der Pluym was a member of the Town Council of Forty and was also

Municipal Plumber. Made a member of Leiden's painters' guild on its founding in 1648, van der Pluym headed the guild in 1652 and 1653, and in 1654 served as Dean. In 1661 he said that he had given up painting. His last known painting is dated 1659. He was a painter of old men and women at work and occasionally of biblical subjects.

## Karel van der Pluym

Leyde 1625 – 1672 Leyde

Comme Rembrandt, son cousin éloigné, Karel van der Pluym est né à Leyde. Il étudia probablement chez Rembrandt dans les années 1640 et, en 1662, il coucha le fils de Rembrandt, Titus, sur son testament. Comme son père, Karel prêta de l'argent à Rembrandt.

Issu d'une famille importante de Leyde, Karel van der Pluym était membre du Conseil municipal des Quarante et aussi chancelier municipal.

Reçu membre de la guilde des peintres de Leyde lors de la fondation de celle-ci en 1648, van den Pluym en assura la direction en 1652 et en 1653, et, en 1654, il en devint doyen. En 1661 il affirma avoir abandonné la peinture. La dernière oeuvre que l'on connaisse de sa main date de 1659. Il peignit surtout des personnages âgés, homme et femmes, au travail, et, parfois, des sujets bibliques.

### 23 *The Dismissal of Hagar*

Oil on panel, 67.8 x 57.2 cm  
Acc. no. 19-28 (1976)

Provenance: Christie's, London, 17 April 1936, lot 51 (as Rembrandt); Van Gelder, Uccle (as G. van den Eeckhout); Galerie Fischer, Lucerne, 27 November 1971, lot 2247, pl. 55 (as Gerbrand van den Eeckhout).

References: R. Hamann, "Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandtkreis," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8-9 (1936), 63-64, fig. 90 (as G. van den Eeckhout); J.W. von Moltke, *Govaert Flinck* (Amsterdam 1965), 224, under WP.3 (as probably G. van den Eeckhout); J. Walsh, Jr., "The Earliest Dated Painting by Nicolaes Maes," *Metropolitan Museum Journal* 6 (1972), 112, note 18 (as G. van den Eeckhout); W. Schultz, *Lambert Doomer* (Berlin 1972), 445, under G.6 (as G. van den Eeckhout); "Acquisitions principales des musées et galeries canadiens, 1976/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries, 1976," *RACAR IV* (1977), 122, no. 5, illus. (attributed to Carel van der Pluym); W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School* (New York 1979-1985), IX, 4780, 4976, fig. 134; Sumowski, IV, no. 1591, illus.

Exhibitions: *The Bible Through Dutch Eyes*, 28-29, illus.

### 23 *Le Renvoi d'Agar*

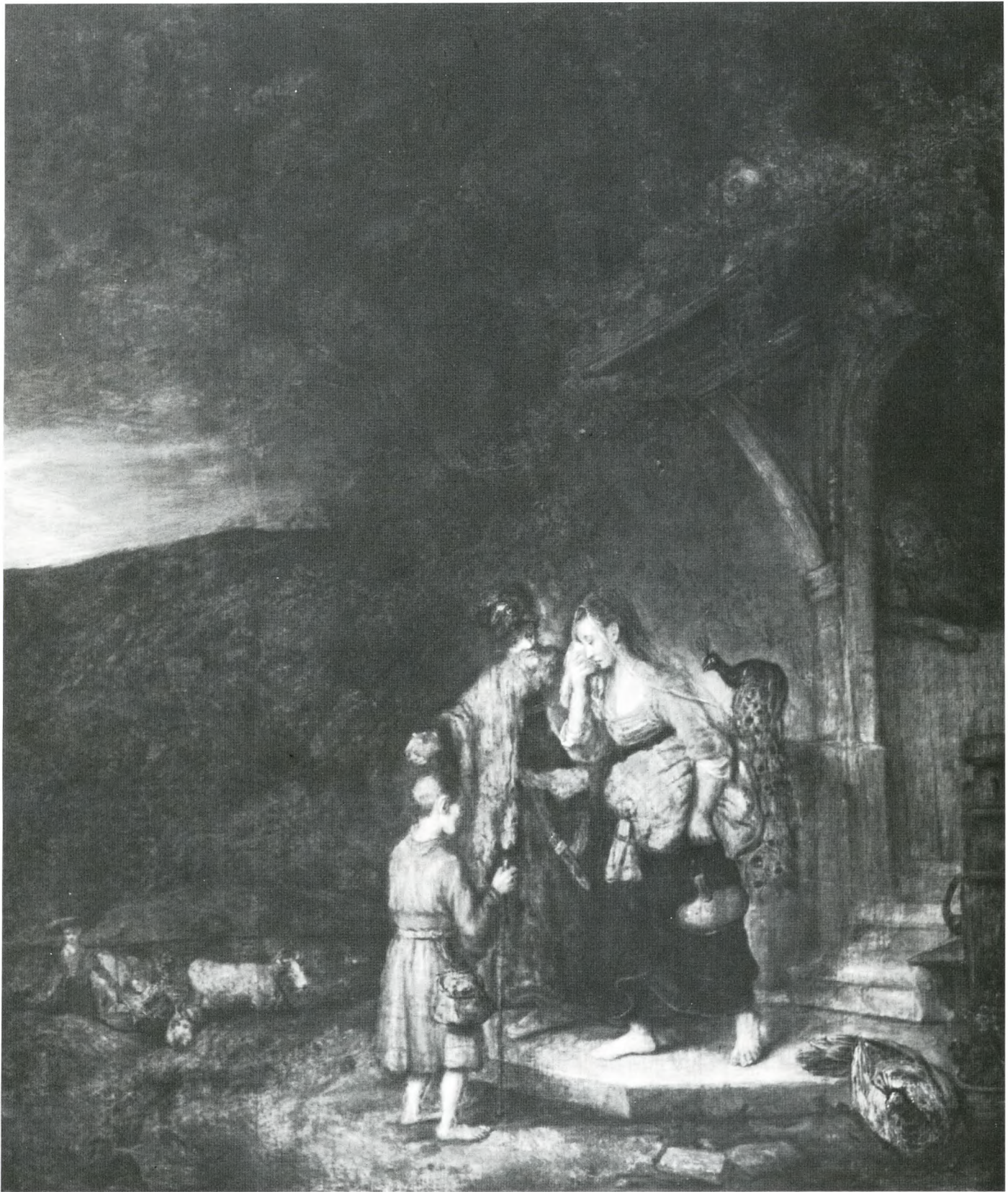
Huile sur toile; 67,8 x 57,2 cm  
N° d'accès: 19-28 (1976)

Provenance: Christie's, Londres, 17 avril 1936, lot 51 (comme oeuvre de Rembrandt); Van Gelder, Uccle (comme oeuvre de G. van den Eeckhout); Galerie Fischer, Lucerne, 27 novembre 1971, lot 2247, planche 55 (comme oeuvre de Gerbrand van den Eeckhout).

Références: R. Hamann, "Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandtkreis," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8-9 (1936), 63-64, fig. 90 (comme oeuvre de G. van den Eeckhout); J. W. von Moltke, *Govaert Flinck* (Amsterdam 1965), 224, sous WP.3 (comme oeuvre probablement de G. van den Eeckhout); J. Walsh, Jr., "The Earliest Dated Painting by Nicolaes Maes," *Metropolitan Museum Journal* 6 (1972), 112, note 18 (comme oeuvre de G. van den Eeckhout); W. Schultz, *Lambert Doomer* (Berlin 1972), 445, sous G.6 (comme oeuvre de G. van den Eeckhout); "Acquisitions principales des musées et galeries canadiennes, 1976/Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries, 1976," *RACAR IV* (1977), 122, n° 5, illustration (comme oeuvre attribuée à Carel van der Pluym); W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School* (New York 1979-1985), IX, 4780, 4976, fig. 134; Sumowski, IV, n° 1591, illustration.

Expositions: *The Bible Through Dutch Eyes*, 28-29, illustration.







**A**BRAMHAM'S dismissal of his concubine, Hagar, and their son, Ishmael, was a subject often treated by Rembrandt and his pupils.<sup>1</sup> Abraham's wife Sarah, who was barren, had given her Egyptian maid Hagar to her husband, and from this union Ishmael was born. Later, however, Sarah bore Isaac to Abraham, and to ensure his inheritance Sarah encouraged Abraham to banish Hagar and Ishmael. "And Abraham rose up early in the morning and took bread, and a bottle of water, and gave it unto Hagar, putting it on her shoulder, and the child, and sent her away: and she departed and wandered in the wilderness of Beersheba." (Genesis 21:14)

Karel van der Pluym's painting depends closely on works by Rembrandt for the interpretation of the subject. A drawing by Rembrandt which has been dated to the early 1640s similarly shows the anguished Abraham in the middle, between Hagar drying her tears in profile to the right, her travelling roll held under her left arm and a water flask in her hand, and Ishmael standing to the left of the bottom step (Fig. 23a).<sup>2</sup> The poignant banishment takes place on the porch to Abraham's house, from the door of which Sarah cynically peers. The steps of a house had in fact been used by Rembrandt as the effective set-



Fig. 23a Rembrandt *The Dismissal of Hagar* British Museum, London

ting for a number of biblical reconciliations or reunions. One of these, *The Visitation* (Fig. 23b), a panel painting of 1640 in the Detroit Institute of Arts, may have also been known to van der Pluym: both its composition and tonality are close to the present painting, even though van der Pluym never attained Rembrandt's wonderfully dexterous handling of paint. In addition, the Detroit painting includes peacocks, which are also found in van der Pluym's *Dismissal* where no doubt they are meant as an allusion to Hagar's pride. Hagar had twice mocked Sarah and twice was compelled to leave Abraham's household.<sup>3</sup> In another drawing by Rembrandt from the early 1640s, specifically of Sarah complaining to Abraham about



Fig. 23b Rembrandt *The Visitation* 1640 The Detroit Institute of Arts, City of Detroit Purchase

Hagar, a prominent peacock is indeed perched directly behind Hagar on a railing at the entrance to the house.<sup>4</sup> And as John Walsh has observed, in van der Pluym's painting the peacock to the right of Hagar unmistakably repeats the antagonistic stare of Sarah herself.<sup>5</sup>

A drawing in Besançon was clearly undertaken as a preparatory study for the present painting.<sup>6</sup> Ishmael is shown with a bow and quiver, which also appear in Rembrandt's drawing in the British Museum (obviously a reference to the fact that Ishmael would become a hunter in the desert), but in a subsidiary study of Ishmael alone at the right of the sheet these instruments are abandoned, as they are in the painting. While drawing and painting were at one time attributed to Gerbrand van den Eeckhout, another of Rembrandt's pupils, Professor Sumowski has convincingly argued that both are by Karel van der Pluym.<sup>7</sup> He compares in particular the heads of the principal figures in the present painting to those in van der Pluym's panel, *The Parable of the Unmerciful Servant*, in the collection of Dr. W.M.J. Russell in Amsterdam.<sup>8</sup> Sumowski has dated the present panel to the mid 1650s.<sup>9</sup>

- 1 Hamann, *loc. cit.*, cites four versions by Rembrandt and at least sixty-eight by his pupils; however, C. Tümpel, "Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts," *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20 (1969), 118-125, questions the identification of the subject of several of these.
- 2 Benesch, III, no. 524 (in the British Museum). See also Benesch, V, no. 916; a drawing from the early 1650s; and Rembrandt's etching of 1637 (C. White and K.G. Boon *Rembrandt's Etchings* [Amsterdam/London/New York 1969], 14, B30).
- 3 Genesis 16:4-6 and 21:9.
- 4 Benesch, III, no. 549. This drawing (at Bayonne) is of further interest as it includes cows in a landscape at the left. A scene of milking is also included to the left in Pieter Lastman's *Dismissal of Hagar*, 1612, in the Kunsthalle Hamburg, and in the variation on it by Barent Fabritius in San Francisco.
- 5 *Loc. cit.*
- 6 Musée des Beaux-Arts (D.568), pen and brown ink, 185 x 220 mm. Hamann, *op. cit.*, 63, fig. 89; Sumowski, *op. cit.*, 4780-4781, no. 2129<sup>xx</sup>.
- 7 *Loc. cit.*
- 8 Also based on a drawing attributed to Rembrandt (Benesch, IV, no. A49). See also *Rembrandt and the Bible*, 159, no. 36.
- 9 Sumowski, IV, no. 1591.



L'HISTOIRE D'ABRAHAM renvoyant sa concubine Agar et leur fils, Ishmaël, fut représentée souvent par Rembrandt et ses élèves<sup>1</sup>. La femme d'Abraham, Sara, qui était stérile, avait offert sa servante égyptienne, Agar, à son mari et de leur union est né Ishmaël. Plus tard, pourtant, Sara donna naissance à un fils, Isaac, et pour protéger l'héritage de celui-ci, elle encouragea Abraham à renvoyer Agar et Ishmaël: "Abraham se leva tôt, il prit du pain et une outre d'eau qu'il donna à Agar et il mit l'enfant sur son épaule, puis il la revoya" (Genèse XXI, 14).

L'interprétation du sujet que propose Karel van der Pluym dans ce tableau s'inspire directement des oeuvres de Rembrandt. Dans un dessin exécuté au début des années 1640, Rembrandt aussi place le personnage angoissé d'Abraham au milieu, entre Agar que l'on voit de profil à droite, en train d'essuyer ses larmes, son rouleau d'effets personnels sous le bras gauche et une gourde d'eau à la main, et Ishmaël, représenté debout à gauche, près de la dernière marche de l'escalier (fig. 23a)<sup>2</sup>. Le poignant renvoi a lieu sous le porche de la maison d'Abraham et Sara l'observe cyniquement de l'embrasure de la porte. Dans plusieurs tableaux, Rembrandt recourt en



Fig. 23a Rembrandt, *Le Renvoi d'Agar*, British Museum, Londres.

effet, à bon escient à un perron pour encadrer une réconciliation ou une réunion biblique. Pluym connaissait peut-être un de ces tableaux, une huile sur panneau, datée de 1640 et intitulée *La Visitation* (fig. 236), qui se trouve au Detroit Institute of Arts, car le présent tableau lui ressemble beaucoup, tant par sa composition que par ses couleurs, même si les touches de Pluym n'atteignent jamais la merveilleuse dextérité de celles de Rembrandt. De plus, le tableau de Détroit comporte des paons que l'on retrouve aussi dans *Le Renvoi* de van der Pluym où ils sont censés sans doute évoquer l'orgueil d'Agar. Agar s'était moquée de Sara à deux reprises et chaque fois, elle avait été obligée de quitter la maison d'Abraham<sup>3</sup>. Dans un autre dessin exécuté par Rembrandt au début des



Fig. 23b Rembrandt, *La Visitation*, 1640, The Detroit Institute of Arts, Don de la ville de Détroit.

années 1640, où l'artiste aborde justement les plaintes de Sara à Abraham au sujet d'Agar, un paon est effectivement bien en vue, placé directement au-dessus d'Agar et perché sur une rampe à l'entrée de la maison<sup>4</sup>. Comme le fit remarquer John Walsh, le regard du paon que l'on voit à la gauche d'Agar dans le tableau de van der Pluym, reprend sans l'ombre d'un doute le regard fixe et hostile de Sara elle-même<sup>5</sup>.

Un dessin de Pluym, aujourd'hui à Besançon, constitue clairement une étude préliminaire du présent tableau<sup>6</sup>. Ishmaël est représenté avec l'arc et le carquois, détails qui figurent aussi dans le dessin de Rembrandt au British Museum et qui, de toute évidence, font allusion au fait qu'Ishmaël devient chasseur dans le désert. Dans une étude connexe d'Ishmaël représenté seul à la droite de la feuille, ces détails sont pourtant supprimés, comme c'est le cas aussi dans le tableau. Ce dessin, comme le tableau exposé ici, avaient été attribués auparavant à Gerbrant van den Eeckhout, un autre élève de Rembrandt, mais le professeur Sumowski a présenté des arguments convaincants en faveur d'une attribution des deux oeuvres à Karel van der Pluym<sup>7</sup>. Il se fonde, en particulier, sur une comparaison de la tête des principaux personnages du présent tableau avec celle des personnages du panneau de van der Pluym, intitulé *La parabole de la servante sans pitié*, qui fait partie de la collection du docteur W. M. J. Russell à Amsterdam<sup>8</sup>. Selon Sumowski, l'huile sur panneau exposée ici daterait du milieu des années 1650<sup>9</sup>.

1 Hamann fait mention de quatre versions exécutées par Rembrandt et d'au moins soixante-huit par ses élèves (*loc. cit.*). Toutefois, l'identification du sujet dans plusieurs de ces tableaux a été mise en question par C. Tümpel ("Studien zur Ikonographie des Historien Rembrandts", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20 (1969), 118-125).

2 Ce dessin se trouve au British Museum (Benesch, III, n° 524). On connaît aussi un dessin exécuté au début des années 1650 (*ibid.* V, n° 916) et une estampe faite par Rembrandt en 1637 (C. White et K. G. Boon, *Rembrandt's Etchings* (Amsterdam/Londres/New York 1969), 14, 330).

3 Voir Genèse XVI, 4-6 et XXI, 9.

4 Benesch, III, n° 549. Ce dessin, qui se trouve à Bayonne, est intéressant aussi parce qu'on y voit des vaches dans le paysage à gauche. Une scène où on trait des vaches figure également dans *La Répudiation d'Agar* de Pieter Lastman, datée de 1612, qui se trouve au Kunsthalle de Hambourg ainsi que dans une version de celle-ci exécutée par Barent Fabricius qui se trouve à San Francisco.

5 *loc. cit.*

6 Ce dessin, à la plume et à l'encre brune de 185 x 220 mm, se trouve au Musée des Beaux-Arts (D.568) (Hamann, *op. cit.*, 63, figure 89); Sumowski, *op. cit.*, 4780-4781, n° 2129xx.

7 *loc. cit.*

8 Il se fonde également sur un dessin attribué à Rembrandt (Benesch, IV, n° A49). Voir aussi *Rembrandt and the Bible*, 159, n° 36.

9 Sumowski, IV, n° 1591.



## Constantijn Daniel van Renesse (attributed to)

Maarsse (Utrecht) 1626 – 1680 Eindhoven

Son of a clergyman, who is documented in Breda in 1638, Renesse studied at the University of Leiden from 1638 to 1642. In 1649 he took drawing lessons from Rembrandt in Amsterdam. He may well have met Nicolaes Maes, also a pupil of Rembrandt's at about this time. In 1654 he married Elizabeth Drabbe, daughter of

the burgomaster of Breda, and in the same year he became municipal secretary of Eindhoven. His paintings are reasonably rare, although a considerable number of his drawings survive. His paintings show the influence of Rembrandt and such followers as Carel and Barent Fabritius.

## Constantin Daniel van Renesse (attribué à)

Maarsse (Utrecht) 1626 – 1680 Eindhoven

Fils d'un pasteur dont il est fait mention à Breda en 1638, Renesse étudia à l'Université de Leyde de 1638 à 1642. En 1649, il suivit des leçons de dessin chez Rembrandt à Amsterdam, où il rencontra peut-être Nicolaes Maes qui étudia aussi chez le maître vers cette époque. En 1654, il épousa Elizabeth Drabbe, fille

du bourgmestre de Breda, et devint secrétaire municipal d'Eindhoven. Ses tableaux sont assez rares; mais bon nombre de ses dessins ont été conservés. Ses oeuvres reflètent l'influence de Rembrandt et de quelques-uns de ses disciples, dont Karel et Barent Fabricius.

### 24 *Gideon and the Angel*

Oil on canvas, 73.8 x 101.5 cm  
Acc. no. 29-1 (1986)

Provenance: S. Nystad, The Hague.

References: J. R. Judson, "Rembrandt in Canada," *Burlington Magazine* CXI (1969), 704 (not Barent Fabritius); E. Haverkamp Begemann, "Rembrandt und seine Schule," *Kunstchronik* XII (1969), 288 (not convincing as Barent Fabritius or as Van den Eeckhout); B. A. Rifkin, "Rembrandt and His Circle, Part 2," *Art News* 68, no. 6 (October 1969), 32-33, illus. (as the "Pseudo-Bol"); Sumowski, IV, no. 1658b, illus.

Exhibitions: *Rembrandt als Leermeester*, Stedelijk Museum de Lakenhal (Leiden 1956), 29, no. 39, fig. 21 (as Gerbrand van den Eeckhout); *Rembrandt and His Pupils*, 85, no. 52, illus. (as Barent Fabritius).

### 24 *Gédéon et l'ange*

Huile sur toile; 73,8 x 101,5 cm  
N° d'accès: 29-1 (1986)

Provenance: S. Nystad, La Haye.

Références: J. R. Judson, "Rembrandt in Canada", *Burlington Magazine* CXI (1969), 704 (l'oeuvre ne serait pas de Barent Fabricius); E. Haverkamp Begemann, "Rembrandt und seine Schule", *Kunstchronik* XII (1969), 288 (les arguments en faveur de l'attribution de ce tableau à Barent Fabricius ou à Van den Eeckhout ne sont pas convaincants); B. A. Rifkin, "Rembrandt and His Circle, Part 2", *Art News* LXVIII, 6 (octobre 1969), 32-33, illustration (comme oeuvre imitant Bol); Sumowski, IV, n° 1658b, illustration.

Expositions: *Rembrandt als Leermeester*, Stedelijk Museum de Lakenhal (Leyde 1956), 29, n° 39, figure 21 (comme oeuvre de Gerbrand van den Eeckhout); *Rembrandt and His Pupils*, 85, n° 52, illustration (comme oeuvre de Barent Fabricius).







**W**HILE THE exact attribution of this painting is still to be resolved, the subject – a meeting between a heavenly messenger and an Old Testament mortal – is of a type much favoured by Rembrandt and his circle.

The biblical story of Gideon and the angel of the Lord is found in Judges 6. Having done evil, in the sight of the Lord, the children of Israel were grievously impoverished by the Midianites, but when the Israelites cried out to the Lord he sent Gideon to deliver them from their oppressors. An angel appeared to Gideon and announced his mission, but Gideon asked for a sign, confirming that he would smite the Midianites as one man. “And Gideon went in, and made ready a kid, and unleavened cakes of an ephah of flour: the flesh he put in a basket, and he put the broth in a pot, and brought it out unto him under the oak, and presented it. And the angel of God said unto him, Take the flesh and the unleavened cakes, and lay them upon this rock, and pour out the broth. And he did so. Then the angel of the Lord put forth the end of the staff that was in his hand, and touched the flesh and the unleavened cakes; and there rose up fire out of the rock, and consumed the flesh and the unleavened cakes. Then the angel of the Lord departed out of his sight.” (Judges 6: 19-21).

Although the subject of Gideon is reasonably rare in earlier art, in the seventeenth century a succession of Dutch artists depicted it. Among the Pre-Rembrandtists, Jacob Pynas and François Venant tackled the subject.<sup>1</sup> And while Rembrandt himself seems not to have painted Gideon, a number of drawings suggest that he may have been intrigued by the story.<sup>2</sup> His pupil Ferdinand Bol did a painting of *Gideon's Sacrifice* in 1641, while another pupil, Gerbrandt van den Eeckhout, treated Gideon and the angel in both paintings and drawings on several occasions, beginning in the early 1640s. The present painting was indeed at one time attributed to Gerbrandt van den Eeckhout, but as the artist's genuine *oeuvre* has become better defined by modern scholarship, the attribution has lost support. Nor has a subsequent ascription to Barent Fabritius, another Dutch artist much influenced by Rembrandt's work from the 1640s, found any more favour. Recently, Professor Sumowski has attributed the painting to Renesse. Although the painting contains awkward passages, the artist evidently understood something of Rembrandt's mature use of simple and strong gestures to express the dignity consonant with momentous events.<sup>3</sup> He also appreciated how a darkened landscape could elo-

quently extend and heighten that effect. As is typical of most of Rembrandt's later followers, the artist has, however, applied the paint in a less varied and more subdued manner than the master.

1 A painting dated 1620 by Jacob Pynas was on the Vienna art market in 1936 (*The Pre-Rembrandtists* 30, fig. 36); a panel by Venant was in the collection of J.F. Minken, Amsterdam about 1929 (*Gods, Saints, Heroes* 125, fig. 5).

2 Benesch, II, C31 - C33. Considered by Benesch as copies by a pupil after lost originals by Rembrandt, c.1638-39.

3 Compare the gesture of Gideon and that of Christ in Rembrandt's etching *Christ Preaching* ('*La Petite Tombe*') (C. White and K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings* [Amsterdam/London/New York 1969], 34, B67).



**B**IEN QU'IL reste encore à établir l'attribution définitive de ce tableau, le sujet, la rencontre entre un messager de Dieu et un personnage mortel de l'Ancien Testament, est d'un genre de thème très prisé par Rembrandt et son cercle.

L'histoire biblique de Gédéon et l'ange est racontée dans le livre des Juges, chapitre VI. Ayant déplu à Dieu, les enfants d'Israël étaient réduits à la misère aux mains de Madiân, mais lorsque les Israélites crièrent vers Yahvé, il leur envoya Gédéon pour les délivrer de leurs oppresseurs. Un ange apparut à Gédéon pour lui annoncer sa mission. Gédéon demanda au messager de lui donner un signe pour confirmer qu'il battrait Madiân à plate couture: "Gédéon s'en alla, il prépara un chevreau, et avec une mesure de farine il fit des pains sans levain. Il mit la viande dans une corbeille et le jus dans un pot, puis il apporta tout sous le térébinthe. Comme il s'approchait, l'Ange de Yahvé lui dit: "Prends la viande et les pains sans levain, pose-les sur le rocher et répands le jus". Et Gédéon fit ainsi. Alors l'Ange de Yahvé étendit l'extrémité du bâton qu'il tenait à la main et il toucha la viande et les pains sans levain. Le feu jaillit du roc, il consuma la viande et les pains sans levain et l'Ange de Yhavé disparut à ses yeux" (Juges VI, 19-21).

Bien qu'assez rare dans l'art des siècles précédents, l'histoire de Gédéon fut représentée par toute une série de peintres hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle. Parmi les précurseurs de Rembrandt, Jacob Pynas et François Venant abordèrent le sujet<sup>1</sup>. Même si Rembrandt lui-même ne semble pas avoir dépeint Gédéon, plusieurs dessins laissent entendre que le sujet l'avait néanmoins attiré<sup>2</sup>. Un de ses élèves, Ferdinand Bol, dépeignit un *Sacrifice de Gédéon* en 1641, alors qu'un autre élève, Gerbrant van den Eeckhout, aborda l'histoire de Gédéon et de l'ange dans plusieurs tableaux et dessins à partir du début des années 1640. Le présent tableau a été en effet attribué, à un moment donné, à Gerbrant van den Eeckhout; mais, à mesure que les chercheurs contemporains sont parvenus à mieux définir l'oeuvre authentique de cet artiste, cette attribution a été remise en question. Il en va de même d'une attribution subséquente à Barent Fabricius, un autre peintre hollandais beaucoup influencé par les oeuvres exécutées par Rembrandt au cours des années 1640. Récemment, le professeur Sumowski a attribué ce tableau à Renesse. Malgré quelques passages maladroits, il est clair que l'artiste avait compris quelque chose à la façon dont Rembrandt, dans ses oeuvres de maturité, utilisait des gestes simples mais puissants pour exprimer la dignité inhérente aux

événements importants<sup>3</sup>. Il a également saisi comment un paysage sombre pouvait significativement accentuer et approfondir cet effet. À l'instar de la plupart des disciples tardifs de Rembrandt, toutefois, l'artiste a appliqué la peinture avec moins de variété et d'éclat que son illustre maître.

1 Un tableau daté de 1620 par Jacob Pynas fut mis sur le marché des oeuvres d'art de Vienne en 1636 (*The Pre-Rembrandtists*, 30, figure 36); Un panneau de Venant faisait partie de la collection de J. F. Minken à Amsterdam vers 1929 (*Gods, Saints, Heroes*, 125, figure 5).

2 Selon Benesch, il s'agirait de copies, faites par un élève de Rembrandt, des dessins originaux exécutés vers 1638-39 par ce dernier et aujourd'hui perdus (Benesch, II, C31-C33).

3 Il faut comparer le geste de Gédéon dans ce tableau à celui du Christ dans la gravure à l'eau-forte, *La Petite tombe*, par Rembrandt (C. White et K.G. Boon, *Rembrandt's Etching* (Amsterdam/Londres/New York 1969), 34, B67).

## Claes Cornelisz. Moeyaert

Durgerdam c.1590/91 – 1655 Amsterdam

Claes Moeyaert was a Pre-Rembrandtist who lived long enough to see the mature accomplishments of Rembrandt himself. From an old Catholic family from Amsterdam, Moeyaert was born in Durgerdam and only settled in Amsterdam when he was fourteen. Although his artistic training is unknown, by 1618 his work was prominent enough to be praised in a poem by Cavalier Rodenburgh. From 1624 on, his artistic development can be traced through dated paintings and drawings. Of all the Pre-

Rembrandtists Moeyaert appears to have maintained the closest ties with the cultural and intellectual leaders of society, and to have been the most esteemed by them. In 1638 he helped paint the triumphal arch for the entry of Marie de Médici and in the following year he received a commission from the Danish king to do paintings for Castle Kronborg. He also did stage sets, portraits and altar-pieces. Among his pupils were Salomon Koninck, Nicolaes Berchem and Jan Baptist Weenix.

## Claes Cornelisz. Moeyaert

Durgerdam vers 1590/91 – 1655 Amsterdam

Un des précurseurs de Rembrandt, Claes Moeyaert vécut assez longtemps pour voir les oeuvres de maturité du grand maître. Né à Durgerdam, d'une vieille famille catholique d'Amsterdam, Moeyaert avait déjà quatorze ans lorsqu'il s'installa à Amsterdam. On ne connaît rien de sa formation artistique; mais, en 1618, sa réputation était telle que Calvalier Rodenburgh loua ses oeuvres dans un poème. À partir de 1624, on peut retracer son évolution au moyen de tableaux et de dessins datés. De tous les précurseurs de Rembrandt, c'est Moeyaert

qui semble avoir entretenu les rapports les plus étroits avec les grandes autorités culturelles et intellectuelles de sa société et joui le plus de leur estime. En 1638, il collabora à la décoration d'un arc de triomphe pour la venue de Marie de Médicis à Amsterdam et, l'année suivante, le roi du Danemark lui commanda des tableaux pour le château de Kronborg. Peintre de décors pour des pièces de théâtre, de portraits et de retables, Moeyaert compta parmi ses élèves, Salomon Koninck, Nicolas Berchem et Jan Baptiste Weenix.

### 25 *Joseph Selling Corn in Egypt* c.1650

Oil on canvas, 136 x 179 cm  
Acc. no. 23-38 (1980)

Provenance: Worsley family, Hovingham Hall (as Diepenbeck[?] and Breenbergh[?]); Agnew's, London (1969, as B. Breenbergh).

References: A. Tümpel, "Claes Cornelisz. Moeyaert," *Oud-Holland* 88 (1974), 117, 121-23, fig. 167, 253, no. 50; *idem*, *The Pre-Rembrandtists* 70; "Acquisitions principales des galeries et musées canadien/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries 1980," *RACAR* VIII (1981), 190, no. 57, illus.

Exhibitions: *Yorkshire Fine Art and Industrial Exhibition* (Yorkshire 1886) (as Diepenbeck); *Old Masters: Recent Acquisitions*, Agnew's (London 1969), no. 24 (as B. Breenbergh).

### 25 *Joseph vendant des céréales en Égypte* vers 1650

Huile sur toile; 136 x 179 cm  
N° d'accès: 23-38 (1980)

Provenance: Famille Worsley, Hovingham Hall (comme oeuvre de Diepenbeck[?] et de Breenbergh[?]); Agnew's, Londres (1969, comme oeuvre de B. Breenbergh).

Références: A. Tümpel, "Claes Cornelisz. Moeyaert", *Oud-Holland* 88 (1974), 117, 121-23, figure 167, 253, n° 50; *idem*, *The Pre-Rembrandtists* 70; "Acquisitions principales des musées et galeries canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries 1980," *RACAR* VIII (1981), 190, n° 57, illustrations.

Expositions: *Yorkshire Fine Art and Industrial Exhibition* (Yorkshire 1886) (comme oeuvre de Diepenbeck); *Old Masters: Recent Acquisitions*, Agnew's (Londres 1969), n° 24 (comme oeuvre de B. Breenbergh).







**A**LATE WORK by Moeyaert, this painting shows a comparatively rare subject which was, however, treated earlier by other Pre-Rembrandtists.

Several years before the scene depicted took place, Joseph had successfully interpreted Pharaoh's dreams concerning the cattle and ears of corn: seven years of plentiful harvest were to precede seven years of famine. Joseph was subsequently made second in command to Pharaoh, and during the good years, which came as predicted, Joseph had the excess harvest stored away against the poor years. "And the famine was over all the face of the earth: And Joseph opened all the storehouses, and sold unto the Egyptians; and the famine waxed sore in the land of Egypt. And all countries came into Egypt to Joseph for to buy corn; because that the famine was so sore in all lands." (Genesis 41:56-57).<sup>1</sup>

Astrid Tümpel has dated this painting to about 1650.<sup>2</sup> Moeyaert had already represented the subject in a canvas almost as large which bears his monogram and is dated 1644.<sup>3</sup> Both compositions are essentially similar, with a vista leading back to classical architecture at the left, and a solid backdrop of heavy stone buildings at the right, in front of which Joseph (turbaned and wearing embroidered silk), his book-keepers and his servants conduct the sale of grain. Practically no precise detail is repeated, but similar farm animals and plague-stricken victims crowd the foreground of both versions, and in each painting one man brings Joseph a large peacock.

Moeyaert's mature works frequently consist of overflowing compositions with a diagonal movement of figures in a grandiose setting; yet many of these features can be traced back to considerably earlier works by the Pre-Rembrandtists. In the present instance, analogous works include Jan Pynas's large but comparatively sparse canvas of *Joseph Selling Corn*, dated 1618 (in a Swiss private collection), and the painting that was no doubt the common source for both Moeyaert and Pynas – Pieter Lastman's crowded panel of the same subject of 1612 in the National Gallery of Ireland (Fig. 25a).<sup>4</sup> But while Lastman represents his figures as sinewy, semi-nude Mediterraneans and his action is full of urgency, Moeyaert has by mid-century diluted the effect, and a prosaic, almost genre-like element has entered his depiction of the memorable event. Nonetheless, Moeyaert still retains a clarity of outline and an isolation of local colour (despite the overall crepuscular light) which attests to his Pre-Rembrandtist origins.



Fig. 25a Pieter Lastman *Joseph Selling Corn* 1612 National Gallery of Ireland, Dublin

- 1 Moeyaert may also have incorporated into his painting details from later episodes of the famine: "And when money failed in the land of Egypt, and in the land of Canaan, all the Egyptians came unto Joseph, and said, Give us bread... And they brought their cattle unto Joseph: and Joseph gave them bread in exchange for horses, and flocks, and for the cattle of the herds, and for the asses." (Genesis 47:15-17).
- 2 *loc. cit.* The present painting may be compared to Moeyaert's *Moses Ordering the Death of the Midianite Women and Boys* (private collection, Switzerland), which is monogrammed and dated 1650. *Im Lichte Hollands, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, Kunstmuseum (Basel 1987), 166-67, no. 57, illus. in colour.
- 3 Tümpel, 114-15, figs. 154-56. The painting was on the art market in Stockholm in 1956. Moeyaert also did a smaller painting of the same subject, dated 1633 and now in the Szépművészeti Museum, Budapest (no. 5259). Often said to represent the return of Joseph's brother with the cup found in Benjamin's sack, the painting has been identified by Tümpel, 252, no. 48, fig. 126, as Joseph selling corn in Egypt. See also *The Pre-Rembrandtists*, 136.
- 4 For Pynas's painting, see *Im Lichte Hollands*, 204-05, no. 57, illus. in colour; for Lastman's, H. Potterton, *Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland* (Dublin 1986), 81-2, fig. 92. Both Rembrandt (Albertina, Vienna) and van den Eckhout (Louvre, Paris) did drawings after Lastman's painting.



**O**EUVRE TARDIVE du peintre, ce tableau représente un sujet relativement peu traité, mais que d'autres précurseurs de Rembrandt avaient abordé avant Moeyaert.

Plusieurs années avant l'épisode représenté ici, Joseph avait interprété avec succès les rêves du Pharaon concernant le bétail et les céréales: sept années d'abondance seraient suivies par sept années de famine. Nommé par la suite maître du palais par le Pharaon, Joseph se chargea, pendant les années de bonnes récoltes, qui sont arrivées telles que prévues, de faire emmagasiner des surplus de moissons en prévision des années de famine: "La famine sévissait par toute la terre. – Alors Joseph ouvrit tous les magasins à blé et vendit du grain aux Égyptiens. La famine s'aggrava au pays d'Égypte. De toute la terre on vint en Égypte pour acheter du grain à Joseph, car la famine s'aggravait par toute la terre" (Genèse XLI, 56-57)<sup>1</sup>.

Selon Astrid Tümpel, ce tableau daterait d'environ 1650<sup>2</sup>. Moeyaert avait déjà abordé le sujet dans une toile presque aussi grande, datée de 1644 et qui porte son monogramme<sup>3</sup>. Dans les deux tableaux, la composition est essentiellement la même: à gauche une vue panoramique sur des édifices d'architecture classique et à droite un décor solide composé de gros bâtiments de pierre devant lesquels Joseph, coiffé d'un turban et habillé de soie brodée, vend des céréales en compagnie de ses comptables et de ses serviteurs. Pratiquement aucun détail précis ne se répète d'une oeuvre à l'autre, mais, dans les deux tableaux, des animaux de ferme similaires et des victimes de la famine semblables foisonnent au premier plan et, dans chaque version, un homme présente un grand paon à Joseph.

Dans ses oeuvres de maturité, Moeyaert choisit très souvent une composition débordant d'éléments: les personnages sont placés en diagonale dans un décor grandiose. Pourtant, beaucoup de ces traits s'inspirent d'oeuvres exécutées bien auparavant par d'autres précurseurs de Rembrandt. Il faut noter, entre autres, la toile, de grandes dimensions, mais en comparaison plutôt dénuée, de Jan Pynas, intitulée *Joseph vendant des céréales* et datée de 1618 (aujourd'hui dans une collection privée en Suisse) ainsi que le panneau (aujourd'hui à la National Gallery of Ireland) (fig. 25a) débordant de détails sur le même sujet que Pieter Lastman exécuta en 1612 et qui servit sans doute d'inspiration à la fois à Moeyaert et à Pynas<sup>4</sup>. Mais si les personnages de Lastman sont de type méditerranéen, musclés, à demi nus et que leurs gestes



Fig. 25a Pieter Lastman, *Joseph vendant des céréales*, 1618, National Gallery of Ireland, Dublin.

expriment la fébrilité, cet effet est atténué dans le tableau de Moeyaert, exécuté au milieu du siècle. Sa représentation de cet événement mémorable a quelque chose de prosaïque, qui fait penser presque aux tableaux de genre. Moeyaert retient néanmoins la netteté des contours et l'isolement des couleurs locales (en dépit de la lumière crépusculaire qui informe l'ensemble du tableau) qui le rattachent évidemment aux précurseurs de Rembrandt.

1 Il est possible que Moeyaert ait incorporé dans sa composition des détails provenant d'épisodes subséquents de l'histoire de la famine: "Lorsque fut épuisé l'argent du pays d'Égypte et du pays de Canaan, tous les Égyptiens vinrent à Joseph en disant: "Donne-nous du pain! [...] et [Joseph] leur donna du pain pour prix des chevaux, du petit et du gros bétail et des ânes" (Genèse XLVII, 15-17).

2 *loc.cit.* Ce tableau peut être comparé à un tableau de Moeyaert, intitulé *Moïse ordonnant l'exécution des femmes et des garçons des Madienites* et daté de 1650, qui porte le monogramme de l'artiste et qui fait partie d'une collection privée en Suisse (*Im Lichte Hollands, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, Kunstmuseum (Bâle 1987), 166-67, n° 57, illustration en couleurs).

3 Tümpel, *loc.cit.*, 114-15, figures 154-156. Ce tableau fut vendu sur le marché des oeuvres d'art de Stockholm en 1956. Moeyaert exécuta aussi un tableau de dimensions plus modestes sur le même sujet, daté de 1633, qui se trouve aujourd'hui au Szépművészeti Museum à Budapest (n° 5259). On dit souvent que ce tableau représente le retour du frère de Joseph avec la tasse trouvée dans le sac de Benjamin, mais Tümpel a identifié le sujet comme étant la vente des céréales par Joseph en Égypte (*loc. cit.*, 252, n° 48, figure 126). Voir aussi *The Pre-Rembrandtists*, 136.

4 Voir *Im Lichte Hollands*, 204-05, n° 57, illustration de couleurs au sujet du tableau de Pynas, et H. Potterton, *Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland* (Dublin 1986), 81-2, figure 92, pour des renseignements sur le tableau de Lastman. Cette dernière oeuvre servit d'inspiration à la fois à Rembrandt et à van den Eeckhout qui en firent tous les deux un dessin. Celui de Rembrandt se trouve à l'Albertine à Vienne et celui de Lastman, au Louvre à Paris.

## Jan van Noordt

Active, Amsterdam from  
at least 1644 – after 1676 Amsterdam

The place and date of both the birth and death of this little studied artist are not known. His earliest dated works are two etchings: one from 1644 after Pieter van Laer, the other from 1645 after Pieter Lastman. His earliest dated paintings are also from 1645, a *Madonna and Child with the Young Baptist* and a *Girl with a Dog* (both, present whereabouts unknown). Van Noordt left Amsterdam about 1675

because of heavy debts. His last dated work is a *Mother and Child* of 1676 (formerly[?] Castle Gavnbø, Denmark). Van Noordt painted histories in addition to some genre scenes and portraits. His work shows Flemish influence, especially of Jacob Jordaens, along with that of such artists in Rembrandt's circle as Jacob Backer and Gerbrandt van den Eeckhout.

## Jan van Noordt

En activité à Amsterdam au moins  
à partir de 1644 – après 1676 Amsterdam

On ne connaît ni la date ni le lieu de naissance de ce peintre très peu étudié, non plus que la date ni le lieu de sa mort. Ses premières oeuvres datées sont deux gravures à l'eau-forte, dont l'une de 1644 d'après une oeuvre de Pieter van Laer, et l'autre, de 1645, d'après une oeuvre de Pieter Lastman. Ses premiers tableaux, datés également de 1645 et dont on a présentement perdu la trace, sont une *Madone et l'enfant Jésus avec Jean Baptiste* et une *Jeune fille avec un chien*. Van Noordt quitta Amsterdam vers 1675,

criblé de dettes. La dernière oeuvre datée que l'on connaît de lui est une *Mère avec son enfant* exécutée en 1676 et qui se trouvait peut-être auparavant au château de Gavnbø au Dane-mark. Peintre de scènes historiques, Van Noordt fit aussi quelques portraits et scènes de genre. Ses oeuvres reflètent l'influence flamande et surtout celle de Jacob Jordaens ainsi que d'autres artistes du cercle de Rembrandt comme Jacob Backer et Gerbrandt van den Eeckhout.

### 26 *The Massacre of the Innocents*

Oil on canvas, 93.3 x 112.8 cm  
Acc. no. 23-40 (1980)

Provenance: Dr. E.I. Schapiro, London

Reference: *The Bible Through Dutch Eyes*, 25; Sumowski, I, 140 and 169, illus. in colour.

### 26 *Le Massacre des Saints Innocents*

Huile sur toile; 93,3 x 112,8 cm  
N° d'accès: 23-40 (1980)

Provenance: D<sup>r</sup> E.I. Schapiro, Londres.

Référence: *The Bible Through Dutch Eyes*, 25; Sumowski, I, 140, 169, illustration en couleurs.









Fig. 26a Peter Paul Rubens *The Massacre of the Innocents* Staatsgemäldesammlungen, Munich

ACCORDING TO Matthew's Gospel, the three wise men of the east followed a star to Jerusalem, where they sought to worship a child, born King of the Jews. Herod the king of Judea advised the wise men to pursue their quest in Bethlehem and to return with news of the new-born king. But once the magi had found the Christ Child and presented their gifts, they were warned by God in a dream against going back to Herod. "Then Herod, when he saw that he was mocked of the wise men, was exceeding wroth, and sent forth, and slew all the children that were in Bethlehem, and in all the coasts thereof, from two years old and under ..." (St. Matthew 2:16). The Holy Family, also forewarned in a dream of the danger, fled to Egypt.

Herod's slaughter of the innocent children in his attempt to eliminate the King of the Jews was the subject of much post-biblical elaboration, including one account that numbered the victims at 144,000.<sup>1</sup> In the seventeenth century the brutality and horror of the event were not lost on such Baroque artists as Guido Reni, Nicolas Poussin and Peter Paul Rubens.<sup>2</sup> In a painting of the mid-1630s (Fig. 26a) Rubens depicted an especially frenetic conflict of opposing sexes, with the women aggressively scratching and biting their male opponents. Van Noordt, who was generally influenced by Flemish painting, has introduced much of Rubens's violence and over-all agitation into his own interpretation of the subject. Like Rubens he has also shown many of the mothers adorned with elaborately plaited coiffures and with shimmering clothing, erotically wrenched away to reveal their shoulders and breasts. It seems, however, that van Noordt did not strive for Rubens's refinement, either of figure type or of execution. Instead his brushwork and colour are more reminiscent of Jacob Jordaens's.

The setting of classical columns and a circular temple is designed, once more like Rubens's example, to evoke a biblical past. The general arrangements of the parts, and the obelisk and arch in particular, may also be compared to the setting of Moeyaert's *Joseph Selling Corn in Egypt* (cat. no. 25).

1 The innocents were from early times considered the first martyrs, and were said to have been baptized with blood or sealed. In Revelation 7 the number of sealed martyrs is given, symbolically, as 144,000.

2 Respectively in the Pinacoteca Nazionale, Bologna; the Musée du Petit Palais and Musée Condé, Chantilly; and the Alte Pinakothek, Munich.



**S**UIVANT l'Évangile selon saint Matthieu, les trois Mages venus d'Orient avaient suivi un astre jusqu'à Jérusalem où ils cherchaient à rendre hommage à un enfant, né roi des Juifs. Hérode, roi de Judée, conseilla aux trois Mages de poursuivre leur quête à Bethléem et de lui rapporter des nouvelles du roi nouveau-né. Mais, après que les Mages eurent trouvé l'enfant Jésus et qu'ils lui eurent présenté leurs cadeaux, Dieu les avertit, dans un songe, de ne pas retourner chez Hérode: "Alors Hérode, voyant qu'il avait été joué par les mages, fut pris d'une violente fureur et envoya tuer, dans Bethléem et tout son territoire, tous les enfants de moins de deux ans..." (Matthieu II, 16). Prévenue également par un songe, la sainte Famille s'enfuit en Égypte.

Cette histoire biblique du massacre d'enfants innocents par Hérode dans sa tentative d'éliminer le roi des Juifs fit couler beaucoup d'encre. Dans un récit, on affirme même que le nombre de victimes s'élevait à 144 000<sup>1</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la brutalité et l'horreur du massacre ne manquèrent pas d'impressionner des artistes baroques comme Guido Reni, Nicolas Poussin et Peter Paul Rubens<sup>2</sup>. Dans une toile exécutée dans les années 1630 (fig. 26a), Rubens dépeignit un conflit particulièrement frénétique entre les deux sexes, les femmes griffant et mordant leurs adversaires masculins sans ménagement. Influencé d'une manière générale par la peinture flamande, Van Noordt incorpora une grande partie de la violence et de l'ambiance agitée qui caractérisent l'oeuvre de Rubens à sa propre interprétation du sujet. Comme chez ce dernier, bon nombre des mères sont représentées, parées de coiffures aux tresses compliquées et de vêtements chatoyants et érotiquement retroussés afin de découvrir les épaules et la poitrine. Toutefois, Van Noordt ne semble pas avoir cherché à atteindre le raffinement de Rubens ni dans le type de personnage ni dans la facture du tableau. Ses touches et ses couleurs rappellent davantage celles de Jacob Jordaens.

Le décor, comportant des colonnes classiques et une voûte de temple de forme circulaire, est conçu, suivant encore en cela l'exemple de Rubens, pour évoquer un passé biblique. L'agencement des éléments en général, et de l'obélisque et de l'arc en particulier, pourrait être comparé aussi au décor de Moeyaert dans son *Joseph vendant des céréales en Égypte* (n° 25 du cat.).

1 Dès l'Église primitive, on considérait les Saints Innocents comme les premiers martyrs, baptisés, disait-on, avec du sang ou marqués du sceau. Dans l'Apocalypse VII, 4, on établit le nombre de martyrs marqués du sceau au chiffre symbolique de 144 000.

2 Ces tableaux se trouvent à la Pinacoteca Nazionale à Bologne, au musée du Petit Palais et au musée Condé à Chantilly, et à l'Alte Pinakothek à Munich, respectivement.



Fig. 26a Peter Paul Rubens, *Le Massacre des Saints Innocents* Staatsgemäldesammlungen, Munich.

## François Verwilt

(?) c.1620 – 1691 Rotterdam

François Verwilt was a pupil of his father, the painter Adriaen Verwilt (1582-1641), who was born in Antwerp but who settled in Rotterdam. Verwilt also studied with Cornelis van Poelenburgh, the Italianate landscapist from Utrecht. He was

chiefly active in Rotterdam, but is also mentioned in Middelburg (1643 and 1661) and in Vlissingen (1653). He painted landscapes with bathers in the manner of Poelenburgh, portraits and genre scenes.

## François Verwilt

(?) vers 1620 – 1691 Rotterdam

François Verwilt étudia auprès de son père, le peintre Adriaen Verwilt (1582-1641) qui était né à Anvers et se fixa à Rotterdam. Élève aussi chez Cornelis van Poelenburgh, un paysagiste italianisant d'Utrecht, Verwilt était surtout en activité à Rotterdam, mais on trouve

mention de lui également à Middelburg (en 1643 et en 1661) et à Flessingue (en 1653). Peintre de paysages avec baigneuses à la manière de Poelenburgh, il fit aussi des portraits et des scènes de genre.

### 27 *The Education of Mary*

Oil on canvas, 86.0 x 101.0 cm

Inscribed at centre right: *F:v: wilt*

Visible pentimenti in the central figure's eye and hand at the right. The painting has recently been restored at the Canadian Conservation Institute, Ottawa.

Acc. no. 24-95 (1978)

Provenance: Arthur D. Maher, St. John, New Brunswick

### 27 *L'Éducation de Marie*

Huile sur toile; 86,0 x 101,0 cm

Inscription au milieu à droite: *F:v: wilt*

Des repentirs visibles dans la main et l'oeil droits du personnage central. Le tableau a été restauré récemment à l'Institut canadien de conservation à Ottawa.

N° d'accès: 24-95 (1978)

Provenance: Arthur D. Maher, Saint-Jean (Nouveau-Brunswick).







**W**HEN IT WAS acquired, this unpublished painting bore the preposterous attribution to the great sixteenth-century Italian Mannerist, Parmigianino. In fact the canvas is signed at the upper right by François Verwilt, an obscure artist from Rotterdam. Dr. Alfred Bader was the first to decipher the signature.

This rare subject is probably derived from the thirteenth-century *Golden Legend*, Jacobus da Voragine's popular collection of stories about the saints. When the Virgin Mary was three years old she was taken by her parents to the temple, where she mounted the fifteen steps alone and lived with the other virgins until she was fourteen. "And the Virgin Mary profited every day in all holiness, and was visited daily of angels."<sup>1</sup>

Verwilt's prominent, carefully modelled figures set against a dark background suggest that the artist had come into contact with the followers of Caravaggio, the influential Italian painter who helped to create the baroque style in Rome at the turn of the century. Although there is no record that Verwilt himself went to Italy, it is likely that when he studied with Cornelis van Poelenburgh in Utrecht he encountered works directly influenced by Caravaggio. The so-called Utrecht Caravaggisti – such as Hendrick Terbrugghen, Gerrit van Honthorst and Dirck van Baburen – had lived in Italy where they gained first-hand knowledge of Caravaggio and his followers, including Orazio Gentileschi and Carlo Saraceni. The colours of the scarf in the wicker basket at the left – gold, salmon red and olive green – are particularly reminiscent of the Utrecht Caravaggisti. It is also possible that Verwilt knew the work of Paulus Bor, from Amersfoort near Utrecht, who was in Rome in the 1620s and whose work reflects the influence of Gentileschi in particular. At the same time, the very restraint of Verwilt's painting, with its quiet gestures and even illumination, offers analogies with the work of certain classicizing artists, such as Pieter de Grebber, and Jan de Bray.<sup>2</sup>

Although knowledge about Verwilt is limited at present, this painting testifies to his considerable abilities – as the masterful execution of the Virgin's white sleeve, the sensitive depiction of her delicate expression and the beautiful orchestration of the contours amply demonstrate.

1 *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton* (London 1900), V, 102. Also see E. Mâle, *L'Art Religieux après Le Concile de Trente* (Paris 1932), 354-55. Guido Reni painted a number of versions of Mary sewing in the temple accompanied by angels. More often St. Anne, Mary's mother, is shown in depictions of the education of Mary.

2 For these artists see A. Blankert, "Classicism in Dutch Painting 1614-1670," in *Gods, Saints and Heroes*, 183-190.



**L**ORS DE SON acquisition, ce tableau, qui ne figure dans aucune publication, était assigné, d'une façon tout à fait absurde, au Parmesan, le célèbre maniériste italien du XVI<sup>e</sup> siècle. En fait, il est signé, en haut à droite, par François Verwilt, un peintre obscur de Rotterdam, dont le D<sup>r</sup> Bader a été le premier à déchiffrer la signature.

Ce sujet peu abordé est tiré sans doute de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, une collection populaire d'histoires de saints écrites au XIII<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'elle avait trois ans, les parents de Marie l'amènèrent au temple où elle monta seule les quinze marches et vécut avec les autres vierges jusqu'à l'âge de quatorze ans. "Et la vierge Marie ne fit que croître chaque jour en sainteté et des anges lui apparurent chaque jour"<sup>1</sup>.

Les personnages de Verwilt, soigneusement modelés et représentés au premier plan sur un fond sombre, donnent à croire que l'artiste avait été en contact avec les disciples du Caravage, le peintre italien influent qui, avec d'autres, avait créé le style baroque à Rome à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Même si rien n'indique que Verwilt se rendit lui-même à Rome, il est probable qu'il vit des oeuvres inspirées directement du Caravage, lors de ses études chez Cornelis van Poelenburgh à Utrecht. Les artistes que l'on appelle les caravagistes d'Utrecht, comme Hendrick Ter Bruggen, Gerrit van Honthorst et Dirck van Baburen, séjournèrent en Italie où ils firent la connaissance du Caravage et de ses disciples dont Orazio Gentileschi et Carlo Saraceni. Cette parenté avec les caravagistes d'Utrecht est particulièrement évidente dans les couleurs de l'écharpe, doré, rouge saumon et vert olive, que l'on voit dans le panier d'osier à gauche. Il est également possible que Verwilt ait connu les oeuvres de Paulus Bor, d'Amersfoort près d'Utrecht, qui était à Rome dans les années 1620 et dont le style s'inspire de Gentileschi, en particulier. Par ailleurs, par son caractère mesuré même, dont témoignent les gestes tranquilles des personnages et l'éclairage uniforme, ce tableau de Verwilt offre des analogies avec les oeuvres de certains artistes classicisants comme Pieter de Grebber et Jan de Bray<sup>2</sup>.

Même si on connaît encore peu de choses sur Verwilt, ce tableau atteste de sa grande habileté artistique, comme en témoignent sans conteste l'exécution magistrale de la manche blanche de la Vierge, l'interprétation subtile de son expression délicate et l'agencement superbe des contours.

1 *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Claxton* (Londres 1900) V, 102. Voir aussi E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente* (Paris 1932), 354-55. Guido Reni peignit plusieurs versions de Marie en train de coudre au temple, accompagnée d'anges. Plus souvent, c'est Sainte Anne, la mère de Marie, qui accompagne sa fille dans la représentation de l'éducation de celle-ci.

2 Au sujet de ces artistes, voir A. Blankert, "Classicism in Dutch Painting 1614-1670", dans *Gods, Saints and Heroes*, 183-190.

## Michiel Sweerts

Brussels 1624 – 1664 Goa, India

Painter and etcher, Sweerts was the son of a merchant, and yet was often called Cavaliere Sweerts. In 1646 he travelled to Rome where he was associated with the Accademia di San Luca and the Virtuosi del Pantheon. He was influenced by Pieter van Laer (called Bamboccio), the Dutch artist of low life scenes who had resided in Rome from the mid-1620s until 1638. Sweerts was still in Rome in 1652 (the place and date inscribed on paintings now in Detroit and the Rijksmuseum, Amsterdam), but by 1656 he was active in Brussels. In that year he founded a short-lived academy of design and etched a series of studies of heads. By mid-1661,

at the latest, he had moved to Amsterdam. In 1662 he left from Marseilles for the East, to be a missionary in the company of François Pallu, Bishop of Heliopolis. After about half a year he was asked to leave because of an unspecified 'habitual offense.' Sweerts may be the 'noble painter' recorded as doing portraits of dignitaries on the southeast coast of the Bay of Bengal. He does not seem to have returned to Europe, but died in the East in 1664.

Sweerts painted genre scenes in Roman settings and painter's studios, in addition to a number of remarkable portraits.

## Michiel Sweerts

Bruxelles 1624 – 1664 Goa, Inde

Peintre et aquafortiste, Sweerts était le fils d'un marchand mais on lui donnait souvent le surnom de Cavaliere Sweerts. En 1646, il se rendit à Rome où il fut associé à l'Académie S. Luca et aux Virtuosi del Pantheon. Il était influencé par Pieter van Laer, dit Bamboccio, le peintre hollandais de scènes populaires qui résida à Rome du milieu des années 1620 jusqu'en 1638. Encore à Rome en 1652 (selon la date et le lieu inscrits sur des tableaux à Detroit et au Rijksmuseum à Amsterdam), Sweerts était en activité à Bruxelles en 1656 car il fonda alors une académie de dessin, à la vie éphémère, et grava à l'eau forte une série d'études de tête. Au courant de l'année 1661, au plus tard,

il déménagea à Amsterdam. En 1662, il quitta Marseilles pour l'Orient où il devait servir de missionnaire auprès de François Pallu, évêque d'Héliopolis. Après six mois environ, coupable d'une "offense habituelle" non spécifiée, il fut obligé de repartir. Sweerts est peut-être le "peintre noble" que l'on cite comme ayant fait des portraits de dignitaires sur la côte sud-est du Golfe du Bengale. Il ne semble pas être rentré en Europe et mourut aux Indes en 1664.

Peintre de scènes de genre placées dans des paysages romains ou des ateliers d'artiste, Sweerts fit aussi plusieurs portraits remarquables.

### 28 *A Peasant Holding a Wine Jug*

Oil on canvas, 48.6 x 39.3 cm  
Acc. no. 26-2 (1983)

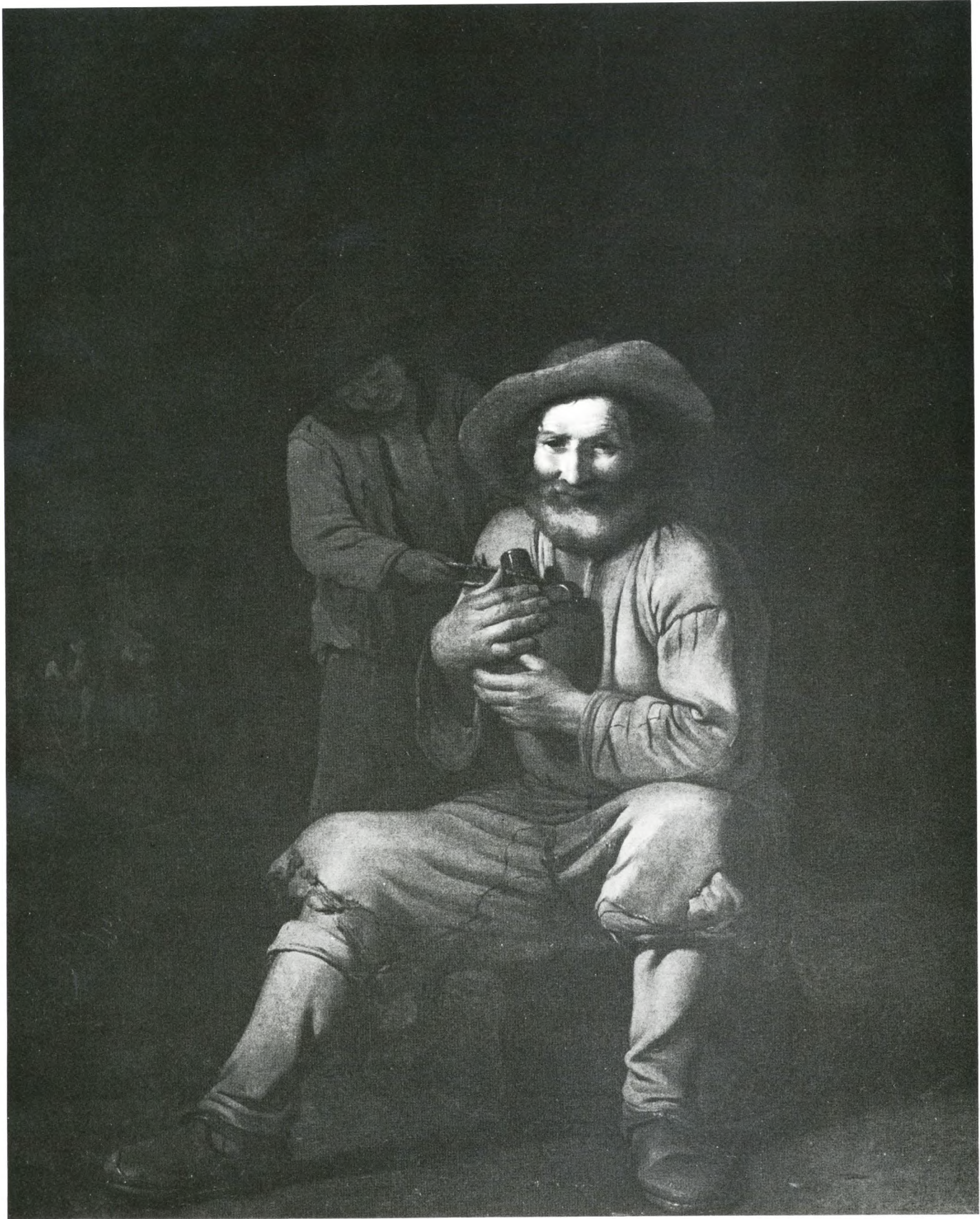
Provenance: Christie's, New York, 10 June 1983, lot 134, illus. in colour.

### 28 *Paysan à la ruche de vin*

Huile sur toile; 48,6 x 39,3 cm  
N° d'accès: 26-2 (1983)

Provenance: Christie's, New York, 10 juin 1983, lot 134, illustration en couleurs.







**A**LTHOUGH Pieter van Laer had returned to Haarlem four years before Michiel Sweerts arrived in Rome, the views of everyday life done in Italy by van Laer profoundly affected the young artist from Brussels. Like van Laer, Sweerts treated scenes of modest people going about ordinary activities with candour and dignity. But in contrast to the Bamboccianti, Sweerts sometimes focused on a single figure lifted out, as it were, from a more extensive narrative context.<sup>1</sup> These paintings of isolated figures are painted with rare sensitivity, both from the psychological and technical point of view. Very often youth and age are contrasted, and in a background room with a door or window opening onto a street an additional figure or figures is suggested. As in the present painting, it is common for Sweerts to highlight certain of the major figure's features and to submerge the encompassing space in darkness. This use of strong chiaroscuro – and indeed the realism throughout – reflects the enduring influence of Caravaggio.

A very similar version of this composition is to be found in the Gallery of the Accademia Nazionale di San Luca, Rome.<sup>2</sup> It and a painting of a woman at her toilet (both measuring 48.5 x 37.5 cm) entered the Accademia with the Du Marest bequest.<sup>3</sup>

1 E.g. Sweerts's paintings of a spinner and a drinker in the Pinacoteca Capitolina, Rome (Nos. 170-171): *Michael Sweerts en Tijdgenoten*, Museum Boymans (Rotterdam 1958), 38, nos. 6-7, figs. 7 and 6.

2 See *Michael Sweerts en Tijdgenoten*, 40, no. 13, fig. 11.

3 For *La toletta*, see *I Bamboccianti, Pittori della Vita Popolare nel Seicento*, Palazzo Massimo alle Colonne (Rome 1950), 43, no. 36, fig. 36.



**B**IEN QUE Pieter van Laer fût rentré à Haarlem quatre ans avant l'arrivée de Sweerts à Rome, les scènes de la vie quotidienne que Van Laer exécuta en Italie exerçaient une influence profonde sur le jeune peintre de Bruxelles. À l'instar de van Laer, Sweerts dépeignit des gens du peuple allant à leurs préoccupations quotidiennes avec franchise et dignité. Mais, contrairement aux disciples de van Laer, Sweerts mit parfois l'accent sur un seul personnage, qu'il détacha, pour ainsi dire, d'un contexte narratif plus vaste<sup>1</sup>. Ces tableaux de personnages isolés sont exécutés avec une rare sensibilité tant du point de vue psychologique que technique. Très souvent, la jeunesse contraste avec l'âge, et la porte ou la fenêtre d'une pièce dépeinte à l'arrière-plan s'ouvre sur une rue où l'artiste évoque la présence d'un ou de plusieurs personnages. Souvent, comme dans le présent tableau, Sweerts met en lumière certains traits du personnage principal, alors que l'espace qui entoure celui-ci est laissé dans l'obscurité. Ce recours à un clair-obscur très prononcé, tout comme le réalisme qui caractérise tout le tableau, témoignent de l'influence persistante du Caravage.

Une autre version du sujet, qui ressemble de très près au tableau exposé ici, se trouve à la galerie de l'Accademia Nazionale di San Luca à Rome<sup>2</sup>. Cette dernière version ainsi qu'une toile représentant une femme à sa toilette, des mêmes dimensions (48,5 x 37,5 cm) font partie du don Du Marest à l'Accademia<sup>3</sup>.

1 Voir, par exemple, les tableaux de fileuse et de buveur exécutés par Sweerts qui se trouvent à la Pinacoteca Capitolina à Rome (n<sup>os</sup> 170-171); et *Michael Sweerts en Tijdgenoten*, Museum Boymans (Rotterdam 1958), 38, n<sup>os</sup> 6-7, figures 7 et 6.

2 Voir *Michael Sweerts en Tijdgenoten*, 40, n<sup>o</sup> 13, figure 11.

3 Au sujet de la *Dame à sa toilette*, voir *I Bamboccianti, Pittori della Vita Popolare nel Seicento*, Palazzo Massimo alle Colonne (Rome 1950), 43, n<sup>o</sup> 36, figure 36.

## Gerrit Adriaensz. Berckheyde

Haarlem 1638 – 1698 Haarlem

Gerrit Berckheyde was probably taught by his elder brother Job Berckheyde. In their youth both brothers made an extensive journey along the Rhine and worked in Cologne and for the Elector Palatine in Heidelberg. Back in the

Netherlands, Gerrit Berckheyde worked principally in Haarlem, where he entered the painters' guild in 1660. He specialized in small, carefully painted scenes of Haarlem and Amsterdam, and the occasional landscape.

## Gerrit Adriaensz. Berckheyde

Haarlem 1638 – 1698 Haarlem

Gerrit Berckheyde étudia probablement auprès de son frère aîné, Job Berckheyde. Dans leur jeunesse, les deux frères firent un voyage important le long du Rhin, travaillant à Cologne et pour l'Électeur du Palatinat à Heidelberg. De retour aux Pays-Bas, Gerrit Berckheyde travail-

la surtout à Haarlem où il fut reçu à la Guilde des Peintres en 1660. Spécialiste de tableaux de petites dimensions représentant des vues soigneusement exécutées de Haarlem et d'Amsterdam, Gerrit Berckheyde fit aussi quelques paysages.

### 29 *Riders Gathering in Front of a Walled Estate*

Oil on canvas, 46.3 x 55.0 cm.

Inscribed indistinctly at lower centre: *Berk•heyde*

Acc. no. 28-273 (1985)

Provenance: Christophe Janet, New York.

Exhibition: *The Intimate Vision*, Christophe Janet Ltd. (New York 1984), no. 15, illus.

### 29 *Cavaliers devant les murs d'une propriété*

Huile sur toile; 46,3 x 55,0 cm

Inscription difficile à déchiffrer au milieu en bas: *Berk•heyde*

N° d'accès: 28-273 (1985)

Provenance: Christophe Janet, New York.

Exposition: *The Intimate Vision*, Christophe Janet Ltd. (New York 1984), n° 15, illustration.





**I**N ADDITION to his well-known views of city squares and canals, Gerrit Berckheyde painted a number of scenes of riders in front of a castle or villa at the left and a vista across a plain to distant hills on the right. Other versions of this type of composition include a panel in the Liechtenstein collection with a coach-and-four approaching a substantial country estate, and a canvas in the Hermitage, Leningrad, with elegantly attired riders in front of a crenellated building probably inspired by the Stapelhaus in Cologne.<sup>1</sup> The angular mass of the buildings is offset by leafy green trees and by a blond late afternoon sky. The sun casts long diagonal shadows in the foreground. Especially attractive is the mellow light which focuses on a white horse in the centre of each composition. In the present painting the horse is being made to execute a *passade*, outside the high-walled garden of a country villa. The site itself may be more imaginary than real, since Berckheyde is known to have somewhat arbitrarily combined various motifs from his notebooks in composing his paintings. While the warm tonality and peaceful mood suggest the influence of the Dutch landscapists who had worked in Italy, the sense of refinement and well-being are characteristic of much Dutch art of the second half of the seventeenth century.

<sup>1</sup> W. Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century* (London 1970), I, no. 88, illus.; and *Dutch and Flemish Paintings from the Hermitage*, The Metropolitan Museum of Art/ The Art Institute of Chicago (New York 1988), 2-3, no. 1, illus. in colour.



**O**UTRE SES vues bien connues de places urbaines et de canaux, Gerrit Berckheyde peignit plusieurs scènes avec cavaliers où on voit un château ou une villa à gauche et une vue panoramique sur des plaines et des collines lointaines à droite. Parmi d'autres versions de ce type de composition, il faut noter un panneau, dans la collection Liechtenstein, qui représente l'arrivée d'un carosse à quatre chevaux devant un grand domaine, ainsi qu'une toile, à l'Ermitage à Leningrad, où on voit des cavaliers habillés avec élégance devant un édifice à créneaux, inspiré probablement par le Stapelhaus de Cologne<sup>1</sup>. La masse anguleuse des édifices contraste avec les feuilles vertes des arbres et le jaune très doux d'un ciel de fin d'après-midi. Le soleil projette de longues ombres en diagonale au premier plan. Particulièrement attrayante est la lumière veloutée qui accentue le cheval blanc au centre de chaque composition. Dans le présent tableau, le cavalier fait cabrer ce cheval devant les murs élevés d'un jardin ou d'une villa de campagne. Le site lui-même est peut-être plus imaginaire que réel, car on sait que Berckheyde combinait de façon quelque peu arbitraire les divers motifs qu'il trouvait dans ses carnets au moment de composer ses tableaux. Tandis que les tons chaleureux et l'ambiance paisible de cette toile font penser aux paysagistes hollandais italianisants, le sens du raffinement et du bien-être qui s'en dégage est caractéristique de la plupart des oeuvres hollandaises de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> W. Bernt, *The Netherlandish Painters of the Seventeenth Century* (Londres 1970), I, n° 88, illustration; et *Dutch Paintings from the Hermitage*, The Metropolitan Museum of Art/The Art Institute of Chicago (New York 1988), 2-3, n° 1, illustration en couleurs.

## Nicolaes Verkolje

Delft 1673 – 1746 Amsterdam

Nicolaes Verkolje was a versatile painter of small-scale biblical and mythological subjects, in addition to portraits and genre scenes. He was trained by his father, the painter Jan Verkolje, but he also came under the

influence of Gabriel Metsu and Adriaen van der Werff. In 1700 he moved to Amsterdam. Occasionally he did the figures in landscapes by Isaac de Moucheron.

## Nicolaes Verkolje

Delft 1673 – 1746 Amsterdam

Passant facilement d'un genre à l'autre, Nicolas Verkolje fit des tableaux de petites dimensions sur des sujets bibliques et mythologiques, ainsi que des portraits et des scènes de genre. Élève de son père, le peintre Jan Verkolje, il subit

également l'influence de Gabriel Metsu et d'Adriaen van der Werff. En 1700, il déménagea à Amsterdam. Il peignit parfois les personnages des paysages d'Isaac de Moucheron.

### 30 *Susanna and the Elders*

Oil on panel, 44.7 x 58.4 cm  
Acc. no. 28-272 (1985)

Provenance: Fischer, Lucerne, 10 November 1983, lot 2195 (as attributed to Arnold Houbraken); Christophe Janet, New York.

Exhibitions: *The Intimate Vision*, Christophe Janet Ltd. (New York 1984), no. 12, illus.

### 30 *Suzanne et les vieillards*

Huile sur panneau; 44,7 x 58,4 cm  
N° d'accès: 28-272 (1985)

Provenance: Fischer, Lucerne, 10 novembre 1983, lot 2195 (comme oeuvre d'Arnold Houbraken); Christophe Janet, New York.

Expositions: *The Intimate Vision*, Christophe Janet Ltd. (New York 1984), n° 12, illustration.







**T**HIS PICTURE represents a late stage in the development of the cabinet picture – the minutely executed small painting, usually on wood or copper panel – that was a favourite with collectors throughout the seventeenth century. Gerrit Dou, Rembrandt’s first pupil, made Leiden a centre for this type of detailed and meticulously crafted picture, while artists such as Gabriel Metsu and Frans van Mieris the Elder continued the tradition. During the middle years of the century, cabinet pictures most often depicted intimate interiors and genre scenes, but later on biblical, historical and mythological scenes also became popular.

The story of Susanna is found in the Old Testament Apocrypha, *The History of Susanna*, which because it was not written in Hebrew is set aside from the book of Daniel, although some scholars believe it to be the beginning of that book. The beauty of Susanna, the virtuous wife of a rich inhabitant of Babylon, had incited the ardour of two elders of the community. Knowing that she walked every day at noon in her husband’s fine garden, the elders hid themselves and saw Susanna dismiss her maids and begin to bathe. “Now when the maids are gone forth, the two elders rose up, and ran unto her, saying, Behold, the garden doors are shut, that no man can see us, and we are in love with thee; therefore consent unto us, and lie with us. If thou wilt not, we will bear witness against thee, that a young man was with thee: and therefore thou didst send away thy maids from thee.” (*The History of Susanna* 19-21). Susanna resisted the elders and preserved her honour, but as a consequence was falsely accused of adultery. Only the skilful interrogation of the elders by the young Daniel saved Susanna from death – a punishment subsequently inflicted on the elders.

*Susanna and the Elders* had been a popular subject in a non-ecclesiastical context for Venetian sixteenth-century painters and then for seventeenth-century artists in general. Whereas the eroticism of the story was emphasized by the Haarlem mannerists at the turn of the century, Pieter Lastman refrained from showing any physical contact among the protagonists in a painting of 1614, copied by Rembrandt and used as the inspiration for his own – more sinister – picture of 1647.<sup>1</sup> In the present painting the lascivious intentions of the elders are anything but suppressed: Susanna is virtually encircled by the elders’ unwanted caresses and leering glances, even as two sea denizens extend the erotic preoccupation by engaging in amorous dalliance on the base of the fountain in the

immediate left foreground. Otherwise, the painting overflows with the details of Susanna’s costly raiment and her husband’s luxuriant Babylonian garden.

Although this painting was sold at auction as attributed to Arnold Houbraken, it was first given to Nicolaes Verkolje by Dr. Otto Naumann. It may be compared to a small signed panel of the same subject in the museum at Quimper, France.<sup>2</sup>

1 Lastman’s painting, Rembrandt’s red chalk copy after it, and Rembrandt’s own painting of 1647 are all in the museum in Berlin-Dahlem.

2 *Le Siècle de Rembrandt*. Musée du Petit Palais (Paris 1971), 221, no. 221, illus., and *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper*, Institut Néerlandais, Paris, Musée des Beaux-Arts (Quimper 1987), 67, no. 62, illus. Another version of the subject, on copper, upright in format and engraved in 1729 by Louis Surugue, was on the Paris art market in 1971 and at auction in 1986 (Sotheby’s, Monaco, 29 November 1986, lot 335). Van der Werff, who much influenced Verkolje, also did two examples of the subject (Budapest and Montpellier, the latter dated 1715).



**C**ETTE OEUVRE représente une phase tardive dans l'évolution des tableaux pour décor intime, ces huiles, d'habitude sur bois ou panneau de cuivre, de petites dimensions et exécutés avec minutie, qui étaient si appréciées par les amateurs d'art tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Le premier élève de Rembrandt, Gerrit Dou, fit de Leyde le centre de production de ce genre de tableau plein de détails d'une technique méticuleuse; d'autres artistes, comme Gabriel Metsu et Frans van Mieris le vieux, perpétuèrent cette tradition. Au milieu du siècle, ces tableaux pour décor intime représentaient le plus souvent des scènes de vie familiale ou des scènes de genre; mais, plus tard, des thèmes bibliques, historiques et mythologiques devinrent également populaires.

L'histoire de Suzanne fait partie des apocryphes de l'Ancien Testament, c'est-à-dire des textes qui n'ont pas été rédigés en hébreu et dont le statut est par conséquent incertain. Dans la Vulgate, l'histoire figure à la fin du livre de Daniel, bien que certains chercheurs croient qu'elle en constitue le début. La beauté de Suzanne, épouse vertueuse d'un riche Babylonien, avait éveillé les ardeurs de deux vieillards de la ville. Sachant qu'elle se promenait tous les jours à midi dans le beau jardin de son mari, les vieillards se cachèrent en attendant que Suzanne renvoie ses servantes et commence à se baigner: "À peine les servantes étaient-elles parties, qu'ils furent debout et lui dirent, en se jetant sur elle: "La porte du jardin est close, personne ne nous voit. Nous te désirons, cède et couche avec nous! Si tu refuses, nous nous porterons témoins en disant qu'un jeune homme était avec toi et que tu avais éloigné tes servantes pour cette raison" (Daniel XIII, 19-21). Suzanne repoussa les vieillards, préservant ainsi son honneur. Mais, les vieillards l'accusèrent, par conséquent, à tort d'adultère. Elle n'échappa à la peine de mort, punition infligée par la suite aux vieillards, que grâce à l'interrogatoire habile que le jeune Daniel fit subir à ces derniers.

Suzanne et les vieillards était un thème populaire dans les oeuvres non religieuses des peintres vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle et dans l'art en général au XVII<sup>e</sup> siècle. Alors qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les maniéristes de Haarlem mettaient l'accent sur l'érotisme de l'histoire, Pieter Lastman ne montre aucun contact physique entre les personnages dans son tableau. Daté de 1612, celui-ci fut copié par Rembrandt qui s'en inspira pour sa propre représentation, plus sinistre, du sujet en 1647<sup>1</sup>. Dans le présent tableau, les intentions lascives des vieillards ne sont nullement sup-

primées, Suzanne étant virtuellement encerclée par les caresses intempestives et les regards paillards des vieillards. Cette préoccupation érotique se prolonge dans les gestes amoureux des deux figures marines qui ornent la base de la fontaine que l'on voit au premier plan à l'extrémité gauche du tableau. Par ailleurs, celui-ci débord de détails représentant les vêtements somptueux de Suzanne et le jardin babylonien luxuriant de son époux.

Vendu aux enchères comme oeuvre d'Arnold Houbraken, ce tableau a été attribué pour la première fois à Nicolaes Verkolje par le docteur Otto Naumann. On pourrait le comparer à un petit panneau signé sur le même thème qui se trouve au musée de Quimper, en France<sup>2</sup>.

1 L'oeuvre de Lastman, la copie que Rembrandt en fit à la craie rouge et le tableau qu'il exécuta en 1647 sont tous au musée de Berlin Dahlem.

2 *Le Siècle de Rembrandt*, Musée du Petit Palais (Paris 1971), 221, n° 221, illustration; et *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper*, Institut néerlandais, Musée des Beaux-Arts (Paris/Quimper 1987), 67, no 62, illustration. Une autre version du sujet, sur panneau de cuivre de forme verticale, gravée par Louis Surugue, était à vendre sur le marché des oeuvres d'art de Paris en 1971 et a été vendue aux enchères en 1986 (Sotheby's, Monaco, 29 novembre 1986, lot 335). Van der Werff, qui avait beaucoup influencé Verkolje, fit aussi deux tableaux sur ce sujet dont l'un, daté de 1715, se trouve à Montpellier, et l'autre à Budapest.

## Anonymous

Italian, seventeenth century

## Anonyme

Italie, dix-septième siècle

### 31 *St. Peter*

Oil on canvas, 90.0 x 71.0 cm  
Restored at Queen's University in 1985-86  
Acc. no. 23-41 (1980)

Provenance: Christie's, New York, 31 May 1979, lot 97 (as Cristoforo Savolini).

### 31 *Saint Pierre*

Huile sur toile; 90,0 x 71,0 cm  
Restauration par l'Université Queen's en 1985-86.  
N° d'accès: 23-41 (1980)

Provenance: Christie's, New York, 31 mai 1979, lot 97 (comme oeuvre de Cristoforo Savolini).







**T**HE GREAT APOSTLE, St. Peter, is shown here in the usual manner: as a mature figure, bald and with a white beard, and dressed in his conventional colours – a copper-gold mantle over a blue tunic. He prominently holds up a large pair of keys – the keys to heaven. The keys are St. Peter’s most common attribute, derived from Christ’s pronouncement at Caesarea: “Thou art Peter, and upon this rock I will build my church; and the gates of hell shall not prevail against it. And I will give unto thee the keys of the kingdom of heaven.” (St. Matthew 16:18-19).

The painting combines a Caravaggesque preoccupation with dramatic tonal contrasts and a Venetian interest in broken brushwork. Strong light falls on St. Peter’s brow and beard, areas which are also built up with thicker paint. A somewhat diminished light illuminates his large hands, painted freely but with assurance. These details, together with the nature of the beautiful blue and copper-colour of St. Peter’s robe, are especially distinctive and should help to confirm an attribution.

The painting was sold at auction as by Cristoforo Savolini (1639-1677), a little known follower of Guercino (1591-1666), the prominent baroque painter from Cento who worked in Rome (1621-1623) and in Bologna (c.1644-1666). Savolini was from Cesena, south-east of Bologna, and his best known work was the *Martyrdom of St. Columba* on the high altar of the Duomo in Rimini. There are also altarpieces by Savolini in the churches of Cesena. More research is required, however, before the attribution of the present painting to Savolini can be verified.

It is possible that this canvas was once part of a series of apostles in a similar oval format.



**L**E GRAND APÔTRE saint Pierre est montré ici selon l'iconographie habituelle, comme un homme âgé, au crâne chauve et à la barbe blanche, vêtu d'une tunique bleue recouverte d'un manteau brun cuivré, couleurs qui lui sont traditionnellement associées. Dans ses mains, il tient deux grandes clés, bien en vue, les clés du Paradis. Son attribut habituel, ces clés remontent aux paroles prononcées par le Christ à Césarée: "Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église, et les portes de l'Hadès ne tiendront pas contre elle. Je te donnerai les clefs du royaume des Cieux" (Matthieu XVI, 18-19).

Ce tableau combine le goût des caravagistes pour les oppositions violentes de couleurs avec l'intérêt des peintres vénitiens pour les touches variées. Une lumière forte éclaire le front et la barbe du saint et il y a aussi à ces endroits des couches plus épaisses de peinture. Un éclairage quelque peu atténué illumine ses grandes mains, dépeintes librement mais avec assurance. Ces détails, joints à la beauté des couleurs, bleu et brun cuivré, du manteau du saint, sont particulièrement caractéristiques de ce tableau et devraient en faciliter l'attribution.

Ce tableau fut vendu aux enchères comme oeuvre de Cristoforo Savolini (1639-1677), disciple peu connu de Guercino (1591-1666), important peintre baroque de Cento qui travailla à Rome (1621-1623) et à Bologne (vers 1644-1666). Originaire de Cesena au sud-est de Bologne, Savolini est surtout connu pour son *Martyre de sainte Colombe* qui orne le maître-autel de la cathédrale de Rimini. On trouve aussi des retables de Savolini dans des églises à Cesena. Il faudrait encore plus de recherches, cependant, avant que l'attribution du présent tableau à Savolini ne puisse être confirmée.

Il est possible que ce tableau ait fait partie, à un moment donné, d'une série de tableaux d'apôtres, également de forme ovale.

## Paolo de Matteis (attributed to)

Piano del Cilento 1662 – 1728 Naples

Born near Naples, Paolo de Matteis studied with Luca Giordano, the most prominent painter of that city. He then moved to Rome and entered the studio of Giovanni Maria Morandi, a follower of Carlo Maratta. His earliest known dated work is a drawing of 1682 showing Alexander the Great in India. He enjoyed the support of the Spanish Ambassador to Rome, the Marchese del Carpio, an important patron and collector of paintings, and later Viceroy of Naples. He returned to Naples and was again in Luca Giordano's studio. He fashioned a style combining the Baroque

exuberance of Giordano with the classical restraint of Maratta and his Roman followers. From 1702 until 1705 he was in Paris, working for the Dauphin and the Duc d'Estrées. His fame spread and he received commissions from Popes Innocent XIII and Benedict XIII, Count Daun (the Austrian Viceroy in Naples), Prince Eugene of Savoy and Lord Shaftesbury. He is said to have painted even faster than Luca Giordano ("Fa Presto"). Although his later work is perhaps less inspired, at the turn of the century he was the leading figure in Neapolitan art.

## Paolo de Matteis (attribué à)

Piano del Ciento 1662 – 1728 Naples

Né près de Naples, Paolo de Matteis fut l'élève de Luca Giordano, le plus important peintre napolitain. Il se rendit ensuite à Rome où il entra à l'atelier de Giovanni Maria Morandi, disciple de Carlo Maratta. La première oeuvre datée que l'on connaît de lui est un dessin, exécuté en 1682, d'Alexandre le Grand aux Indes. Il bénéficiait du soutien du marquis del Carpio, Ambassadeur d'Espagne à Rome, l'important patron et amateur d'art nommé plus tard vice-roi de Naples. De retour à Naples, il travailla de nouveau dans l'atelier de Luca Giordano. Son style combine l'exubérance baroque de Gior-

dano à la réserve classique de Maratta et de ses disciples romains. De 1702 à 1705, de Matteis séjourna à Paris où il travailla pour le Dauphin et le duc d'Estrées. Sa renommée s'étendant, il reçut des commissions des papes Innocent XII et Benoît XIII, du comte Daun, vice-roi autrichien à Naples, du prince Eugène de Savoie et de Lord Shaftesbury. On dit que sa rapidité d'exécution surpassait même celle de Luca Giordano, dit "Fa Presto". Bien que ses oeuvres tardives manquent peut-être d'inspiration, de Matteis fut l'artiste le plus important à Naples à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

### 32 *Jacob's Dream*

Oil on canvas, 74.9 x 152.4 cm

Acc. no. 31-3 (1988)

Provenance: Gunnar Mikkelsen, Copenhagen, Denmark.

Reference: *Aldrichimica Acta*, VIII (1975), 37, illus. on cover.

Exhibitions: *The Art of the Marvelous: The Baroque in Italy*, University Art Museum, The University of Wisconsin-Milwaukee (Milwaukee 1984), 12, illus. (cat. entry by A. Huth); *Italian Baroque Paintings, Selections from the Bader Collection*, Union Gallery, Purdue University (Purdue 1987), no. 4, illus. (cat. entry by A. Gunshor).

### 32 *Le Songe de Jacob*

Huile sur toile; 74,9 x 152,4 cm

N° d'accès: 31-3 (1988)

Provenance: Gunnar Mikkelsen, Copenhagen, Danemark.

Référence: *Aldrichimica Acta*, VIII (1975), 37, illustration sur la couverture.

Expositions: *The Art of the Marvelous: The Baroque in Italy*, University Art Museum, The University of Wisconsin-Milwaukee (Milwaukee 1984), 12, illustration (entrée de catalogue par A. Huth); *Italian Baroque Paintings, Selections from the Bader Collection*, Union Gallery, Purdue University (Purdue 1987), n° 4, illustration (entrée de catalogue par A. Gunshor).





**T**his and the next painting reveal characteristic aspects of late Baroque painting, which encompasses in Italy the carefully considered classicism of Carlo Maratta and the painterly exuberance of Luca Giordano.

Jacob, with the help of his mother, had tricked his brother Essau out of their father's blessing. Fearing the anger of Essau, Jacob left home and went to Padan-aram in search of a wife. "And Jacob went out from Beer-sheba, and went toward Haran. And he lighted upon a certain place, and tarried there all night, because the sun was set; and he took of the stones of that place, and put them for his pillows, and lay down in that place to sleep. And he dreamed, and beheld a ladder set up on the earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God ascending and descending on it. And, behold, the Lord stood above it, and said, I am the Lord God of Abraham thy father, and the God of Isaac: the land whereon thou liest, to thee will I give it, and to thy seed;" (Genesis 28: 10-13).

Formerly ascribed to Ribera, this painting was tentatively attributed to Paolo de Matteis by Richard Spear and Oreste Ferrari, independent of each other.<sup>1</sup> The pose and position of Jacob are reminiscent of Constantine in Luca Giordano's painting of the Dream of Constantine in a private collection, Venice.<sup>2</sup> In Giordano's painting luxurious bed clothes and stacked pillows replace the stones of Bethel beneath Jacob, and God the Father replaces the steps with the angels going back and forth to heaven. Like Giordano, the artist of the present painting has used the brown under-painting to advantage – in fact much of the brown ground has been left showing in order to convey the sense of night. The figure and setting were then realized by a minimum of rapid but deft brushstrokes – brushstrokes which in essence correspond to the effect of the heavenly light, the only illumination. Just as this light makes Jacob and his surroundings visible, so too do the brushstrokes model the figure and distinguish it from the darkness.

The sheep at the left are an unusual element in depictions of Jacob's Dream and may refer to Jacob's future activity as a shepherd.<sup>3</sup>

Since this painting shows considerable influence from Luca Giordano, it is likely to date from reasonably early in de Matteis's career.

1 Letter of 24 April 1982 from Dott. Oreste Ferrari to Professor Spear, with appended note by the latter; and a letter of 13 August 1988 from Professor Spear (Curatorial files, AEAC).

2 The painting is dated c.1664 by O. Ferrari and G. Scavizzi, *Luca Giordano* (Naples 1966), II, 389-90, III, fig. 107. A painting of *Jacob's Dream* attributed to Luca Giordano in the Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick (no. 503-319), has been rejected by Ferrari and Scavizzi, *op. cit.*, II, 287, who do not believe it is even Neapolitan.

3 *The Art of the Marvelous: The Baroque in Italy*, 12.



**C**E TABLEAU et le suivant offrent des traits caractéristiques de la dernière phase du Baroque, qui s'étend, en Italie, du classicisme réfléchi de Carlo Maratta à l'exubérance picturale de Luca Giordano.

Avec l'aide de sa mère, Jacob usa d'une ruse pour priver son frère Ésaü de la bénédiction de son père. Craignant la colère d'Ésaü, Jacob quitta la maison familiale, se rendant en Paddân-Aram à la recherche d'une femme: "Jacob quitta Bersabée et partit pour Hâdan. Il arriva d'aventure en un certain lieu et il y passa la nuit, car le soleil s'était couché. Il prit une des pierres du lieu, la mit sous sa tête et dormit en ce lieu. Il eut un songe: voilà qu'une échelle était plantée en terre et que son sommet atteignait le ciel et des anges de Dieu y montaient et descendaient! Voilà que Yahvé se tenait devant lui et dit: "Je suis Yahvé, le Dieu d'Abraham ton ancêtre et le Dieu d'Issac. La terre sur laquelle tu es couché, je la donne à toi et à ta descendance" (Genèse XXVIII, 10-13).

Richard Spear et Oreste Ferrari, à partir de recherches indépendantes, ont proposé d'attribuer à Paolo de Matteis ce tableau auparavant assigné à Ribera<sup>1</sup>. La posture et la place de Jacob rappellent celles de Constantin dans un tableau de Luca Giordano représentant le songe de Constantin qui se trouve dans une collection privée à Venise<sup>2</sup>. Dans le tableau de Giordano, des draps somptueux et une pile de coussins remplacent les pierres de Béthel qui servent d'oreiller à Jacob, et Dieu le père se trouve à la place des anges que l'on voit ici aller et venir sur l'escalier qui monte vers le ciel. A l'instar de Giordano, l'auteur du présent tableau a tiré profit du fond brun, le laissant, en grande partie, exposé, pour évoquer une ambiance nocturne. Le personnage et les éléments du décor ont été rendus ensuite par un minimum de touches rapides mais habiles qui correspondent essentiellement aux effets de la lumière céleste qui seule illumine le tableau. De la même manière que cette lumière éclaire Jacob et ses alentours, les touches modèlent le personnage, le dégageant des ténèbres.

Les moutons que l'on voit à gauche figurent rarement dans les représentations picturales du songe de Jacob; peut-être s'agit-il d'une allusion aux activités futures de Jacob en tant que berger<sup>3</sup>.

Beaucoup influencé par Luca Giordano, ce tableau daterait probablement du début de la carrière de de Matteis.

1 Voir la lettre datée du 24 avril 1982 du docteur Oreste Ferrari au professeur Spear et la note ajoutée en annexe par celui-ci; et une lettre datée du 13 août 1988 du professeur Spear (Archives du conservateur, AEAC).

2 Ce tableau date d'environ 1664, selon O. Ferrari et G. Scavizzi (*Luca Giordano* (Naples 1966), II, 389-90, III, figure 107). L'attribution à Luca Giordano d'un tableau intitulé *Le Songe de Jacob* qui se trouve au Herzog Anton Ulrich Museum au Brunswick (n° 503-319) a été rejetée par Ferrari et Scavizzi qui croient qu'il n'est peut-être même pas d'origine napolitaine (*op.cit.*, II, 287).

3 *The Art of the Marvelous: The Baroque in Italy*, 12.

## Anonymous

Italian c.1700

## Anonyme

Italie, vers 1700

### 33 *Blind Belisarius*

Oil on canvas, 139.0 x 178.0 cm

Inscribed on band on cap: ΔΟΣ ΟΒΟΛΟΝ ΤΩ̄/ΒΕΛΙΣΑΡΙΩ̄

Inscribed on back of original canvas, upper centre: >22

Inscribed in pencil on stretcher: *PIETRO DELLA VECCHIA*

and in another hand: *COSTANN / AE / -*

and yet another hand: *BALESTRA / A. BALESTR*

Acc. No. 14-6 (1971)

Provenance: Galerie Heinemann, Munich (no. 16972, according to a label on the stretcher); Harry Moore, Chicago.

### 33 *Bélisaire aveugle*

Huile sur toile; 139,0 x 178, 0 cm

Inscription sur la bande de la casquette: ΔΟΣ ΟΒΟΛΟΝ ΤΩ̄/  
*ΒΕΛΙΣΑΡΙΩ̄*

Inscription au dos de la toile originale, en haut au milieu

Inscription au crayon sur le châssis: *PIETRO DELLA VECCHIA*

et, en une autre écriture: *COSTANN / AE / -*

et, en une autre écriture encore: *BALESTRA / A. BALESTR*  
N° d'accès: 14-6 (1971)

Provenance: Galerie Heinemann, Munich (n° 16972, selon l'étiquette fixée au cadre); Harry Moore, Chicago.







**G**IVE ALMS TO BELISARIUS" (ΔΟΣ ΟΒΟΛΟΝ ΤΩ/ΒΕΛΙΣΑΡΙΩ) – the Greek inscription affixed to the cap of the blind beggar confirms the subject of this engaging painting. Although indigent the beggar is clothed in a mantle of brilliant red, and though injured his body still appears powerful. To the right a woman drops a small coin into his cup, while at the left a helmeted soldier raises his hand in surprise.

The beggar Belisarius (c.505-565) had previously been the greatest general of the Byzantine Emperor Justinian: he had recovered vast tracts of land in North Africa from the Vandals and in Italy from the Goths. But Belisarius was twice recalled by a jealous Justinian, and in 563 he was falsely accused of conspiracy against the emperor. According to a popular account he was stripped of his honours, deprived of his property and his eyes put out. Reduced to begging in the streets of Constantinople, he was recognized one day by one of his former soldiers.<sup>1</sup> This is the moment depicted in the present painting.

The subject of Belisarius is reasonably rare in art, but it attracted such seventeenth-century Neapolitan artists as Salvator Rosa (Renishaw Hall, Derbyshire), and Mattia Preti (Walter P. Chrysler Collection), and later such French neo-classicists as François-André Vincent (Montpellier) and Jacques-Louis David (Lille). When acquired, the present painting was tentatively ascribed to Luca Giordano, but the attribution has not won support. According to inscriptions on the stretcher, the painting has also been given to the Venetian seventeenth-century painter Pietro Muttoni, called Pietro della Vecchia (1605-1678), and to Antonio Balestra (1666-1740) who was from Verona but worked mainly in Venice. The picture does not offer direct analogies with the work of Pietro della Vecchia and it lacks Balestra's refined elegance, but the implication that it is from seventeenth or early eighteenth-century Venice is suggestive. For instance, its solidity of form and saturation of colour are reminiscent of the work of such contemporaries of Balestra as Niccolò Bambini.

Born in 1651, Bambini studied painting first in Venice and then, like Balestra, in Rome with the classicist Carlo Maratta. This Roman training instilled in Bambini an interest in careful anatomical description and in the dramatic use of rhetorical gestures, which he combined with a taste for warm and varied colour.<sup>2</sup> Bambini worked mostly in Venice, where he died after a long career in 1736. Many of his paintings are still preserved in their original location in Venice's public and private institutions, but until detailed studies of Niccolò Bambini and other artists who

came to maturity in the late seventeenth century are published, it will remain difficult to discuss the attribution of such a compelling painting with confidence.

<sup>1</sup> This account is rejected by modern historians.

<sup>2</sup> In 1771 A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana* (Venice 1771), 424, wrote that Bambini fully learned from Maratta "le vere leggi del buon disegno, l'esattezza e l'eleganza, che servirono di base ai nobili pensieri di cui l'animo suo era naturalmente fornito." [...the true rules of buon disegno, the precision and elegance which serve as the basis of noble thought, of which his mind was naturally supplied.]



**L'**INSCRIPTION APPOSÉE au couvre-chef du mendiant aveugle, (ΔΟΣ ΟΒΟΛΟΝ Τῶ/ΒΕΛΙΣΑΡΙῶ), qui veut dire en grec "Donne l'aumône à Bélisaire" confirme le sujet de ce tableau attirant. En dépit de sa pauvreté, le mendiant est vêtu d'une cape d'un rouge éclatant et, bien que blessé, son corps semble encore vigoureux. À droite, une femme laisse tomber une petite pièce de monnaie dans sa tasse alors que, à gauche, un soldat portant un casque lève la main en un geste d'étonnement.

Le mendiant Bélisaire (vers 505-565) avait été auparavant le plus grand général de l'empereur byzantin Justinien. Il avait reconquis de vastes territoires des Vandales en Afrique du nord et des Ostrogothes en Italie. Mais, rappelé deux fois à la cour par un Justinien jaloux, Bélisaire fut accusé à tort en 563 de conspiration contre l'empereur. Selon la légende populaire, Bélisaire fut disgracié, privé de ses biens et aveuglé. Réduit à la mendicité dans les rues de Constantinople, il fut reconnu un jour par un de ses anciens soldats<sup>1</sup>. C'est ce moment qui est représenté dans le présent tableau.

Thème plutôt rare dans l'histoire de l'art, le récit de Bélisaire fut néanmoins abordé au XVII<sup>e</sup> siècle par des artistes napolitains tels que Salvator Rosa (Renishaw Hall, Derbyshire) et Mattia Preti (Walter P. Chrysler Collection) et, plus tard, par des néo-classicistes français comme François-André Vincent (Montpellier) et Jacques-Louis David (Lille). Lors de son acquisition, le présent tableau était assigné à Luca Giordano; mais cette attribution n'est pas approuvée par tous les spécialistes. Selon les inscriptions sur le châssis, on aurait attribué ce tableau aussi au peintre vénitien du XVII<sup>e</sup> siècle, Pietro Muttoni, dit Pietro della Vecchia (1605-1678) et à Antonio Balestra (1666-1740), peintre véronais en activité surtout à Venise. Si ce tableau n'offre aucune parenté directe avec les oeuvres de Pietro della Vecchia non plus que l'élégance raffinée de Balestra, l'hypothèse implicite qu'il aurait été exécuté à Venise au XVII<sup>e</sup> siècle ou au début du XVIII<sup>e</sup> siècle mérite d'être retenue. La solidité des formes et la plénitude des couleurs, par exemple, rappellent les oeuvres d'artistes contemporains de Balestra comme Niccolo Bambini.

Né en 1651, Bambini étudia la peinture d'abord à Venise, et puis, comme Balestra, à Rome chez le classiciste Carlo Maratta. Bambini doit à cette formation romaine son intérêt pour la représentation soigneuse de l'anatomie et pour l'utilisation dramatique des gestes théâtraux, intérêt auquel il ajoute son propre goût pour les couleurs chaudes et variées<sup>2</sup>. Bambini travailla surtout à Venise où il

mourut en 1736, à la fin d'une longue carrière. Beaucoup de ses tableaux se trouvent encore dans les institutions privées et publiques de Venise auxquelles ils avaient été destinés à l'origine. Mais tant que l'on ne dispose pas d'études approfondies sur Niccolo Bambini et sur d'autres artistes qui parvinrent à la maturité à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, il sera difficile de déterminer en toute confiance l'attribution de ce tableau poignant.

1 Cette légende est rejetée par les historiens modernes.

2 En 1771, A. M. Zanetti écrivit que Bambini avait enfin appris de Maratta "le vere leggi del buon disegno, l'esattezza e l'eleganza, che servono di base ai nobili pensamenti di cui l'animo suo era naturalmente fornito" [les véritables règles du bon dessin, la précision et l'élégance qui servent de base aux pensées nobles, que la nature lui avait fournies] (*Della Pittura Veneziana* (Venise 1771), 424).

## Etienne Allegrain

Paris 1644 – 1736 Paris

Throughout a long life Étienne Allegrain specialized in doing paintings and etchings of classical landscapes, derived in particular from those of Poussin. He became a member of the French Academy in 1677. In 1688 and 1695 he received commissions from Louis XIV to execute landscapes for the Trianon. Two

paintings from 1695 still survive in the Trianon-sur-bois. In 1700 he did four paintings for the Ménagerie of Versailles, but only two were installed. His landscape style was continued by his son, Gabriel (1679-1748), whose work is freer in execution and composition, and warmer in colour.

## Étienne Allegrain

Paris 1644 – 1736 Paris

Au cours de sa longue carrière, Étienne Allegrain se spécialisa dans des tableaux et des eaux-fortes de paysages classiques, inspirés en particulier des oeuvres de Poussin. Il devint membre de l'Académie de Peinture en 1677. Louis XIV lui commanda, en 1688 et en 1695, des paysages pour le Trianon. Deux tableaux de

1695 sont encore préservés au Trianon-sur-bois. En 1700, il exécuta quatre toiles pour la Ménagerie de Versailles dont seulement deux y furent installées. Son fils, Gabriel (1679-1748) poursuivit le même style de paysagiste; mais ses oeuvres sont d'une facture et d'une composition plus libres et d'un coloris plus chaud.

### 34 *Landscape with a Lake* c.1700

Oil on canvas, 60.0 x 81.4 cm  
Acc. no. 20-90 (1977)

Provenance: Dorotheum, Vienna, 30 May 1967, lot 82 (as J.F. Millet).

Reference: "Acquisitions principales des musées et galeries canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries 1977," *RACAR* V (1978-79), 163, no. 71, illus.

Exhibitions: *Alfred Bader Collection, 17th Century Dutch and Flemish Painting*, Kalamazoo Institute of Arts (Kalamazoo, Michigan 1967), 12, illus. (as *Arcadian Landscape* by Jean François Millet); *Baroque Painting, Italy and Her Influence* (cat. by Stephen E. Ostrow), Rhode Island School of Design (Providence, Rhode Island 1968), no. 38, illus. (as *Arcadian Landscape* by Jean François Millet); *The Age of Louis XV, French Painting 1715-1774* (cat. by Pierre Rosenberg), Toledo Museum of Art, Toledo, Art Institute of Chicago, National Gallery of Canada, Ottawa, 1975-76, p. 19, no. 1, pl. 10 (as *Paysage au Lac*).

### 34 *Paysage au lac* vers 1700

Huile sur toile; 60,0 x 81,4 cm  
N° d'accès: 20-90 (1977)

Provenance: Dorotheum, Vienne, 30 mai 1967, lot 82 (comme oeuvre de J. F. Millet).

Référence: "Acquisitions principales des musées et galeries canadiens/ Principal Acquisitions of Canadian Museums and Galleries 1977," *RACAR* V (1978-79), 163, n° 71, illustrations.

Expositions: *Alfred Bader Collection, 17th Century Dutch and Flemish Painting*, Kalamazoo Institute of Arts (Kalamazoo, Michigan, 1967), 12, illustration (comme *Paysage d'Arcadie* de Jean François Millet); *Baroque Painting, Italy and Her Influence* (catalogue par Stephen E. Ostrow), Rhode Island School of Design, Providence (Rhode Island), 1968, n° 38, illustration (comme *Paysage d'Arcadie* de Jean-François Millet); *The Age of Louis XV, French Painting 1715-1774* (catalogue par Pierre Rosenberg), Toledo Museum of Art (Toledo), Art Institute of Chicago, Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) (1975-76), 19, n° 1, planche 10 (comme *Paysage au lac*).









Fig 34a Nicolas Poussin *Landscape with Orpheus and Eurydice*  
Musée du Louvre, Paris

**T**HIS PAINTING was attributed to Francisque Millet (1642-1679), another French landscapist working under the influence of Poussin, until Pierre Rosenberg recognized it as a typical work by Etienne Allegrain.<sup>1</sup> Rosenberg compared it to two landscapes by Allegrain in the Louvre: *Paysage à la rivière* and *Paysage au troupeau*. The latter was one of four paintings executed in 1700 for the antechamber of the *appartement d'été* in the Ménagerie at Versailles, but in the event it was not installed in that location.<sup>2</sup>

The present painting relies on a type of ideal landscape brought to perfection by Nicolas Poussin in the late 1640s – such as the *Landscape with the Body of Phocion Carried Out of Athens*, 1648 or the *Landscape with Orpheus and Eurydice* (Fig. 34a). In all of these, the foreground is in shadow, the view is blocked at the sides by dark architecture or trees, and the central prospect consists of tranquil meadows, unruffled watercourses, and fragments of classical architecture, interspersed with nondescript rustic buildings. The time is usually mid-day, with a clear, even light – which enters from the left.<sup>3</sup> These various elements are deployed with particular care, so that a stable balance is created and the recession into distance is strictly controlled. Diagonals, punctuated at their intersections by vertical accents of architecture or trees, adroitly guide the viewer back through the extensive landscape. This is pre-eminently a landscape humanized by man, yet the figures, clad in classical costume, are small and subservient to the underlying geometry of the whole.

In this instance the figures appear to be anonymous and to play no narrative role, in contrast to those in the majority of Poussin's landscapes. Nor is the geometrical organization of the composition as rigorous as in Poussin's work. Allegrain has chosen a relatively high vantage point, and has scooped out the middle ground in a manner somewhat different from Poussin. He has also introduced a note of mid-summer languor, altogether alien to the stern clarity of Poussin's landscapes. Still, in Allegrain's *Landscape with a Lake* there is an ordered beauty and rational harmony that has less to do with the real world than with an ideal world, one recreated in the mind from the individual elements that are to be found in nature.

1 Letter of 11 January 1971 to Dr. Alfred Bader. See also *The Age of Louis XV, French Painting 1715-1774*, 19.

2 P. Rosenberg, N. Reynaud, I. Compin, *Catalogue illustré des Peintures, Ecole française, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Musée du Louvre (Paris 1974), 255, no. 3. The other landscape from 1700, not installed in the Ménagerie, is now in the Musée d'Alençon.

3 An exception is Allegrain's *Paysage au troupeau* (Louvre), where the light falls from the right. It is possible that in this instance the artist deliberately made the light accord with the natural light of the room in the Ménagerie at Versailles.



**C**E TABLEAU avait été attribué à François Millet (1642-1679), un autre paysagiste français influencé par Poussin, avant que Pierre Rosenberg n'y ait reconnu une oeuvre typique d'Étienne Allegrain<sup>1</sup>. Rosenberg l'a comparé à deux paysages d'Allegrain au Louvre: *Paysage à la rivière* et *Paysage au troupeau*. Ce dernier, l'un des quatre tableaux exécutés par l'artiste en 1700 pour l'antichambre de l'appartement d'été à la Ménagerie de Versailles, n'y fut pas cependant installé<sup>2</sup>.

Le tableau exposé ici s'inspire du genre de paysage idéal que mena à la perfection Nicolas Poussin à la fin des années 1640; tel son *Cortège funèbre de Phocion sortant d'Athènes* de 1648 ou son *Orphée et Eurydice dans un Paysage* (figure 34a). Dans tous ces tableaux, le premier plan est dans l'ombre, la vue du spectateur étant obscurcie à gauche et à droite par des édifices ou des arbres sombres et le panorama du milieu s'ouvrant sur des prés tranquilles, des cours d'eau calmes, quelques fragments d'architecture classique entremêlés de bâtiments rustiques. Le paysage est saisi d'habitude à midi et la lumière, claire et régulière, vient de la gauche du tableau<sup>3</sup>. Ces divers éléments sont agencés avec beaucoup de soin, afin de créer un équilibre stable et l'effet de perspective est sévèrement contrôlé. Des diagonales, ponctuées, à leur point d'intersection, par des accents verticaux composés d'éléments architecturaux ou d'arbres, dirigent habilement le regard du spectateur à travers le vaste paysage jusqu'au lointain. Il s'agit clairement d'un paysage adouci par l'influence humaine, mais les personnages, vêtus de manière classique, sont petits, subordonnés à l'effet géométrique de l'ensemble.

Contrairement aux personnages dans la majorité des paysages de Poussin, les figures que l'on voit ici ne semblent pas avoir de valeur narrative. La structure géométrique de la composition est aussi moins rigoureuse que dans les oeuvres de Poussin. L'artiste a choisi une vue assez plongeante, et l'effet de perspective dans le deuxième plan diffère quelque peu de celui que l'on trouve dans les tableaux de Poussin. L'artiste y introduit également un élément de langueur caractéristique du solstice d'été, tout à fait étranger à la clarté austère des paysages de Poussin. Toutefois, on retrouve dans le *Paysage au lac* d'Allegrain une beauté ordonnée et une harmonie rationnelle qui tient moins au monde réel qu'à un monde idéal, que l'artiste aurait recréé dans son imagination à partir de divers éléments de la nature.



Fig. 34a Nicolas Poussin, *Orphée et Eurydice dans un Paysage* Musée du Louvre, Paris.

<sup>1</sup> Voir sa lettre du 11 janvier 1971 au Dr Bader. Voir également *The Age of Louis XV, French Painting 1715-1774*, 19.

<sup>2</sup> P. Rosenberg, N. Reynaud, I. Compin, *Catalogue illustré des Peintures, École française, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Musée du Louvre (Paris 1974), 255, n° 3. L'autre paysage de 1700, que l'on n'installa pas non plus à la Ménagerie, est aujourd'hui au musée d'Alençon.

<sup>3</sup> Le *Paysage au troupeau* (au Louvre) constitue une exception à cette règle, la source de lumière étant située à la droite du tableau. Il est possible que l'artiste ait introduit ce changement pour que le tableau s'harmonise avec la lumière naturelle de la pièce à laquelle ce dernier était destiné à la Ménagerie de Versailles.

## Nicola Bertuzzi, called l'Anconitano

Ancona c.1710 – 1777 Bologna

Called l'Anconitano after his birthplace Ancona, Nicola Bertuzzi trained in Bologna with Vittorio Maria Bigari, an artist best known for his wall paintings. Bertuzzi himself executed a number of wall and ceiling decorations in Bologna and area, and also contributed the figures to large-scale landscape paintings in tempera by

Carlo Lodi, Vincenzo Martinelli and Prospero Pesci. He painted a number of altarpieces, but his smaller temperas of subjects involving many energetic figures, done with especially lively brushwork, are more appreciated today. His rococo style offers certain analogies with contemporary Venetian painting.

## Nicola Bertuzzi dit l'Anconitano

Ancone, vers 1710 – 1777 Bologne

Dit l'Anconitano, en raison de sa ville natale, Ancone, Nicola Bertuzzi étudia à Bologne chez Vittorio Maria Bigari, artiste connu surtout pour ses murales. Bertuzzi décora lui-même bon nombre de murs et de plafonds à Bologne et dans la région environnante; il fit aussi les personnages de plusieurs paysages à grandes dimensions peints en détrempe par Carlo Lodi, par Vincenzo

Martinelli et par Prospero Pesci. Auteur également de plusieurs retables, on l'apprécie cependant surtout aujourd'hui pour ses détrempe de dimensions plus modestes où foisonnent des personnages énergiques exécutés avec des touches vigoureuses. Son style rococo offre certaines analogies avec la peinture vénitienne de l'époque.

### 35 *The Triumph of Mordecai* c.1750

Tempera(?) on paper, laid down on canvas, 40.0 x 56.5 cm  
Acc. no. 30-78 (1987)

Provenance: Dr. Alfred Scharf, London; Christie's, 16 February 1945, lot 154 (as Giuseppe Bazzani, *The Triumph of Haman*); Dr. E.I. Schapiro, London; his sale Christie's, London, 23 May 1986, lot 79.

Exhibitions: *Italian Baroque Paintings: Selections from the Bader Collection*, Union Gallery, Purdue University (Purdue 1987), no. 14, illus.

### 35 *Le Triomphe de Mardochée* vers 1750

Détrempe (?) sur papier, posée sur toile; 40,0 x 56,5 cm  
N° d'accès:30-78 (1987)

Provenance: Dr Alfred Scharf, Londres; Christie's, 16 février 1945, lot 154 (comme *Le Triomphe d'Aman* de Giuseppe Bazzani); Dr E. I Schapiro, Londres; vendu par ce dernier à Christie's, Londres, 23 mai 1986, lot 79.

Expositions: *Italian Baroque Paintings: Selections from the Bader Collection*, Union Gallery, Purdue University (Purdue, 1987), n° 14, illustration.







**T**HIS HASTY SKETCH in subdued colours of a stirring Old Testament story is a study for a larger painting which was executed in tempera on canvas.

Mordecai and his cousin Esther, whom he raised as a daughter, were two Jews living in exile in Persia. Esther became the beloved queen of King Ahasuerus (often equated with Xerxes), and when Mordecai heard of a plot against Ahasuerus, he notified Esther and the king was not harmed. Mordecai, however, had incurred the enmity of the king's first minister Haman. The king subsequently discovered Mordecai's service to him and demanded of Haman, "...What shall be done unto the man whom the king delighteth to honour?" Thinking that the king referred to his first minister, Haman answered, "Let the royal apparel be brought which the king useth to wear, and the horse that the king rideth upon, and the crown royal which is set upon his head; And let this apparel and horse be delivered to the hand of the king's most noble princes, that they may array the man withal ... and bring him on horseback through the street of the city." And the king ordered Haman to do the same to Mordecai. "Then took Haman the apparel and the horse, and arrayed Mordecai, and brought him on horseback through the street of the city, and proclaimed him, Thus shall it be done unto the man whom the king delighteth to honour." (Esther 6: 6-11).

The most famous Italian depiction of Haman leading Mordecai triumphantly through the streets on the king's white horse is Paolo Veronese's ceiling canvas of 1556 in the church of San Sebastiano, Venice. Dating from almost two hundred years later, the present painting displays architecture at the left which is not dissimilar to that in Veronese's compositions. Bertuzzi's picture is an especially sketchy study (*bozzetto*) for a larger painting in a series of four Old Testament scenes done in tempera on canvas. Now in the Palazzo Visconti di Modrone Erba in Milan, the series also includes representations of *Belshazzar's Feast*, *The Queen of Sheba before Solomon* and *Esther and Ahasuerus*.<sup>1</sup> Although the subject of Mordecai's triumph is reasonably rare in Italian art, in about 1735 the Bolognese artist Francesco Monti (1685-1786) painted it for Carlo Amedeo, King of Sardinia.<sup>2</sup> Monti's painting (now in the Palazzo Reale, Genoa), is upright in format, yet it too features a cast of lively figures, including repoussoir figures in the foreground corners, and an arcade behind Mordecai to the left and a pedestal for a statue at the right. While Bertuzzi's sketch naturally possesses ties with other Bolognese paintings of the second third of the eighteenth century,<sup>3</sup> the singular freedom of handling and grandeur of set-

ting also suggest the influence of Venetian painting – by such artists as Giovanni Antonio Pellegrini of the first third of the century.<sup>4</sup>

1 R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800, Dal Cignani ai Gandolfi* (Bologna 1977), 66, 124, 230.

2 *L'Arte del Settecento Emiliano: La Pittura, L'Accademia Clementina Palazzi del Podestà e di Re Enzo* (Bologna 1979), 72, no. 136, fig. 92.

3 Of the four finished paintings in the series, Roli (*ibid.*, 124) has written: "...le notevoli tempere su tela, con "Storie bibliche" ... ove il Bertuzzi esibisce quella grazia neomanieristica che, filtrata attraverso l'impeccabile stilizzazione del Bigari, ha le sue radici prime nell'arte di Francesco Monti ..."

4 Although Pellegrini did a drawing of the Triumph of Mordecai, now in Stockholm (Inv. n. 87/1922; A. Bettagno, *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini 1675-1741* [Venice 1959], 59, no. 75, illus.), he seems not to have painted the subject. It is worth noting that in 1930 (Geri sale, Settignano, 28 April – 2 May 1930, lot 34) and again in 1934 (Geri sale, Milan, 30 April – 10 May 1934, lot 44), the four large paintings by Bertuzzi were attributed to the Venetian artist Sebastiano Ricci.



**C**ETTE ESQUISSE RAPIDE aux couleurs adoucies traitant une histoire passionnante de l'Ancien Testament constitue l'étude d'une détrempe sur toile aux dimensions plus grandes.

Deux Juifs, Mardochée et sa cousine Esther, qu'il avait élevée comme sa fille, vivaient en exil en Perse. Esther devint la reine du roi Assuérus (Xerxès) et lorsque Mardochée entendit parler d'un complot contre ce dernier, il en informa Esther et la vie du roi fut épargnée. Quelque temps après, cependant, Mardochée encourut l'hostilité d'Aman, lieutenant du roi. Celui-ci apprit par la suite comment Mardochée lui avait rendu service et demanda à Aman: "Comment faut-il traiter un homme que le roi veut honorer?" (Esther VI, 6). Pensant que le roi faisait ainsi allusion à son lieutenant, Aman répondit: "qu'on prenne les vêtements princiers, de ceux que porte le roi; qu'on amène un cheval, de ceux que monte le roi, un diadème royal sur la tête. Puis vêtements et cheval seront confiés à l'un des plus nobles des hauts fonctionnaires royaux. Celui-ci revêtira alors de ce costume l'homme [...] et le conduira à cheval sur la grand'place" (Esther VI, 8-9). Le roi commanda Aman d'honorer ainsi Mardochée: "Aman habilla Mardochée, puis le promena à cheval sur la grand'place en criant devant lui: "Voyez comment l'on traite l'homme que le roi veut honorer" (Esther VI, 11).

Parmi les oeuvres italiennes représentant Aman promenant Mardochée, assis, triomphant, sur le cheval blanc du roi, par les rues de Suse, la plus célèbre est une peinture exécutée en 1556 par Paolo Caliari dit le Véronèse au plafond de l'église San Sebastiano à Venise. Postérieur, de presque deux siècles, à l'oeuvre du Véronèse, le présent tableau comporte des éléments architecturaux à gauche qui ne sont pas sans rapport avec ceux que l'on trouve dans la composition du maître véronais. L'oeuvre de Bertuzzi est une étude, particulièrement sommaire (un *bozzetto* selon le terme italien), d'un tableau plus grand qui fait partie d'une série de quatre détrempe sur toile représentant des scènes de l'Ancien Testament. Aujourd'hui au Palazzo Visconti di Modrone Erba à Milan, cette série comprend aussi des tableaux représentant *La fête de Belshazzar*, *La Reine de Saba devant Salomon* et *Esther et Assuérus*<sup>1</sup>. Thème plutôt rare dans l'histoire de l'art, le triomphe de Mardochée fut pourtant abordé, vers 1735, par le peintre bolonais Francesco Monti (1685-1786) dans une oeuvre exécutée pour Charles Amédée, roi de Sardaigne<sup>2</sup>.

Aujourd'hui au Palazzo Reale à Gênes, l'oeuvre de Monti, d'une forme verticale, met néanmoins en scène,

elle aussi, tout un groupe de personnages animés qui servent de repoussoirs au premier plan dans les coins gauche et droit du tableau, ainsi qu'une arcade placée au-dessus de Mardochée à gauche et un piédestal de statue à droite. Si l'ébauche de Bertuzzi offre bien sûr des parentés avec d'autres oeuvres bolonaises du deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, la liberté frappante avec laquelle l'artiste représente son sujet et l'aspect grandiose du décor témoignent aussi de l'influence des oeuvres vénitienes de peintres tels que Giovanni Antonio Pellegrini du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

1 R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800, Dal Cignani ai Gandolfi* (Bologne 1977), 66, 124, 230.

2 *L'Arte del Settecento Emiliano: La Pittura, L'Accademia Clementina, Palazzi del Podestà e di Re Enzo* (Bologne 1979), 72, n° 136, figure 92.

3 Au sujet des quatre tableaux achevés de la série, Roli écrit: "...le notevoli tempere su tela, con "Storie bibliche" ... ove il bertuzzi esibisce quella grazia neomanieristica che, filtrata attraverso l'impeccabile stilizzazione del Bigari, ha le sue radici prime nell'arte di Francesco Monti ..." (*ibid.*, 124).

4 À l'exception d'un dessin du Triomphe de Mardochée, aujourd'hui à Stockholm (n° d'inventaire 87/1922), Pellegrini ne semble pas avoir abordé ce sujet (A. Bettagno, *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini 1675-1741*, (Venise 1959), 59, n° 75, illustration). Il convient de noter que les quatre grands tableaux de Bertuzzi ont été attribués en 1930 (vente Geri, Settignano, 28 avril 2 mai 1930, lot 34) et encore en 1934 (vente Geri, Milan, 30 avril 10 mai 1934, lot 44) au peintre vénitien Sebastiano Ricci.

## Pietro Antonio Rotari

Verona 1707 – 1762 St. Petersburg

A history painter, portraitist and engraver, Pietro Rotari studied with the Flemish painter and engraver Robert van Aert and with Antonio Balestra in Verona. He then spent the years 1725-27 in Venice. He was in Rome from 1727-1732 in the studio of the Venetian painter, Francesco Trevisani, and in Naples from 1731-1734 with Francesco Solimena. In 1734 he returned to Verona, established himself

as a painter of altarpieces, and opened a private academy of painting. In 1749 he received the title of Count from the Venetian republic. In 1750 he travelled to Vienna, where he may have come into contact with the pastel portraits by Etienne Liotard from Geneva. He then was invited to Dresden by August III. From 1756 until his death he was court painter to the Empress Elizabeth of Russia.

## Pietro Antonio Rotari

Vérone 1707 – 1762 Saint-Pétersbourg

Peintre de tableaux religieux, portraitiste et graveur, Pietro Rotari étudia chez Robert van Aert, peintre et graveur flamand, et chez Antonio Balestra à Vérone avant de séjourner à Venise de 1725 à 1727. Il travailla de 1727 à 1732 dans l'atelier romain du peintre vénitien Francesco Trevisani, et de 1731 à 1734 à Naples, chez Francesco Solimena. En 1734, il rentra à Vérone où il se fit une réputa-

tion en tant que peintre de retables et fonda une académie privée de peinture. En 1749, la république de Venise lui décerna le titre de comte et, en 1750, il se rendit à Vienne où il entra peut-être en contact avec les portraits au pastel du genevois Étienne Liotard. Invité, par la suite, à Dresde par Auguste III, il fut peintre à la cour de l'Impératrice Élisabeth de Russie de 1756 jusqu'à sa mort.

### 36 *Portrait of a Young Woman*

Oil on canvas, 48.5 x 37.5 cm  
Acc. no. 13-111 (1970)

Provenance: Dr. Franz Sobek, Vienna.

Reference: *La Raccolta Molinari Pradelli, Dipinti del Sei e Settecento*, Palazzo del Podestà (Bologna 1984), 95.

### 36 *Portrait de jeune femme*

Huile sur toile; 48,5 x 37,5 cm  
N° d'accès: 13-111 (1970)

Provenance: Dr. Franz Sobek, Vienne.

Référence: *La Raccolta Molinari Pradelli, Dipinti del Sei e Settecento*, Palazzo del Podestà (Bologna 1984), 95.





**E**VIDENTLY about the time Rotari left Verona for Vienna he began to specialize in bust- and half-length portraits of young women of bourgeois or peasant background. In contrast to the realism of the portraits done elsewhere in the Veneto – such as those executed somewhat earlier by Vittore Ghislandi in Bergamo or those done by Giacomo Ceruti in Brescia and in other centres in Northern Italy – the portraits by Rotari are generalized. All irregularities have been removed from the face, so that the painting is less a portrait of an individual than a study of a type. The paint is applied in a deft and creamy manner, and the colour is elegant but somewhat artificial. Rotari himself referred to these paintings as “*teste di carattere*.”<sup>1</sup> Despite the generalization, the present sitter exhibits considerable liveliness, conveyed in particular by the sharply focused, grey-blue eyes and well defined mouth. The painting, of which a number of other versions exist, is said to be preserved in its original Russian frame.<sup>2</sup>

It seems that these “portraits” appealed to a new predilection for sentimental charm and grace, influenced in part by French taste and in part by the increasing importance of a new class of bourgeois patrons. Nor was their allure lost on Russian aristocratic patrons: after Rotari’s death Empress Catherine II bought 367 of his “portraits,” which are still preserved at Petrodvorets (Peterhof).<sup>3</sup>

1 Earlier, portrait “types” in pastels had been popularized by such artists as Benedetto Luti in Rome and Rosalba Carriera in much of western Europe, and then in drawings and prints by Giambattista Piazzetta and Giambattista Tiepolo in Venice.

2 Another version, oval in format (48.0 x 36.5 cm), is in the collection of Maestro Molinari Pradelli, Bologna (*La Raccolta Molinari Pradelli*, Palazzo del Podestà [Bologna 1984], 95, no. 52, illus.), while yet another, in reverse, is listed (*ibid*) as being formerly in the collection of A. Briganti, Rome.

3 L. Nikolenko, “Pietro Rotari in Russia and America,” *Connoisseur*, 171 (1969), 194.



**C'**EST VERS l'époque où il quitta Vérone pour Vienne, semble-t-il, que Rotari commença à se spécialiser dans des portraits en buste ou demi-buste de jeunes femmes issues de milieux bourgeois ou paysan. Contrairement au réalisme qui caractérise les portraits faits ailleurs en Vénétie, comme ceux que Vittore Ghislandi exécuta à Bergame quelques années auparavant, ou ceux que fit Giacomo Ceruti à Brescine ou dans d'autres villes du nord de l'Italie, les portraits de Rotari comportent peu de détails précis. Tout aspect irrégulier du visage est éliminé de façon à représenter davantage un genre de personnage qu'un modèle en particulier. La peinture a été appliquée avec habileté, au moyen de touches crémeuses, et les couleurs sont élégantes, mais quelque peu artificielles. Rotari, lui-même, qualifia ces tableaux de "*teste di carattere*" (témoins de caractère)<sup>1</sup>. Malgré le manque de détails, le modèle du présent tableau dégage une impression de grande vivacité grâce au regard direct de ses yeux gris-bleu et aux contours bien définis de sa bouche. On dit que ce tableau, dont il existe plusieurs autres versions, est préservé dans son cadre russe original<sup>2</sup>.

Ces "portraits" correspondaient, semble-t-il, à une prédilection nouvelle pour une forme de grâce et de charme sentimentaux, qui reflète en partie l'influence des goûts français et l'importance croissante d'une nouvelle classe de patrons bourgeois. Mais ces portraits ne manquèrent pas non plus de plaire aux aristocrates russes: après la mort de l'artiste, l'Impératrice Catherine II acheta 367 de ses "portraits" qui sont conservés encore aujourd'hui au Petrodvoretz (Peterhof)<sup>3</sup>.

1 La popularité des portraits de "types de caractère" remonte d'abord aux pastels d'un Benedetto Luti à Rome ou d'un Rosalba Carriera, dont les oeuvres se répandirent dans une bonne partie de l'Europe occidentale, et ensuite aux dessins et aux gravures de Giambattista Piazzetta et de Giambattista Tiepolo à Venise.

2 Une autre version de ce tableau, de forme ovale (48,0 x 36,5 cm), fait partie de la collection de Maestro Molinari Pradelli à Bologne (*La Raccolta Molinari Pradelli*, Palazzo del Podestà (Bologne 1984), 95, n° 52, illustration) alors qu'une autre version encore, où le modèle se tourne vers la droite, est citée comme étant auparavant dans la collection d'A. Briganti à Rome.

3 L. Nikolenko, "Pietro Rotari in Russia and America", *Connoisseur*, 171 (1969), 194.

## INDEX OF ARTISTS

- Allegrain, Etienne 34  
Anonymous, Dutch, 1620s (?) 13  
Anonymous, Dutch, second quarter of the seventeenth century 9  
Anonymous, Italian, sixteenth century 4  
Anonymous, Italian, seventeenth century 31  
Anonymous, Italian, c.1700 33  
Anonymous, North Italian, early sixteenth century 1  
Anonymous, sixteenth century 5  
Berckheyde, Gerrit Adriaensz. 29  
Bertuzzi, Nicola, called l'Anconitano 35  
Bourdon, Sébastien 16  
The Candlelight Master 17  
Dossi, Dosso (Giovanni di Nicolò de Luteri) 3  
Eliasz., Nicolaes, called Pickenoy (attributed to) 6  
Flinck, Govaert 22  
Francken, Frans, II (The Younger) 14  
Jacobsz., Lambert (attributed to) 12  
Keyser, Thomas de (follower of) 7  
Lievens, Jan 18  
Luteri, Giovanni di Nicolò de, see Dossi  
Master of the Neudorffer Portraits (?) 2  
Matteis, Paolo de (attributed to) 32  
Moeyaert, Claes Cornelisz. 25  
Munniks, Hendrik 8  
Noordt, Jan van 26  
Pickenoy, see Nicolaes Eliasz.  
Pluym, Karel van der 23  
Poorter, Willem de (attributed to) 21  
Pynas, Jacob Symonsz. 10, 11  
Renesse, Constantijn Daniel van (attributed to) 24  
Rotari, Pietro Antonio 36  
Saftleven, Cornelis 20  
Sweerts, Michiel 28  
Troyen, Rombout van 19  
Turchi, Alessandro, called l'Orbetto 15  
Verkolje, Nicolaes 30  
Verwilt, François 27



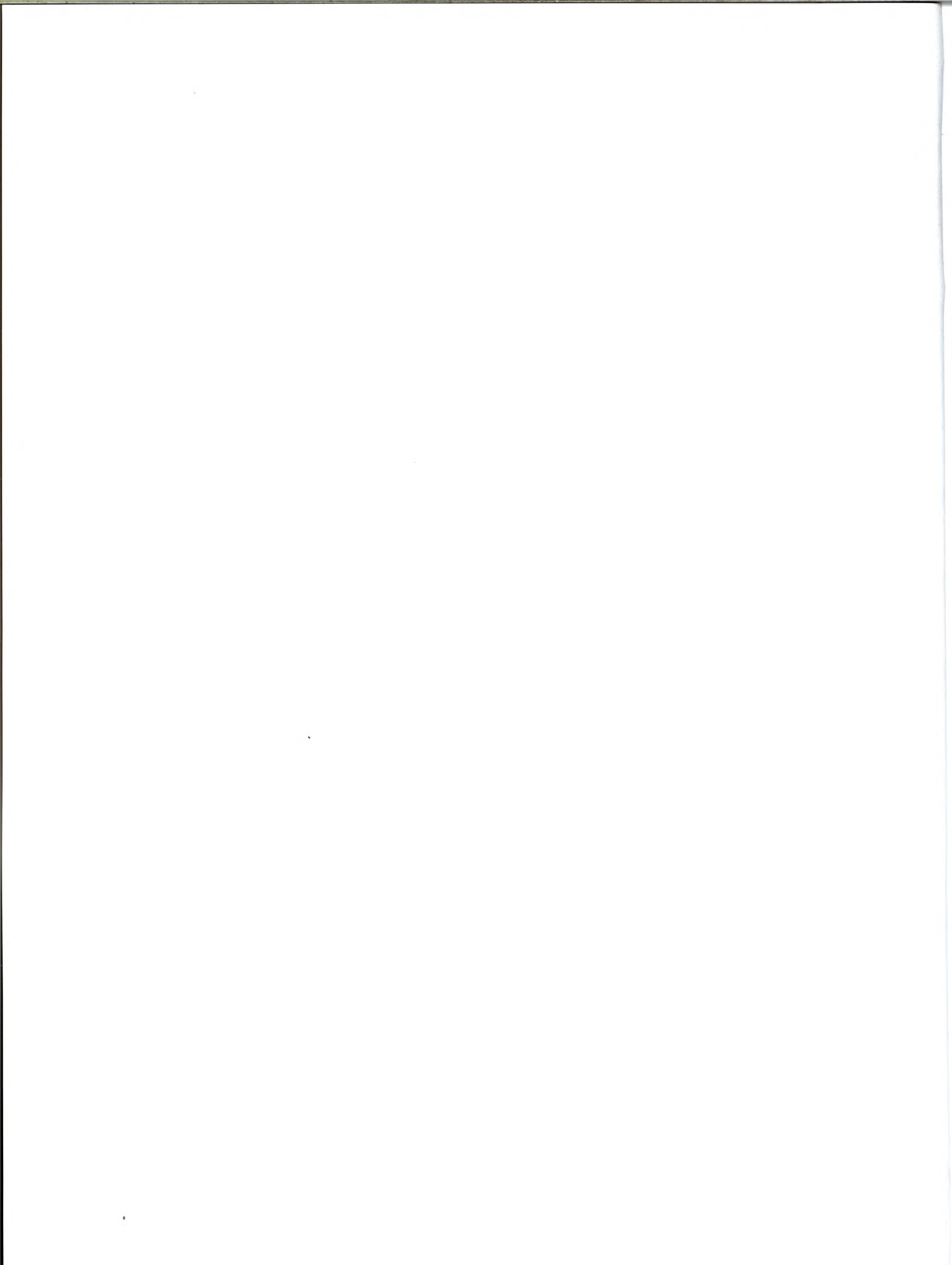
## INDEX DES ARTISTES

- Allegrain, Étienne 34  
Anonyme, Hollande, des années 1620 (?) 13  
Anonyme, Hollande, deuxième quart du dix-septième siècle 9  
Anonyme, Italie, seizième siècle 4  
Anonyme, Italie, dix-septième siècle 31  
Anonyme, Italie, vers 1700 33  
Anonyme, Italie du Nord, début du seizième siècle 1  
Anonyme, seizième siècle 5  
Berckheyde, Gerrit Adriaensz. 29  
Bertuzzi, Nicola, dit l'Anconitano 35  
Bourdon, Sébastien 16  
Maître à la chandelle 17  
Dossi, Dosso (Giovanni di Nicolò de Lutero) 3  
Eliasz., Nicolaes, dit Pickenoy (attribué à) 6  
Flinck, Govaert 22  
Francken, Frans II (le jeune) 14  
Jacobsz., Lambert (attribué à) 12  
Keyser, Thomas de (disciple de) 7  
Lievens, Jan 18  
Lutero, Giovanni di Nicolo de, voir Dossi  
Maître des portraits de Neudorffer (?) 2  
Matteis, Paolo de (attribué à) 32  
Moeyaert, Claus Cornelisz. 25  
Munniks, Hendrik 8  
Noordt, Jan van 26  
Pickenoy, voir Nicolas Eliasz.  
Pluym, Karel van der 23  
Poorter, Willem de (attribué à) 21  
Pynas, Jacob Symonsz. 10,11  
Renesse, Constantijn Daniel van (attribué à) 24  
Rotari, Pietro Antonio 36  
Saftleven, Cornelis 20  
Sweerts, Michiel 28  
Troyen, Rombout van 19  
Turchi, Alessandro, dit l'Orbetto 15  
Verkolje, Nicolaes 30  
Verwilt, François 27

Graphic Design: Peter Dorn, RCA, FGDC  
Typesetting: Queen's Graphic Design Unit  
Printing: MOM Printing  
Translation: K2 Translations, Kingston  
Photography: All except cat. no. 20 Larry Ostrom

Graphisme: Peter Dorn, ARAC, FGDC  
Typographie: Queen's Graphic Design Unit  
Impression: MOM Printing  
Traduction: K2 Translations, Kingston  
Photographie: Larry Ostrom à l'exception du n° 20 du cat.





Anonymous  
seventeenth century

Anonyme  
dix-septième siècle



*Mocking of Christ*

Oil on canvas, 102.8 x 80.0 cm  
Acc. no. 30-80 (1987)

Provenance: Walther Bernt, Munich

Exhibitions: *100 Opere di van Dyck*, Palazzo dell'Accademia  
(Genoa 1955), no. 95, illus. (as attributed to Van Dyck).

*L'Humiliation du Christ*

Huile sur toile; 102,8 x 80,0 cm  
N° d'accès: 30-80 (1987)

Provenance: Walther Bernt, Munich.

Expositions: *100 Opere di van Dyck*, Palazzo dell'Accademia  
(Gènes 1955), n° 95, illustration (comme attribué à Van Dyck).



**U**NLIKE THE German panel of *Christ as a Man of Sorrows* (cat. no. 2), this painting represents a specific moment in the chain of events making up the Passion of Christ. The chief priests and elders had delivered Jesus to the governor, Pontius Pilate, and insisted that he be put to death. Although Pilate could find no fault with Jesus, he reluctantly turned him over to the soldiers to be crucified. In the Common Hall the soldiers “stripped him, and put on him a scarlet robe. And when they had platted a crown of thorns, they put it upon his head, and a reed in his right hand: and they bowed the knee before him, and mocked him, saying, Hail, King of the Jews! And they spit upon him.” (St. Matthew 27: 28-30).<sup>1</sup>

The figure of Christ closely follows a similar, half-length depiction of Christ in Titian’s *Ecce Homo* of about 1560, which indeed only includes Christ, not his tormentors. Now in the Muzeul Brukenthal, Sibiu, Roumania, Titian’s painting was in the collection of Bartolomeo della Nave, Venice, before passing to the Duke of Hamilton, Glasgow, by 1639, and then to Archduke Leopold Wilhelm of Vienna.<sup>2</sup> A pen-and-ink copy, inscribed *Titian*, of the Christ of the Sibiu painting also appears in Anthony Van Dyck’s Italian sketchbook now in the British Museum.<sup>3</sup> It is generally assumed that Van Dyck must have made the copy of Titian’s painting in the della Nave collection when he was in Venice in 1622. On the same page of the sketchbook Van Dyck has added both the head of a tormentor to the right of Christ and Christ in another pose at the bottom. The head of the tormentor is analogous to a figure in Van Dyck’s *Ecce Homo* in the Barber Institute, Birmingham, and also to the figure at the right in the Kingston painting. In contrast, the artistic origins of the tormentor with furrowed brow and brutish mouth at the left of the Kingston painting remain untraced – if indeed the figure were not specifically designed for this painting.

Scenes of Christ humiliated just before his crucifixion seem to have attracted Van Dyck. Early in his career (about 1620), he completed two large paintings of *Christ Crowned with Thorns* (formerly Berlin, and the Prado, Madrid), while in his Italian sketchbook he made as many as five copies after a bound Christ by Titian. He is also known to have acquired a painting of the subject by Titian for his own collection. In addition, during a period encompassing his last years in Italy and his return to Antwerp in 1627, Van Dyck executed several paintings and an etching of Christ bound at the wrists and wearing the crown of thorns (Courtauld Institute Galleries, London; Barber Institute, Birmingham; Art Museum, Prince-

ton).<sup>4</sup> In subject matter and format the Kingston canvas exhibits close analogies with these paintings; yet since it does not reveal his handling of paint an attribution to the master himself is difficult to maintain.<sup>5</sup> Perhaps the painting was executed by a follower of Van Dyck, who either copied a lost work by the master or made a composite from various other pictures.

1 See also St. Mark 15: 15 and St. John 19: 5.

2 H. Wethey, *The Paintings of Titian, I. The Religious Paintings* (London 1969), 87, no. 33, pl. 98.

3 G. Adriani, *Anton van Dyck, Italienisches Skizzenbuch* (Vienna 1940), 38, fol. 21<sup>v</sup>.

4 See J.R. Martin and G. Feigenbaum, *Van Dyck as Religious Artist*, The Art Museum, Princeton University (Princeton 1979), 122-24, 164-69.

5 In an expertise dated 6 February 1953 Ludwig Burchard, however, states that the painting is an autograph work by Anthony Van Dyck.

**C**ONTRAIREMENT au panneau allemand de l'*Homme de douleurs* (n° 2 du cat.), ce tableau représente un moment précis dans la série d'événements qui constituent la Passion du Christ. Les chefs des prêtres et les anciens avaient livré Jésus au gouverneur, Pilate, en demandant qu'il soit crucifié. Pilate ne trouva pas Jésus fautif, mais il le remit néanmoins aux soldats pour qu'ils le crucifient. Dans le Prétoire, les soldats "l'ayant dévêtu, [...] lui mirent une chlamyde écarlate, puis, ayant tressé une couronne avec des épines, ils la placèrent sur sa tête, avec un roseau dans sa main droite. Et, ployant le genou devant lui, ils se moquèrent de lui en disant: "Salut, roi des Juifs!" et crach[èrent] sur lui" (Matthieu XXVII, 28-30)<sup>1</sup>.

Le personnage du Christ dans le présent tableau rappelle beaucoup la représentation qui en est faite par le Titien dans un *Ecce homo* daté d'environ 1560 où on ne voit que le Christ et non ses tourmenteurs. Aujourd'hui au Muzeul Brukenthal à Sibiu (Roumanie), le tableau du Titien fit auparavant partie de la collection de Bartolomeo della Nave à Venise avant de passer au comte de Hamilton à Glasgow en 1639, au plus tard, et enfin, à l'archiduc Léopold Wilhelm de Vienne<sup>2</sup>. Une copie du Christ du tableau de Sibiu, exécutée à l'encre et portant l'inscription *Titien*, figure aussi dans le carnet de dessins italiens de Van Dyck qui se trouve aujourd'hui au British Museum<sup>3</sup>. On suppose généralement que Van Dyck a dû copier le tableau du Titien de la collection della Nave pendant son séjour à Venise en 1622. Sur la même page du carnet de dessins, Van Dyck a également dessiné, à la droite du Christ, la tête d'un des tourmenteurs, et en bas, une autre représentation de Jésus dans une posture différente. La tête du tourmenteur présente des analogies à la fois avec un personnage dans l'*Ecce homo* de Van Dyck qui se trouve au Barber Institute à Birmingham, et avec le personnage que l'on voit à droite dans le tableau de Kingston. En revanche, l'origine artistique du tourmenteur au front ridé et aux lèvres cruelles que l'on voit à gauche dans l'oeuvre de Kingston demeure encore inconnue; peut-être s'agit-il d'une représentation conçue expressément pour ce tableau.

Les humiliations subies par le Christ avant sa crucifixion semblent avoir eu un certain attrait pour Van Dyck. Au début de sa carrière (vers 1620), il termina deux grandes représentations du *Christ couronné d'épines* (auparavant à Berlin et au Prado de Madrid) alors que son carnet italien ne contient pas moins de cinq dessins copiés d'après un Christ attaché fait par le Titien. On sait aussi que sa propre collection d'oeuvres d'art contenait un tableau sur ce sujet exécuté par le Titien. De plus, au cours d'une période

s'étendant de ses dernières années en Italie jusqu'à son retour à Anvers en 1627, Van Dyck fit plusieurs tableaux ainsi qu'une gravure à l'eau-forte du Christ, attaché aux poignets et couronné d'épines (Courtauld Institute Galleries, Londres; Barber Institute, Birmingham; Art Museum, Princeton)<sup>4</sup>. Tant par son sujet que par sa forme, le tableau de Kingston ressemble de très près à ces dernières oeuvres de Van Dyck. Cependant, on n'y retrouve pas l'extrême sensibilité et l'extraordinaire délicatesse d'exécution caractéristiques du grand maître et sans lesquelles il est difficile de justifier l'attribution de ce tableau à Van Dyck lui-même<sup>5</sup>. On peut présumer qu'il a été exécuté par un disciple de Van Dyck et qu'il constitue une copie d'une oeuvre du maître dont on a perdu la trace ou bien une oeuvre composite réalisée à partir de divers autres tableaux de Van Dyck.

1 Voir aussi Marc XV, 15 et Jean XIX, 5.

2 H. Wethey, *The Paintings of Titian, I. The Religious Paintings* (Londres 1969), 87, n° 33, planche 98.

3 G. Adriani, *Anton van Dyck, Italienisches Skizzenbuch* (Vienne 1940), 38, infolio 21<sup>v</sup>.

4 Voir J. R. Martin et G. Feigenbaum, *Van Dyck as Religious Artist*, The Art Museum, Princeton University (Princeton 1979), 122-24, 164-69.

5 Dans une expertise datée du 6 février 1953, Ludwig Burchard soutient, pourtant, que ce tableau est une oeuvre autographe d'Anton Van Dijk.











Æ