

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

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI

PAR

**L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART
DE BELGIQUE**

**BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS**

UITGEGEVEN ONDER DE HOOG BESCHIERMING VAN Z.M. DE KONING

DOOR DE

**KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR ARCHEOLOGIE EN KUNSTGESCHIEDENIS
VAN BELGIË**

XCII – 2023

– EXTRAIT –

BRUXELLES – BRUSSEL

COMPTES RENDUS — RECENSIES

J.M.A. CAEN & C.J. BERSERIK, *Medium-Sized Panels and Fragments of Stained-Glass Windows before the French Revolution*, Corpus Vitrearum Belgium, Checklist Series, Flanders Vol. 5, Turnhout, Brepols, 2021, XVI, 704 p., ill. ISBN 978-2-503-59382-1. Prix : € 100.

Après les rondels et les panneaux de petites dimensions, ce cinquième volume du répertoire des vitraux conservés dans la Région Flamande de Belgique est principalement consacré aux panneaux de moyennes dimensions et aux fragments conservés hors de leur lieu de destination (p. 4-573). Il comprend également un imposant addendum (p. 580-654) relatif aux rondels et petits panneaux révélés après la publication des quatre premiers tomes. Bien que prévu à l'origine comme le dernier opus de la série, ce volume promet d'être suivi par d'autres compléments, au gré de nouvelles découvertes.

Fidèle aux qualités de ses prédécesseurs, cet ouvrage impressionne dès l'abord, non seulement par ses dimensions, mais surtout par l'énorme masse de documents répertoriés, la rigueur de leur présentation et l'excellence des illustrations. Les informations précises inhérentes à l'histoire de l'art, la stylistique ou l'iconographie n'y sont malheureusement pas plus développées que dans les répertoires précédents. Les pièces présentées, œuvres entières ou vestiges, sont issues de réserves de musées, de trésors d'églises, de dépôts de fouilles ou de collections privées. Cette dernière rubrique couvre ainsi subtilement la publication de la propre collection de l'un des auteurs, celle-ci occupant non moins de 158 des 704 pages, soit près d'un quart du catalogue. L'étendue et la variété d'un tel échantillonnage ont le mérite de la démarche « archéologique », exhaustive et dépourvue de toute hiérarchie esthétique ou de valeur commerciale, un point de vue certes très apprécié par le chercheur professionnel, mais peut-être un rien déroutant pour l'amateur.

Classée, comme dans les volumes précédents, par province, commune, institution ou collection, la sélection présente, en regard d'authentiques chefs-d'œuvre élevés au titre de trésor patrimonial de la Flandre « *Topstukken van Vlaanderen* » (par ex. p. 385-389, 396-397), d'infimes fragments dont certains insignifiants (par ex. p. 202-203) et des « morceaux de choix », visages expressifs (par ex. p. 110-111, 165-166), grotesques (par ex. p. 37, 118, 163-185, 210, 314-318), ou armoiries (par ex. p. 132-162), habilement isolés de leur contexte. On relève notamment parmi ces derniers un grand nombre de spécimens dont l'origine avouée se traduit par la sibylline mention de « vendeur anonyme » ou « marchand d'art sis à l'étranger » (par ex. p. 130, 164-169). Si certains menus fragments ont reçu les honneurs d'un quart ou même d'une demi-page, un nombre considérable de montages monumentaux du XIX^e siècle n'ont pas pu bénéficier d'un tel traitement ; on regrette particulièrement la reproduction d'un panneau de l'église Saint-Jacques d'Anvers (p. 63) composé de 19 têtes, pourtant non dénuées d'intérêt, qui atteignent à peine de 9 à 19 mm sur l'illustration ! L'exemple n'est pas unique et de tels ensembles auraient mérité un abord plus détaillé. Ce type de composition hétéroclite et anachronique, très pratiquée au XIX^e siècle par amateurisme trouve malheureusement encore des adeptes aujourd'hui puisque l'on rencontre également des créations abstraites tout à fait contemporaines composées elles aussi de fragments de vitraux anciens (par ex. p. 465-466).

Comme dans tout catalogue scientifique, les notices de celui-ci comportent une rubrique historique relative à la plupart des pièces présentées. On découvre dès lors avec étonnement la présence dans une collection privée (p. 124-126) de deux fragments assez conséquents prélevés en 1954, dans d'obscures circonstances aujourd'hui prescrites, d'un vitrail monumental appartenant

aux Musées royaux d'Art et d'Histoire et relevant d'un ensemble patrimonial classé chef-d'œuvre de la Flandre « *Topstukken van Vlaanderen* » : les scènes de la Vie de Saint Norbert de l'Abbaye de Parc illustrées par Jean de Caumont.

Le présent volume, très représentatif de la richesse des collections de vitraux de la Région Flamande, boucle donc avec brio tout un pan de l'œuvre d'inventorisation engendrée jadis par les créateurs du Corpus Vitrearum ; on ne peut qu'applaudir cette réussite et encourager sa poursuite.

Janette LEFRANÇO

Jean-Marie GUILLOUËT, *L'art du XVe siècle*, PUR, Rennes, 2021, 399 p., ill. ISBN 978-2-7535-8234-7. Prix : € 25.

L'ouvrage propose une vaste fresque des arts européens de 1480 à 1520. Après une introduction qui met en place le cadre et l'historiographie de cette époque, le livre s'articule autour de neufs chapitres qui décrivent la prééminence du style gothique international, le rapport de l'artiste avec le milieu (la cour et la ville), où l'auteur prend pour modèle la Cour de Bourgogne, la polyvalence des artistes participant au système corporatif, l'étude du matériau et les connaissances techniques, le contexte socio-économique. Les derniers chapitres présentent la spiritualité, la place de la piété et de la dévotion, le rapport de l'homme avec l'univers, les prémices de l'humanisme de la Renaissance.

L'approche de l'auteur tend à ouvrir des études au-delà des arts régionaux et se focalise sur les « réseaux européens », de l'Europe centrale et septentrionale jusqu'à la péninsule ibérique. Le fil conducteur s'appuie sur les pratiques artistiques innovantes dans une mise en perspective nuancée. Le livre relate le savoir-faire notamment des artisans du métal (orfèvrerie, émaillerie), l'innovation de la peinture à l'huile, la production des arts textiles (tapisseries), la richesse du cadre de vie (architecture civile et religieuse) que complètent différentes thématiques. Chaque chapitre est divisé en rubriques qui offrent une sélection d'exemples concrets d'œuvres de premier plan choisies par l'auteur, illustrées et bien documentées par une fiche descriptive.

Cette synthèse scientifique puise dans de nombreuses études scientifiques sur l'art français et plus largement sur l'art en Europe du XV^e siècle, réunies dans une riche bibliographie. L'ouvrage qui renouvelle l'éclairage sur les arts et leurs pratiques au XV^e siècle est à la fois un outil pédagogique et une publication scientifique qui s'adresse en particulier à toute personne souhaitant découvrir l'art européen de cette fin du Moyen Âge.

Claire DUMORTIER

Yoko MORI, *Bruegel's "Cycle of the Seasons" and Traditional Representation of the Months*, Iwanami Shoten, Publishers, Tokyo, 2022, 596 p., 401 ill. (in Japanese). Prix : ¥ 1.000,-

This marvellous book, *Bruegel's "Cycle of the Seasons" and Traditional Representation of the Months*, is dedicated to the Royal Academy of Archaeology of Belgium by the author. This publication confirms the authority of Dr Yoko Mori in the field of Bruegel studies. Based on extensive research and systematic analysis of the vast array of material and iconography accumulated over more than five decades, Mori sheds new light on the depiction of the seasonal labours of peasants in Bruegel's "Cycle of the Seasons". The author has approached the task with scrupulous care, striving to expound the intricate themes and motifs observed in Bruegel's works in a way that can be readily understood by modern Japanese readers who are culturally and historically removed from the context in which these paintings were produced. Her capacity to elucidate the intricacies of the subject matter through detailed analysis and compelling arguments, including observations on the agricultural instruments and tools used in various regions, epitomises the qualities expected of an exceptional art historian.

Pieter Bruegel the Elder's "Cycle of the Seasons" is part of the title of her book, which comprises detailed analysis of the five surviving paintings now making up this series, namely, *Gloomy Day* (1565, Vienna, Kunsthistorisches Museum), *Haymaking* (c. 1565, Prague, Lobkowitz Collection), *Harvesters*, (1565, New York, Metropolitan Museum), *Return of the Herd* (1565, Vienna, Kunsthistorisches Museum) and *Hunters in the Snow* (1565, Vienna, Kunsthistorisches Museum). Over many years they have been often considered as a "Series of Twelve Months", implying that 7 paintings are lost, or "Six Months", which would infer two months per painting, with 'Spring' missing.

It is important to briefly mention the research history related to this series. In the first half of the 20th century, from R. Van Bastelaer and H. de Loo (1907), and especially F. Novotny's *Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä* (Vienna, 1947) onwards, the titles of books and articles discussing this series often include such words as the Twelve Months or the Months. On the other hand, K. Von Tolnai (1934, 35), E. van der Vossen (1951) and others considered this series as a set of Six Months, a hypothesis strongly supported by H. J. Miegroet (1986) who found a drawing of Pieter Stevens (1567-1624) inscribed "February-March". Thus, there are two months of iconography in one scene, which Miegroet considered to be a "significant" support for the theory of six rather than twelve paintings for Bruegel's series.

Mori argues that each of the five surviving paintings does not specifically depict a single month as one of twelve months. Also, she is convinced that the mechanical division of the picture plane into two halves and the equal representation of the two months seen in Stevens' February-March would not be appropriate to Bruegel's concept.

Unlike the two prevalent interpretations, Mori clearly explains that there are two different summers (*The Hay Making* and *The Harvesters*), different weathers in a single day (*The Gloomy Day*), and early and late seasonal times in the same painting due to the depiction of different regions (*The Return of the Herd*). It is worth mentioning that Bruegel is an artist who was very much concerned with the essence of dramatic changes in nature, incorporating regional and temporal variations within one season and the changing seasons.

In this richly illustrated volume, composed of 596 pages and containing 401 figures, the author offers an in-depth investigation of the depictions of seasonal labours and events. She discusses Flemish breviaries and books of hours, and monthly illustrations of Flemish, German, and French prints produced before and after Bruegel's time. She makes clear that, while Bruegel's drawings *Spring* and *Summer*, which are designs for the engravings of "The Four Seasons", refer indeed to the traditional representation of the months, he also partly adapts the tradition in his 'Cycle of the Seasons'. Moreover, Bruegel mostly recreated an inventive pictorial world in each composition, depicting specific weather patterns, seasonal variations, regional particularities, a variety of landscapes, peasant labours and peasant pastimes. Mori's multifaceted approach encompasses art historiography, ethnography, literature, agricultural history, and economics of the period.

This book consists of seven chapters, but there are several chapters that may initially appear unrelated to the title of the book, due to differences in time periods and countries. For instance, Chapter II discusses a set of twelve months' prints by Hans Sebald Beham, Virgil Solis, Jost Amman and others, published in Nuremberg in the first half of the 16th century. The latter part of Chapter III focuses on the four large-scale 12-months' paintings depicting the city life of Augsburg. The author includes the chapter to help the reader understand the visual, cultural, and agricultural background for Bruegel's paintings of seasons, as the Augsburg prints illustrate agricultural techniques, tools, and people's pastimes practised in contiguous regions of Northern Europe. Mori argues that the historical commercial city of Augsburg has its own distinct characteristics but also elements in common with Flemish cities of the later periods. Similarly, Augsburg's rural work, dietary habits, and daily life can be compared and contrasted with those featuring in Bruegel's paintings of the Seasons. The comparisons allow us to uncover the distinctive customs depicted in Bruegel's seasonal paintings and provide readers with a cross-cultural understanding of diverse regions and periods rather than solely focusing on the works of art

themselves. As this publication is only in Japanese, the review will summarise each chapter and highlight Mori's new art historical discoveries.

Chapter I: *Monthly Activities of the Upper Classes and Peasants in Northern European Breviaries and Books of Hours*. This chapter provides an initial investigation into the manuscripts that inspired Bruegel in terms of their iconography and depictions of monthly landscapes. This influence is clearly seen in his preparatory drawings for the prints *Spring* and *Summer*, discussed in Chapter V. Notably, the book offers a comprehensive examination of the decorative elements found in breviaries and books of hours originating from France and the Southern Netherlands during the 15th and 16th centuries. The comprehensive coverage of such manuscripts adds to the book's appeal and scholarly value.

Specifically, Mori focuses on the remarkable miniatures by the Master of James IV of Scotland and others in the *Grimani Breviary*, delving into the significant influence of this work in the Southern Netherlands. Additionally, the author examines in detail several beautifully illuminated calendar pages from selected manuscripts, such as *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* and *Adélaïde de Savoie* in France, along with the *Da Costa Hours*, *Hennessy Hours*, *Munich-Montserrat Hours*, and *Golf Book* by Flemish illuminator Simon Bening. These exquisite and illuminated full-page miniatures and calendar pages, featuring margins with Christian feast days, are carefully and comprehensively discussed.

Instead of organising the manuscripts chronologically, the order of presentation prioritises the distinctive features of the calendar illustrations. The accompanying explanations shed light on the illuminators, their distinct styles, the attributes of the monthly images, and relevant information about their origins, when available. Within each manuscript, certain months depict the recreational activities and entertainments of the nobility and bourgeoisie, while others highlight the laborious tasks undertaken by peasants in the fields. Mori conducts a comparative analysis of interconnected miniatures, exploring both the traditional aspects and innovative elements depicted in these images. Notably, the author delves into the intricate details of the relationship between Simon Bening and Bruegel, which has previously been discussed only in the broadest way. For instance, in the *Munich-Montserrat Hours* (July, fig. I-24), one of Bening's renowned works, elements such as the architectural structure of the farmhouse in the middle ground, the sailing boat coming down the river, the windmill on the hill with peasants heading towards it, and the subtly shaded distant sky are believed to have served as inspiration for Bruegel's later works.

Another notable aspect of this book is its emphasis on the representation of "children's games" in 16th-century Flemish books of hours, particularly in the lower decorations of full-page miniatures, which depict children's games corresponding to each month, as exemplified in the *Golf Book*. Building upon the author's previous work, *Bruegel's Children's Games: The Iconography of Play* (Tokyo, 1989), it is proposed that the inclusion of children engaged in play within prayer books reflects the emerging medieval and early modern perception of children's games as important for physical and mental development during childhood.

Bruegel, having previously painted *Children's Games* (1560), vividly captures the portrayal of children at play in his "Cycle of Seasons", aligning with a visual tradition that is similarly manifested in the dynamic child figures illustrated in the *Golf Book* (fig. I-15, 18, 19, 20, IV-17, VI-45, 58, 76) and other Flemish miniatures. Thus, Bruegel was probably inspired by Johannes Ludovicus Vives and other humanists of the time.

Chapter II. *The 16th century German Prints of the Twelve Months: Hans Sebald Beham, Workshop of Beham, Follower of Beham, Franz Isaac Brun and Jost Amman*. In the early 16th century, Nuremberg began to make itself felt as a prominent hub for the production of printed twelve-months and played a crucial role in the development of this genre. The subject of printed German twelve-months explored in this chapter has received relatively limited historical and scholarly attention compared to the analysis of calendar pages found in breviaries and books of hours. However, the author, who has carried out on-site research in collections in Germany, has undertaken a comprehensive examination of prints by Hans Sebald Beham, a disciple of

Albrecht Dürer, Beham's workshop, Virgil Solis, Follower of Beham, Franz Isaak Brun and Jost Amman. Beham produced prints for each month of the year in the *Small Prayer Book*, authored by Hieronymus Andreae and published by Luther in 1527 (fig. II-48). The set allocates nine months to peasants hard at work in the open air and three months for upper class pastimes such as picnicking in the garden or boating on the river in May, following traditional iconography. In 1529-1530, Beham's workshop produced a modified version of the twelve months, which served as a source for variants by artists such as Virgil Solis and Franz Isaak Brun. The viewer must have enjoyed the depiction of upper-class activities in Amman's *Twelve-Months*, which include skating, a carnival parade, falconry, deer hunting and wild boar hunting (respectively, fig. II-7, 13, 23, 36, and 59). These bring together the rich iconography of the twelve months and were possibly designed for the decorations of frames of round metal plates. The author reminds the readers that Bruegel only depicts picnic and boating activities in his *Spring* drawing and that no upper-class people appear in his 'Cycle of the Seasons'.

Since the mid-1970s, the author has undertaken extensive study trips to famous European institutions with rich collections of images of the twelve months, including the Print Rooms of museums in Berlin and Nuremberg. She already published an English article entitled "The Influence of German and Flemish Prints on the Works of Pieter Bruegel" in 1976¹, one of the earliest studies to draw attention to the possible visual sources of German prints on Bruegel.

Mori's discovery regarding the visual source of the calendar pages in the Book of Hours by the Master of Sint-Truiden dating from the second half of the 16th century (Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, Appendix, fig. 1) is particularly interesting. The author confirms that the Master of Sint-Truiden took his compositions from the twelve prints of the months by Virgil Solis (fig. II-34), which were produced in the first half of the sixteenth century. However, Solis himself largely adapted his compositions from original prints from Beham's workshop (fig. II-32), working in reverse. Therefore, it seems that the compositions of the Beham's workshop were doubly copied by the above-mentioned works, a process which has never been noted before (the author thanks Dr Jeroen Vandommele for information on the manuscript of Sint-Truiden).

Chapter III: *The Paintings of Citizens' Life in the Sixteenth Century*. In this chapter, the author discusses two masterpieces: the *Calendar Dial*, dated c. 1500, a panel painting from the M Museum in Leuven, and the *Augsburg Labours of the Months*, dated 1531-1550, a series of four paintings in the Deutsches Historisches Museum in Berlin. These paintings offer valuable insights into the various aspects of monthly activities, particularly as regards the lives of citizens in the Southern Netherlands and Germany. Although they are not well known to Japanese art historians, the works also provide intriguing comparisons with breviaries and books of hours.

The Calendar Dial, for instance, deserves special attention for its depiction of monthly activities inside citizens' furnished houses, peasants' labour in the fields with a specific shed for hay known as a "mikke" a dialect word "bergschuur" (barn) in July (fig. III-8) and September (fig. III-11), the cultivation of grapes grown in large baskets in the open air, and several other leisure activities of the wealthy urban elite. Besides using astrology to predict the destinies of children, the author compares the images with the inscriptions of *Seven Planets' children* in the renowned *Das Mittelalterliche Hausbuch* in Wolfegg Castle.

In contrast to the above, the *Augsburg's Monthly Paintings* are composed of four large canvases, each depicting three months and the citizens' economic activities and distractions. Particularly captivating are the vibrant scenes from January (a New Year's banquet, a jousting tournament with knights on horseback, and wealthy merchants taking a stroll in a bustling city market). The paintings also capture the citizens' recreational activities in the outskirts of the city in the month of May (a bathing house and a picnic, fig. III-24) as well as winemaking and a countryside wine festival in the month of September (fig. III-27).

(1) Y. MORI, The Influence of German and Flemish Prints on the Works of Pieter Bruegel, *Bulletin of Tama Art School*, 2, 1976, p. 17-60.

In essence, this series of paintings offers a systematic portrayal of monthly activities before Bruegel's era, highlighting the lives of citizens and peasants, and depicting the thriving city of Augsburg during the rule of the Fugger family. The reviewer has enjoyed comparing several monthly undertakings (for example, St. Valentine's feast, cross ball play, which is an early form of golf, snow-balling) of the citizens from the *Heures Adélaïde de Savoie* (fig. 1-37, 38, 39) with monthly pursuits of the rich citizens in *Augsburg's Monthly Paintings*.

Chapter IV: *The Monthly Images of Proverbs*. In this chapter, the author delves into the intriguing link between Dutch, English and French proverbs of months and their related images in the 16th century. In fact, Bruegel's *Netherlandish Proverbs* (1559) portrays more than a hundred proverbs, and he visualises proverbs in other paintings such as *The Misanthrope* and *The Parable of the Blind leading the Blind*, as well as in prints. There is no other artist like Bruegel who painted proverbs with such devotion, interest, breadth of knowledge and with the purpose of conveying moral messages.

An illustrated proverb for summer may be visualised in Bruegel's *The Hay Harvest* (colour fig. 2). A male peasant is mowing the grass while the female peasants are gathering the grass with rakes, recalling the Dutch proverb, "Men moet hooien als de zon schijnt" (One must make hay when the sun shines). Similarly, Gerard van Groeningen's *July, The Hay Making* (fig. IV -10) captures the spirit of the proverb in another way, highlighting the significance of seizing the best chance and recognising the appropriate timing for various actions. Hans Bol portrays *November* with three woodcutters cutting a fallen tree on the ground (fig. IV-16). This scene alludes to the proverb, "Een krom hout brandt zoowel als een regt" (A crooked wood burns as well as a straight one), as a crooked stem lies on the ground. A negative proverb can be applied to the crooked ones, namely, "Gij heeft uw krom hout al wel verkocht" (You sold your crooked wood well).

In sum, the author expands her scholarly discourse by introducing the concept of "the iconography of the proverb" in this special chapter of her book. The reviewer acknowledges the significance of this proposal and expresses hope that it will be duly recognised as an important interpretive framework in the research on Bruegel. The reviewer draws attention to one of Mori's seminal books, *Pieter Bruegel, Spreekwoorden en Volksleven* (in Japanese, Tokyo, 1991), recalls how long she has been contributing to research on Bruegel's proverb paintings and prints.

Chapter V: *Pieter Bruegel the Elder's Preparatory Drawings, Spring and Summer and the Flemish Tradition of Monthly Representations*. Alongside his 'Cycle of Seasons,' Bruegel made two preparatory drawings titled *Spring* (1565) and *Summer* (1568). These drawings were commissioned by the print publisher Hieronymus Cock in Antwerp as part of a set of four for the engraving series, the 'Four Seasons'. However, Bruegel's untimely death in 1569 prevented him from completing *Autumn* and *Winter*. Hans Bol took over the task, adopting Bruegel's style.

This chapter discusses how Bruegel's *Spring* and *Summer* accepts the traditional iconography of the months in his composition, as each season depicts three months. Thus, Chapter I is a very important complement to this one, since it explores the significant role played by the visually rich source of monthly miniatures in Bruegel's two seasons. In addition, the reviewer would like to point out that the author deserves recognition for her insistence on distinguishing the preparatory drawings of *Spring* and *Summer* from the larger series of the "Cycle of Seasons". While many Bruegel scholars tend to equate these two groups of works, the author gives a new perspective, emphasising that they were initially planned using different conceptual frameworks, as discussed in detail in the next chapter.

In Bruegel's *Spring*, "March" is represented very similarly to the iconography of calendar illumination of the same month in Simon Bening's *Montserrat Hours*, dated between 1535 and 1540 (fig. V-5). This scene portrays a peasant offering greetings to the lord's wife and her aristocratic lady-in-waiting.

This chapter illustrates intriguing prints of the twelve months by French anonymous masters including the Monogrammist with the Star over the Hook (fig. V-7), Étienne Delaune (fig. V-9), the Atelier de la rue Montorgueil in Paris (many works attributed to Baptiste Pellerin, fig.

V-65) as well as renowned Flemish masters such as Jan van der Straet (Johannes Stradanus, fig. V-69), Maarten de Vos (fig. V-18), Hans Bol (fig. V-50), Gillis Mostaert (fig. V-69), and others. The author places particular emphases on the latest research on the relationship between the inventor Baptiste Pellerin and the engraver Étienne Delaune, relating that the former provided designs for most of the latter's engravings (fig. V-39, 46). Thus, the author confirms that Pellerin's *August* (c. 1555, colour figure 20), which vividly portrays peasants hard at work on the harvest and the transport of grain, can be considered as a parallel with Bruegel's *Harvesters*, which depicts the importance of the peasant meal, excluding any nobility (the figures mentioned are only a selection).

The reviewer appreciates the author's effort in translating most of the inscriptions found on the prints in various languages, with the support of Professor Akihiko Watanabe for Latin texts, and reproduced in this book.

Some monthly prints also carry inscriptions, such as those by Delaune and the Atelier de la rue Montorgueil and Floris. The inscription in De Vos's print conveys no negative connotation regarding the peasants' behaviour in taking a nap or bathing in the water in summertime. The Latin inscription reads, "June, behold. I trim my rich sleep and pasture. Shade, green lettuce, and a short sleep are pleasant." (fig. V-47) The author further throws light on the allegorical nature of some intricate prints of the twelve months as explained by the intellectuals in their inscriptions, for instance, *August* published by Guy Marchant (fig. V-61) and the same month produced by Baptiste Pellerin (fig. V-64).

Chapter VI: *Pieter Bruegel the Elder's 'Cycle of the Seasons': The Gloomy Day, The Haymaking, The Harvesters, The Return of the Herd, The Hunters in the Snow. Bruegel's Observation on the Peasant*. This chapter is at the heart of this volume. After the author's discussions in previous chapters on numerous illuminated miniatures of calendar pages in Flemish manuscripts as well as on Flemish and German paintings depicting the twelve months and German, French and Flemish monthly prints, the reader will see convincingly that, while Bruegel represented this traditional iconography of the months and occasionally referenced some of Simon Bening's books of hours, his landscapes in "Cycle of the Seasons" were far more inventive than his *Spring* and *Summer* as well as those by his contemporaries. Bruegel's landscapes in his "Cycle of the Seasons" were also far more inventive than those seen in traditional iconography. He masterfully painted extremely subtle meteorological phenomena and atmospheric effects that bear no comparison with what is found in the work of other painters or print designers. For example, in *The Gloomy Day*, the foreground presents a mild climate conducive to the heavy labour of pruning and binding firewood on the hill and adds a happy peasant family on the way home from a carnival, while the middle ground depicts a storm on a river with ships in distress and an entire village flooded due to heavy rain with some farmhouses only showing their rooftops. In the left middle ground, a peasant couple and their child enjoy dancing to the sounds of a fiddle while the weather is still good, but in the background, behind the exquisitely rendered Alpine mountain range, the presence of dark clouds suggests an abrupt change in the weather. In short, Mori pays attention to how each composition portrays the transition of seasons depending on both regional and temporal differences. Bruegel did not hide the reality that nature sometimes brings catastrophe to villages in the form of storms, floods, and hard winters. For example, the so-called small ice-age in 1564 is reflected in the frozen ponds and icicles hanging from a water wheel in *Hunters in the Snow*. Early modern European peasants had to learn to handle nature's unexpected and unfortunate changes and periods of severe winter conditions as part of their day-to-day lives. Bruegel's reaction to natural phenomena is different of that of illuminators of manuscripts and print makers, who depict peasants in calm weather.

Mori also mentions Bruegel's empathy for the peasants. Unlike the peasants in *July* in the *Grimani Breviary* (colour fig. 16) or *August* by Lucas van Valkenburg (colour fig. 21), they work solo, without supervision. It is worth mentioning that Bruegel intentionally inserts pastimes of peasants and children alongside hard-working labourers: shooting competitions and a dominant figure of a napping peasant after lunch in *Haymaking*, swimming in a pond with a monk and

others (fig. VI-42) and the game of throwing a stick at a goose by children (fig. VI-43) in the *Harvesters*, and winter sports on a frozen pond in the *Hunters in the Snow*. One of the most important arguments of the author in this chapter is her sharp criticism of the generally accepted interpretation of a sleeping peasant as a drunken or lazy figure. As in the already quoted inscription of Maarten de Vos's *June*, the author proves that the traditional iconography of sleeping peasants in the fields is already present without any negative connotations in certain German monthly prints, such as prints produced by the Beham workshop (fig. II-32) and Franz Isaac Brun (fig. II-41). Although the French print of *July* by the Atelier de la rue Montorgueil (fig. V-48) describes the vanity of the human life, the poet referring to the fragility and vanity of beauty of the blooming flower pasture does not intentionally criticise the specific attitude of sleeping peasants. This line of research is presented in Mori's 2021 paper "Is Bruegel's Sleeping Peasant an Image of Caricature?"²

It is Mori's long-standing conviction that Bruegel had humanistic sympathy for the peasantry, as discussed in her various articles including the above-mentioned one of 2021. Mori finds a similar attitude toward the peasants among chambers of rhetoricians contemporary with Bruegel who performed the *haagspel* (the Play of the Hedge) in 1561. The participants of all four chambers in Turnhout, Brussels, Lier and Berchem agreed that farming was the worthiest yet most neglected profession.

Mori has found a poem in praise of farmers written by an anonymous intellectual in *Hel Antwerps Liedboek* of 1544. The reviewer quotes the third passage of the poem. "May Christ, who, for our bliss / And to honour the fine farmer / Shed his blood and body/ As wine and bread, / And who appeared as wise farmer, / After His resurrection, / Come and help the noble and good farmer, / To whom everyone owes life." Mori also cites an important caption in Latin and French from an engraving by Pieter van der Borch, praising hard-working peasants and criticising the snobbish behaviour of wealthy citizens and their followers.

The reviewer cannot fail to mention that Mori has made ground-breaking discoveries regarding certain details in the "Cycle of the Seasons" previously overlooked by other Bruegel scholars.

Let us consider an example in *The Gloomy Day*. Mori draws attention to a pruning tool held by the peasant standing on a ladder next to a tree in the right foreground. It is curious to observe that the farmer's shiny double-bladed pruning tool does not correspond to the popular pruning knife made in the 16th century but is more similar to a pair of pruning shears from the 19th century. The author establishes the proper shape of the pruning knife from the illumination by the Talbot Master in "February" in his *Book of Hours* (1510-1520, fig. col. 9) and Maarten I van Valckenborch's "November or the Prodigal Son" (1580-1590, fig. col. 25). Based on her discussion with Johan David, former director of the Museum voor de Oudere Technieken in Grimbergen, Mori speculates that a later restorer may have mistaken the tip of a branch for a blade and modified the painting during restoration, thus deviating from the original depiction (see note, Chapter VI, 75).

Her other interesting observation, previously not discussed, refers to the three vineyards in the *Return of the Herd*. The first one is very easy to see in the middle ground. Mori, however, interviewed a wine grower who informed her that there are two further vineyards located on the other side of the river, one on the slope of the mountain and the other on top of a mountain that is more than a thousand metres high. In the second field peasants are picking grapes or carrying them in their baskets on their backs and bringing them to the wine press, which is perhaps inside the castle (fig. VI-64). Although the cooler, higher region of the third vineyard is usually consid-

(2) As above mentioned, a number of works from the Atelier de la rue Montorgueil are identical with those by the illuminator Baptiste Pellerin, whose miniature of *August* from *Le livre des Heures de Claude Gouffier* (colour fig. 20) seems to the book reviewer as one of the most attractive miniatures in this book. The author convincingly links the resting peasants in the foreground with those in Bruegel's *Harvesters*.

ered unsuitable for ripening grapes, it does offer advantages such as accelerated colour development in dark grapes due to ultraviolet light and reduced incidence of grape diseases triggered by pests and pathogens. These observations show that Bruegel was also aware of how agricultural practices could adapt to the environment.

Throughout Chapters V and VI, Mori presents the reader with a rich repository of Flemish folk culture, illustrating various aspects of farmhouses, barns, temporary constructions in fields like “mikke” or “schuiver” hay sheds, cowsheds, bakeries, wells, windmills, watermills, farm tableware, agricultural tools before and after technological improvements, for instance, pruning knife, pik (Flemish scythe), pikhaak or mathaak (crook or Flemish scythe) and the various foods of the period.

To sum up, it is worth quoting an extract of a review of Mori’s book by Professor Kayo Hirakawa, University of Kyoto: “This book is perfect for understanding the various activities of Bruegel’s peasants depicted in his Cycle of the Seasons. In addition to the Netherlands, where Bruegel was active, Mori has expanded her research field to collect the images of twelve months as well as seasonal labours and pastimes in German and French paintings and prints which form Bruegel’s pictorial background. She identifies most of the specific agricultural activities with their detailed work content using individual tools ... It is exhilarating to follow her persuasive interpretations of often-unnoticed, detailed agricultural tasks in his paintings.”³

Chapter VII: *Post-Bruegel Paintings and Prints of the Twelve Months*. In this chapter the author discusses over fifteen painters and printers from the Southern and Northern Netherlands and Germany who were active during the late 16th and the 17th centuries. The author observes that the majority of these artists freely incorporated contemporary new subjects such as popular sports and feasts, while still retaining some scenes of traditional peasant monthly labours. However, in most cases these traditional activities did not serve as the central focus in the composition. Notably, the author includes the exceptional twelve-months panels from the mid-sixteenth century by the Alkmaar Master (Stedelijk Museum Alkmaar), as they demonstrate unique folkloric features and iconography relevant to this chapter. In January, a cook carries a baked pig’s head on a round plate (fig. VII-2), and the accompanying inscription reads, “Januarius / Alle die veel ende dickwils drincken / Die sal ic eenen roeien snuiter chincken” (January, all who drink a lot and often / I will give you a red nose.) This marks a departure from the traditional New Year’s banquet of the upper classes and introduces a new type of iconography that foreshadows the forthcoming generation’s more unconventional and amusing motifs depicting the middle class in January.

Pieter Brueghel the Younger recomposed his father’s painting, *Summer* (1624, fig. VII-1), inserting a landscape from *The Sermon of John the Baptist* in the right background. He put his father’s sleeping peasant in the centre of the foreground too, placing him close to the peasants eating. On the other hand, Jan Brueghel the Elder painted an *Allegory of Summer* (c. 1595-1596, Munich, Alte Pinakothek) as part of a new composition, combining a sleeping peasant and an eating group as a single unit like his brother, but blending the resting peasants into a wide, peaceful rural landscape filled with a bountiful harvest.

In fact, the depiction of the peasant siesta during an arduous workday of haymaking and harvesting is indeed a recurring theme among artists such as Hans Bol (fig. IV-11), Jacob Grimm (fig. VII-25), and their contemporaries. However, they did not fully grasp Bruegel’s thoughtful empathy for the peasants, which underscored the Dutch proverb, “Na gedane arbeid is het goed rusten” (After the work is done it is good to rest) (for further discussion, the reviewer refers to the author’s additional remarks in the Appendix, p. 500-504).

Maarten (brother of Lucas) van Valckenborch demonstrates the strong influence by Pieter Bruegel the Elder on his *November: The Prodigal Son* (fig. VII-14), inserting the motif of the

(3) Y. MORI, Is Bruegel’s Sleeping Peasant an Image of Caricature? in: Ch. CURRIE *et al.*, *The Bruegel Success Story*, Leuven 2021, p. 147-167.

return of the herds into the middle ground of his composition. Mori's research on the post-Bruegel generation suggests that some artists were directly or indirectly influenced by his concept of the seasons while others were totally independent of Bruegel's style, motifs, compositions, landscapes and concepts.

Jan II van de Velde seems to have enjoyed designing his *Twelve Months* prints to capture the memories of travellers, showcasing specific regional landscapes and some monthly labours of peasants. Cornelis Dussart's *Twelve Months* prints in mezzotint stand out as the most impressive and noteworthy pieces among the post-Bruegel generation. Each month depicted by Dussart exudes the joy and power of the common people, as seen in *April: The Courtship of a Bird Catcher* (fig. VII-45), and *May: The Flower Shop Owner in Front of the Pigeon House* (fig. VII-46), which illustrate Dussart's original iconography. Stephan Kessler decorated the wall of the Feast Hall of the Monastery in Benediktbeuern in Southern Germany with the pastoral paintings of *Twelve Months* following some traditional iconography (after 1675, fig. VII-56, 64-69, 71-76). The series alludes to the passage of time and comprises the complete program of "Allegorische Triumphzug des Menschen auf dem Weg von der Zeit zur Ewigkeit" (Allegorical Triumphal Procession on the Road from Time to Eternity).

Mori's inclusion in the book of the representation of the seasons and twelve months by post-Bruegel painters is important for tracing the development of painting genres in the late 16th and 17th centuries. In particular, the reviewer is interested in the process by which the subject of winter gradually changed from traditional depictions of the seasons and calendar images and became associated with urban landscapes in the post-Bruegel period. One of the most representative examples would be the transformation of Bruegel's *Winter Landscape with a Bird Trap* into Lucas van Valckenburg's *Frozen River Scheldt and the City Landscape of Antwerp*. Bruegel's "Cycle of the Seasons" as an iconographic background in the works of post-Bruegel artists will therefore certainly provide an important insight into the study of 17th-century genre and landscape paintings.

An appealing aspect of this book is the author's meticulous and compelling analysis of the works of Bruegel as well as of other artists relating to the months of the year, which allows the reader to embark on a journey of discovery and appreciation of the intricate construction of Bruegel's pictorial realm. The author expresses the hope that this publication will not only enrich Bruegel studies in Japan but will also serve as a valuable resource for exploring the Northern European Renaissance through the mediums of painting and print. It is worth noting that the book also provides a wealth of resources for interpreting modern peasant paintings, including works by such artists as Jean-François Millet and Vincent Van Gogh, whose seasonal paintings with peasant activities are very popular in Japan.

Aki HIROKAWA

Stephan KEMPERDICK & Till-Holger BORCHIERT (dir.), *Hugo van der Goes, Zwischen Schmerz und Seligkeit*, Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlin, Hirmer Verlag, Munich, 2023, 304 p., 250 ill. ISBN 978-3-7774-3847-4. Prix : € 55.

La galerie de peintures des musées de Berlin a organisé une remarquable exposition consacrée à cet artiste, sensiblement équivalente de celle de Gand en 1982, même si deux œuvres importantes, le *Triptyque Portinari* et les *Panneaux Bonkil* n'ont pu être obtenus en prêt. Elle a été accompagnée d'un important catalogue qui constitue un document précieux par la reproduction en couleurs de très bonne qualité de toutes les œuvres et de nombreux détails. Il aurait pu être un beau livre d'art si les auteurs s'étaient montrés moins prolixes, ce qui aurait pu éviter les champs de lettres sans aucuns allègements de leurs textes qui nuisent à la vision des reproductions.

Après une introduction de Stephan Kemperdick, le principal organisateur, neuf études évoquent successivement les sources (malheureusement non reproduites), les relations avec les

artistes des possessions bourguignonnes (Kemperdick), les liens avec les suiveurs de Rogier van der Weyden (Einsigg), la maladie mentale, la *Devotio moderna* et le diptyque de Viee (Ridderbos), la peinture au couvent (Dyballa), les portraits (Ainsworth), le dessinateur (Buck), les suiveurs (Borchert), l'image de Hugo (Wedekind), ainsi que deux notices d'œuvres absentes de l'exposition, *L'autel Portinari* (Capron) et *Les panneaux Bonkil* (Campbell). Viennent encore ensuite 44 notices, non moins importantes, des tableaux exposés, du maître et d'artistes contemporains.

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

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

Albert CHÂTELET

Gloria MARTÍNEZ LEIVA, *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias: vida y legado artístico*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2022, 430 p., ill. ISBN 978-84-18760-08-02. Prix: € 50.

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

Ces dernières années, l'intérêt pour la phase finale de ce qu'on appelle communément le *Siècle d'or* espagnol s'est manifesté à travers de nombreuses études et rencontres scientifiques consacrées à la mise en lumière de la deuxième moitié du XVIIe siècle, l'art produit à la suite de la mort de Velázquez en 1660 ayant moins attiré traditionnellement l'attention des chercheurs. C'était notamment le cas pour l'art et le mécénat artistique du règne de Charles II, le dernier des Habsbourg de Madrid, mais aussi de la phase finale du règne de son père Philippe IV¹. Des études sur le mécénat et les collections des favoris Don Luis de Haro (1598-1661), son fils le marquis de Heliche (1629-1687), le prince Juan José d'Autriche (1629-1679) ou la reine Marie-Anne d'Autriche (1634-1696), mère de Charles II et régente pendant sa minorité, ont permis à travers un bon nombre de publications de mieux comprendre cette période clé pour l'art produit et importé

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

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

Le texte est divisé en cinq chapitres. Le premier chapitre propose une nouvelle biographie du personnage, basée sur des sources inédites, tant des documents d'archives que des sources secondaires et visuelles. Il détaille ses années d'éducation à la cour du Palatinat, son élection comme épouse de Charles II et le mariage qui a eu lieu par procuration le 28 août 1689 à Ingolstadt en Bavière. Ensuite, le texte décrit les détails du voyage de Marie-Anne vers l'Espagne depuis les Provinces-Unies jusqu'à son arrivée à la cour de Madrid en mai 1690. Il est intéressant de signaler que l'entrée de la nouvelle reine dans les Pays-Bas espagnols avait été soigneusement évitée, afin d'échapper aux dépenses importantes que les joyeuses entrées dans les différentes villes belges auraient occasionnées. La période de dix ans de cohabitation avec Charles II est également racontée, en mettant l'accent sur les problèmes et les tensions diplomatiques et courtoisans provoqués par l'absence de successeur direct, mais aussi sur les espaces de vie et les déplacements de la cour. Vient ensuite la période d'exil à Tolède, où la reine a vécu dans l'Alcazar royal jusqu'à ce que le nouveau roi Philippe V (1683-1746) décide de la bannir en France pour avoir soutenu l'archiduc Charles d'Autriche pendant la guerre de Succession d'Espagne. Marie-Anne est bannie à Bayonne, où elle est restée jusqu'à quelques mois avant sa mort, lorsqu'elle a reçu du roi la grâce de pouvoir retourner en Espagne et de s'installer au palais de l'Infantado à Guadalajara, où elle est décédée le 16 juillet 1740.

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

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

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

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

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

Antonio de Agurto (1640-1702), gouverneur des Pays-Bas méridionaux⁵. Pour les premiers portraits réalisés à la cour de Madrid par le peintre royal Claudio Coello (1642-1693), on adopte les modèles du portrait de cour espagnol, et plus particulièrement ceux créés pour la première épouse du roi, la reine Marie-Louise d'Orléans (1662-1689). Cependant, très vite d'autres modèles sont élaborés par les nouveaux peintres actifs à la cour, en particulier par Luca Giordano (1634-1705) et par Jan Van Kessel II (1654-1708), et ensuite d'autres qui font écho à la mode française qui commence à dominer la cour d'Espagne au début des années 1680. Van Kessel était peintre attiré de la Maison de la reine et il a travaillé pour elle jusqu'à son départ pour Bayonne en 1706. Dans cet ouvrage, on lui attribue plusieurs portraits de la reine. Il convient également de souligner les portraits du peintre westphalien actif en Angleterre John Closterman (1656-1713), établi brièvement à Madrid et que l'auteur a réussi à identifier, ainsi que ceux réalisés par le peintre français Jacques Courtilleau, arrivé à Madrid en 1696 et que la reine engagea aussi comme artiste officiel de sa maison. Ce peintre y introduit les paramètres du portrait de cour français, qui petit à petit deviendra la norme dans toutes les cours européennes pendant cette période. On peut regretter qu'un certain nombre des portraits décrits et discutés par l'auteur avec une certaine profondeur ne soient pas accompagnés d'une photographie ou d'une référence photographique, ainsi que l'absence d'explication pour les changements d'aspect qui présente parfois le visage de Marie-Anne d'un portrait à l'autre, parfois remarquables.

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

Enfin, un chapitre est consacré à l'analyse des œuvres d'art entrées dans la collection royale espagnole par le biais de l'héritage laissé à sa nièce Élisabeth Farnèse (1692-1766), fille de sa sœur Dorothée-Sophie de Neubourg (1670-1748) et épouse de Philippe V de Bourbon, sur la base des inventaires de biens dont la transcription est publiée.

Eduardo LAMAS DELGADO

Dominique VANWIJNSBERGHE, avec une contribution de Marina VAN BOS et Maaïke VANDORPE, "*Mes meilleures heures de Notre Dame*". *Les Heures de La Tramerie, un manuscrit vagabond (Paris, vers 1430 – Tournai, vers 1510-1520)*, (*Scientia Artis*, 19). Brussel: Institut royal du Patrimoine artistique, 2022, 219 p., ill. ISBN 978-2-930054-43-8. Prijs: € 48.

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

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

(5) MARTÍNEZ LEIVA 2020, p. 182.

dit enigmatisch getijdenboek ontsluit, is nog niet zo vaak gezien, 'mes meilleures heures'. En dat wil wat zeggen, want Vanwijnsberghe's bibliografie over het laatmiddeleeuwse boekenbedrijf in de Nederlanden en in Doornik in het bijzonder is ronduit indrukwekkend.

Het *Tramerie-getijdenboek*, een handschrift op perkament en in vrij groot formaat, kwam tot stand in Parijs, ca. 1430, de honderdjarige oorlog was niet ver weg. Het bevat onderdelen die men verwacht bij dit soort boeken voor privédevotie, maar twee dingen vallen op. Cruciale onderdelen – boetepsalmen en litanieën – richtten zich naar Engels gebruik en de verluchting werd slechts partieel uitgevoerd, met prominent een halfbladminiatur met David, werk van de Parijse verluchter, de Meester van de Harvard Hannibal. Het onafgewerkte boek ging niet richting Engeland, maar kwam terecht in onbekende handen die het ergens in Noord-Frankrijk verder wilden laten afwerken, wat maar heel gedeeltelijk gebeurde. Uiteindelijk reisde het manuscript naar Doornik, waar een bibliotheek bezitter er grote plannen mee had. Op zijn initiatief kreeg het getijdenboek een kalender en ging een ervaren miniaturist aan de slag om het handschrift in zijn eigen stijl tot een fraai pronkstuk te upgraden. Deze verluchter voegde dertien halfbladminiaturen toe en breidde de randdecoratie uit tot alle pagina's. Zo staat het *Tramerie-getijdenboek* ook vandaag nog op het boekenrek in de Doornikse stadsbibliotheek: 151 folio's, verlucht met 15 miniaturen en helemaal gedecoreerd in de randen.

Zo vlot dit verhaal zich laat vertellen, zo diep, geduldig en breed is het onderzoek dat deze resultaten mogelijk heeft gemaakt. De auteur doet dat in drie grote hoofdstukken, met name de metamorfose die het handschrift onderging van Parijs tot Doornik (p. 13-36), de identificatie en verkenning van de Doornikse werkplaats die het manuscript onder handen nam (p. 69-116), en het verhaal van opdrachtgevers en bezitters (p. 117-130), een geschiedenis die wordt doorgetrokken tot vandaag. Overigens, de benaming van het getijdenboek verwijst naar de oudst bekende bezitter, François de La Tramerie († 1613), een gouverneur van het vandaag stille stadje Aire-sur-la-Lys (Ariën-aan-de-Leie). Ten slotte: de lezer kan tijdens het lezen steeds terugkoppelen naar het manuscript, want de 15 pagina's met miniaturen worden op ware grootte afgebeeld in een portfolio (p. 37-68). In de bijlagen brengen Marina Van Bos en Maaïke Vandorpe (KIK) verslag uit van hun technisch onderzoek naar het gebruik van kleuren en pigmenten, op basis van de fluorescentie van X-stralen (MA-XRF). De identificatie van pigmenten en de subtiele verschillen die worden vastgesteld bij de verschillende miniaturisten zijn best interessant, maar dragen slechts in geringe mate bij tot deze boek- en kunsthistorische queeste.

Dominique Vanwijnsberghe zet vooral hard in op het Doornikse luik van de reconstructie (hoofdstuk 2). Terecht, want in Doornik kreeg het *Tramerie-getijdenboek* zijn definitieve status. Dit werkt ook omgekeerd: het micro-onderzoek naar de werkplaatsen en opdrachtgevers geeft nieuw inzicht in de vroeg zestiende-eeuwse geschiedenis van Doornik. Cruciaal is de identificatie van de Doornikse werkplaats van de verluchter tijdens het eerste kwart van de zestiende eeuw. Deze meester was tot nu toe aan de aandacht ontsnapt. Vanwijnsberghe ziet de hand van de Doornikse miniaturist van het *Tramerie-getijdenboek* ook in vijf andere boeken. Deze krachttoer is slechts mogelijk door het onderhouden van een breed netwerk (François Avril wordt expliciet genoemd) en door expertise, jarenlang opgebouwd door het intens omgaan met laatmiddeleeuwse verluchte handschriften. De vijf boeken betreffen vier handschriften, bewaard in respectievelijk Mafra (*Palácio nacional*, Cofr n° 28), Parijs (BnF, ms. fr. 24382), Philadelphia (*The Library Company*, ms. 24) en Doornik (*Bibliotheek van het kathedraal kapittel*, ms. B1 (anc. 409)), en een exemplaar van een gedrukt getijdenboek (Parijs: Simon Vostre, 1512), bewaard in Chantilly (*Bibliothèque du Château*, impr. XII F 4).

De productie van deze boeken laat zich in Doornik plaatsen. Het meest uitgesproken geldt dit voor het Parijse exemplaar van Diego de San Pedro's *Prison d'Amour*, een opdracht van Hugues de Loges, de laatste Franse gouverneur van Doornik. Hugues keerde in 1521 Doornik de rug toe, toen de Habsburgse vorst Karel V er zijn definitieve intrede deed. Logischerwijs geeft Dominique Vanwijnsberghe deze 'nieuwe' werkplaats de noodnaam 'Meester van Hugues de Loges' mee.

Dat voor de noodnaam Hugues de Loges gekozen wordt, laat al vermoeden dat zowel de miniaturist als van de Doornikse opdrachtgever van het *Tramerie-getijdenboek* niet werden geïdentificeerd. Nochtans zet de auteur alle zeilen bij om ook deze puzzelstukken te leggen. Dit levert boeiende bladzijden op die uitlopen op twee hypothesen: de miniaturist Claude Dimenche († 1539) en de opdrachtgever Jérôme d'Ennetières († 1535), een aristocratisch lid van het stadsbestuur die talrijke heerlijkheden in portefeuille had. Misschien was de bloedverwantschap tussen beide heren niet toevallig. Bovendien waren ze beiden Jeruzalempelgrim (en lid van de Orde van het Heilig Graf) en frequenteerden ze de elitaire Doornikse confrérie van de *Damoiseaux*.

Dominique Vanwijnsberghe heeft met dit onderzoek inzicht gebracht in een 'moeilijk' handschrift. Maar zoals steeds blijven er vragen onopgelost. Zo steekt er in het corpus met de zes boeken, verlucht door de 'Meester van Hugues de Loges', één manuscript dat ogenschijnlijk geen verband houdt met Doornik, met name het Hamilton-getijdenboek uit Philadelphia. Inhoudelijke analyses verwijzen alle naar het bisdom Terwaan, in het bijzonder naar een stedelijke omgeving in het Franstalige gedeelte van dit bisdom, zoals onder meer de bisschopsstad Terwaan. Had de opdrachtgever een bijzonder band met die andere bisschopsstad Doornik? Laat dit net het handschrift zijn waar de opdrachtgever zich voluit laat kennen: hij wordt erin afgebeeld, samen met zijn wapenspreuk en wapenschild. Veel uitdagender kan een onderzoeksvraag niet zijn.

Dat het *Tramerie-getijdenboek* zijn meeste geheimen heeft prijsgegeven, is onder meer te danken aan de veelzijdigheid van de onderzoeker. Eén discipline bleef m.i. onderbelicht, met name de materiële studie van het *Tramerie-getijdenboek* en van het volledige corpus, en valt er net met codicologisch en paleografisch onderzoek nog winst te halen. Er wordt vermeld dat het *Tramerie-getijdenboek* nog in een zestiende-eeuwse band steekt, maar meer komen we er niet over te weten, zelfs een foto van de boekband ontbreekt in deze anderzijds overvloedig geïllustreerde studie. Verder is bekend dat de kalender die in Doornik aan het *Tramerie-getijdenboek* werd toegevoegd, geschreven is in een gotische *textualis formata* – de auteur focust op enkele specifieke kenmerken – terwijl de meeste handschriften uit het corpus een cursieve hand verraden. Kunnen we iets meer te weten komen over Doornikse schrijfateliers en kopiïsten in de vroege zestiende eeuw en hun samenwerking met illustratoren?

Boekgeschiedenis laat toe om de vinger te leggen op bredere politieke, culturele en sociale processen. Telkens opnieuw verwijst Vanwijnsberghe vanuit zijn diepteonderzoek naar dit bredere plaatje. Het betreft onder meer de cruciale plaats die de grensstad Doornik in die tijd innam binnen de internationale diplomatie en politiek. Ook de opmars van het gedrukte boek en de renaissancistische vernieuwingen van een traditionele gotische beeldtaal zijn nooit ver weg. Dat deze draden op bijna elke bladzijde verweven worden doorheen het particuliere verhaal van een uniek getijdenboek, is zeker niet de minste verdienste van dit boek.

Ten slotte, en het mag gezegd in deze tijden van haast en vluchtigheid, '*Mes meilleure heures de Notre Dame*'. *Les Heures de La Tramerie, un manuscrit vagabond* is een boek dat af is, naar inhoud en naar vorm. De tekst leest heerlijk, de illustraties zijn van een uitstekende kwaliteit, bijlagen werken verdiepend, en achterin steken uitstekende samenvattingen in het Nederlands en het Engels, een verzorgde bibliografie en een accuraat register. Er is geen stad die je een dergelijk boek meer kan toewensen dan Doornik.

Ludo VANDAMME

