BERNARD DESCHEEMAEKER

WORKS OF ART

Sedes Sapientiae

A Selection from
My Most Recent Acquisitions.

•

Een Keuze uit
Mijn Nieuwste Aanwinsten.

CATALOGUE · 24 · CATALOGUS

BERNARD DESCHEEMAEKER

WORKS OF ART

Sedes Sapientiae

A Selection from
My Most Recent Acquisitions.

Een Keuze uit
Mijn Nieuwste Aanwinsten.

foreword – woord vooraf

The first work of art that I present in this 24th catalogue is a small, but very refined drawing by Abraham van Diepenbeeck. This sheet shows the throning Virgin Mary, holding Christ on her lap. She is sitting under a canopy bearing the inscription: *SEDES SAPIENTIAE*.

The *Sedes Sapientiae* -literally: *The Seat of Wisdom*- refers in Christian iconography to the representation of the Virgin, who, while sitting on a throne, is holding the Child on her lap. While the earliest examples of these are found in Byzantine art, this *Madonna* type was, however, especially popular in European art from the 11th century onwards.
Additionally, the term conjures up spontaneously in my mind the picture of the (original 13th century), *Sedes Sapientiae* in the Church of Saint Peter in Louvain. That throning Virgin Mary is the symbol of the University of Louvain (*KULeuven*), where I graduated as an art historian in 1987. Therefore, you can regard this catalogue as a kind of *tribute* to my *alma mater* that was founded in 1425 and is due to celebrate its sixth hundredth anniversary next year.

I would like to think that I have again been able to bring together, in this 24th edition, a respectable number of masterpieces from the Middle Ages and Renaissance. Whatever the case, there is 'something for everyone': late-medieval sculpture from the North; champlevé enamels from the 12th and 13th centuries; Flemish 17th-century paintings and drawings; and, it goes without saying, 16th-century painted enamels from Limoges. Even so, there are also two exclusive exceptions: an early 17th century silver hanap from Bruges and a magnificent palm wood relief by Albert Jansz. Vinckenbrinck (1650-1664). Nevertheless, there exists unity in such diversity: each piece has been selected on the basis of its extraordinary quality, its extreme rarity, its art historical relevance and its excellent condition.

The twin aims of this 24th catalogue, as of all my previous publications, are also *to learn and to enjoy.* I hope that this handsome edition provides a viewing and reading experience which is informative as well as enjoyable.

It is my pleasure to invite you to take a look now at this *Selection from My Most Recent Acquisitions*.
May, you too be entranced by the allure of this *Sedes Sapientiae* edition.

Bernard Descheemaeker

Het eerste kunstwerk dat ik in deze 24ste catalogus presenteer is een kleine, maar erg verfijnde tekening van Abraham van Diepenbeeck. Dit blad stelt de tronende maagd Maria voor die Christus op haar schoot houdt. Ze zit onder een baldakijn waarop het opschrift *SEDES SAPIENTIAE* is aangebracht.

De *Sedes Sapientiae* -letterlijk: *De Zetel van de Wijsheid*- verwijst in de Christelijke iconografie naar de voorstelling van Maria die, gezeten op een troon, het Kind op haar schoot vasthoudt. De vroegste voorbeelden hiervan vindt men in de Byzantijnse kunst, maar dit *Madonna*-type wordt echter vanaf de 11de eeuw vooral erg populair in de Europese kunst.
Daarnaast roept deze term bij mij persoonlijk, ook spontaan het beeld op van de (van oorsprong 13de eeuwse) *Sedes Sapientiae* in de Sint-Pieterskerk van Leuven. Deze tronende Maria geldt als hét symbool van de universiteit van Leuven (*KULeuven*), waar ik in 1987 als kunsthistoricus afstudeerde. U mag deze catalogus dan ook beschouwen als een soort *hommage* aan mijn *alma mater*, die in 1425 is gesticht en dus volgend jaar haar zeshonderdste verjaardag viert.

Ik mag hopen dat ik er ook, in deze 24ste editie, weer in geslaagd ben om een groot aantal meesterwerken uit de Middeleeuwen en de Renaissance bij elkaar te brengen. In ieder geval is er voor elk wat wils: laatmiddeleeuws beeldhouwwerk uit het Noorden, email champlevé uit de 12de en 13de eeuw, Vlaamse 17de eeuwse schilderijen en tekeningen en het onvermijdelijke 16de eeuws geschilderd email uit Limoges. Maar er zijn ook twee exclusieve buitenbeentjes: een vroeg 17de eeuwse zilveren pronkbeker uit Brugge en een schitterend palmhouten reliëf van Albert Jansz. Vinckenbrinck (1650-1664). En toch is er eenheid in al die verscheidenheid: elk stuk is geselecteerd op zijn uitzonderlijke kwaliteit, zijn grote zeldzaamheid, zijn kunsthistorische relevantie en zijn uitstekende conditie.

Net zoals al mijn voorgaande publicaties, is ook deze 24ste catalogus er *tot lering en vermaak*. Ik mag hopen dat het ook ditmaal weer een mooi, aangenaam en leerrijk kijk- en leesstuk is geworden.

De volledige (en oorspronkelijke) Nederlandse teksten, telkens voorzien van een kleine afbeelding, vindt u in twee aparte hoofdstukken helemaal achteraan.

Graag nodig ik u nu uit om kennis te maken met deze *Keuze uit mijn nieuwste aanwinsten*.
Moge ook deze *Sedes Sapientiae*-editie u allen bekoren.

Bernard Descheemaeker

DRAWING: THE SEDES SAPIENTIAE FLANKED BY TWO ANGELS

Abraham van Diepenbeeck
Antwerp
c.1640-1650
black and red chalk, ink, brown sepia, gray and brown wash, on paper
13,5 X 9,7 cm
in a modern wooden frame, partly covered with yellow silk: 35,2 X 29 cm

It is my pleasure to invite you to view the collection presented in this catalogue in my gallery on Helenalei 7, Antwerp.
On Friday 23, Saturday 24, and Sunday 25 February 2024, everyone is welcome to visit my gallery between 11 AM and 6 PM and again, by appointment, on Monday 26 February to Friday 1 March.

I have presented my latest acquisitions both on my website and via the publication of my catalogues and newsletters for more than twenty years. But, as nothing can surpass the actual physical encounter with the work of art itself, I, therefor, would like to invite you to visit my gallery.

During the *Open Doors* weekend -on Friday 23, Saturday 24, and Sunday 25 February 2024- the gallery will be open to all.
An individual visit to the exhibition by appointment will be possible during the following week (from Monday 26 February to Friday 1 March) or at a time of your convenience. Please, contact me in advance either by phone (+32/3/225.15.56) or by email (info@worksofart.be) to make an appointment.

It goes without saying that during your visit you will also have the opportunity to view a large selection of my permanent collection.

actual size

1

RECTANGULAR PLAQUE: THE CRUCIFIXION

Mosan
c.1170
polychrome champlevé enamel, on copper gilt
8 X 6,2 cm

Flanked by the Virgin Mary (*S. MARIA*) and Saint John (*S. IOHANNES*), Christ is depicted nailed to the cross with four nails*. His head, with eyes wide open, is surrounded by a polychrome halo, and He is wearing a *perizonium* that is held together by means of a large fastening loop at His left side. At the top hangs a plaque with the Christ monogram (*IHS*), set between two faces in three quarter profile symbolizing the Sun (*sol*, male) and the Moon (*luna*, female), respectively. The green cross with a white edge, stands on a low hill, representing *Golgotha*.
Also, Saint John –remarkably, portrayed here with a beard and long hair- and the Virgin Mary, each shown with a halo, are both dressed in a green cloak worn over a long, blue-and-white robe; each holding in their left hand a book, while their right hand is held in front of their chest.
The Crucifixion is enclosed in a blue-and-white border with a serrated edge. There are four tiny pin holes for attachment purposes, one in each corner.
This plaque in champlevé enamel on a gilt background is executed in eight colours: white, yellow, green, light-blue, dark-blue, azure blue, red and black (very dark red actually).

Technological research[1] shows that the plaque is still in excellent condition. All the materials used correspond with what can be expected of a champlevé enamel plaque produced in the 12th century. And the surface of the plaque is not dirty and therefore should not be cleaned.

This rectangular plaque illustrating *The Calvary*, belongs to a group of a dozen *Crucifixion* scenes in champlevé enamel which were produced in the Mosan region and which date to c.1150-1180. These representations are found on *The Stavelot Portable Altar* in Brussels[2], on the *phylactery* in the Vatican[3] and on the one from the Bernard de Leye collection[4], on the *armilla* in Nürnberg[5], on the *ambo* in Klosterneuburg[6] and

Provenance
Alphonse Kann-coll., Paris, 1927.
1927, New York, American Art Association, p.13.
Ernst and Marthe Kofler-Truniger-coll., Lucerne, after 1965-1979.
13.12.1979, London, Sotheby's, lot 5.
priv. coll., Europe, 1979-2022.
by descent to: priv. coll., Europe, 2022.

Literature
Ph. George, *La Crucifixion dans l'émaillerie mosane. A propos d'une plaquette inédite de collection privée*, 2024, in print.

* This catalogue text is entirely based on a forthcoming study on this plaque by Philippe George (George, o.c.). - I would like to convey my heartfelt thanks to Philippe George here for his interest and enthusiasm for this plaque and, in particular, for his willingness to devote an extensive essay to this piece and to the related Mosan *Crucifixion* scenes (see also: J. de Borchgrave d'Altena, *Crucifixions mosanes*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1933, pp.62-67).

1 In November 2023 this plaque was technologically analyzed by the *Institut de Physique Nucléaire Atomique et Spectroscopie* of the Liège university (ULiège). My special thanks to David Strivay and Grégoire Chêne who carried out the radiological tests.

2 Mosan, c.1150-1165 ; Musées Royaux d'Art et d'Histoire ; see: S. Balace, in: exh. cat.: Saint-Omer-Paris, 2013, *Une renaissance…*, Paris, 2013, p.39, ill.15 ; I. Biron, *Emaux sur métal…*, Dijon, 2015, p.44, ill.22 ; P. Henriet, in: *Orfèvrerie septentrionale… L'œuvre de la Meuse*, II, Liège, 2016, pp.179-208.

3 Mosan, c.1160-1170 ; Museo sacro Vaticano ; see: J.-Cl. Ghislain, in: *Orfèvrerie Mosane… L'œuvre de la Meuse*, I, Liège, 2014, pp.102-103 ; J.-Cl. Ghislain, in: *L'œuvre de la Meuse*, II, o.c., p.169 ; Ph. George, *L'art mosan…*, in: *Passions liégeoises…*, Brussels, 2022, p.349, ill.4.

4 Mosan, c.1170 ; see: exh. cat.: 1961, Antwerp, *Kunstvoorwerpen uit verzamelingen…*, Antwerp, 1961, p.22, no.158, ill.2 ; 15.07.2021, Cologne, Lempertz, lot 2 ; George, 2022, o.c., p.349, ill.3.

5 Workshop of Nicolas of Verdun ?, Verdun or Mosan, c.1170-1180 ; Germanisches Nationalmuseum ; see: P. Lasko, *Ars Sacra. 800-1200*, New Haven-London, 1994, pp.233-235, ill.320.

6 Nicolas of Verdun, Verdun, 1181 ; Stiftskirche ; see: de Borchgrave d'Altena, o.c., ill.V ; Lasko, o.c., pp.260-270, ills.361-364 ; Biron, o.c., p.48, ill.28.

on plaques in New York[7], Saint-Petersburg[8], Cleveland[9], Brussels[10], the Louvre[11], the musée de Cluny[12], and in the former Stoclet collection[13]. The most closely related *Crucifixion* is found, however, on the *staurotheke* (or cross reliquary box) in the Musée Dobrée in Nantes (ills.1a-b)[14]. Seeing that both scenes are virtually identical insofar as composition, use of colour, style and epigraphy (i.e. the manner of writing inscriptions) are concerned, it may be assumed that both were enamelled in the same workshop and approximately at the same moment in time.
The Mosan goldsmithing and enamelling reached its zenith (*l'âge d'or de l'art mosan*) c.1150-1165. The strong graphic style, the eyes wide open, the schematization of the anatomies and hair, the specific iconography, the epigraphy and the colour palette, dominated by the colour green, however, are strong indications that the plaque published here (and it stands to reason, also the *staurotheke* in Nantes) are of a slightly later date and should probably be dated to approximately 1170.

In view of the close resemblance to *The Crucifixion* on the *staurotheke* of Nantes, it can be assumed that this plaque was also intended for a *staurotheke*. But, on the other hand, it might also have originally been produced as part of the decoration of a cross, a book cover (*plat de reliure*), a portable altar or a *phylactery* (a kind of reliquary pendant)[15]. Whatever the case, the tiny pin holes in the four corners are proof that this plaque was once affixed to the wooden core (*l'âme de bois*) of a larger ensemble.

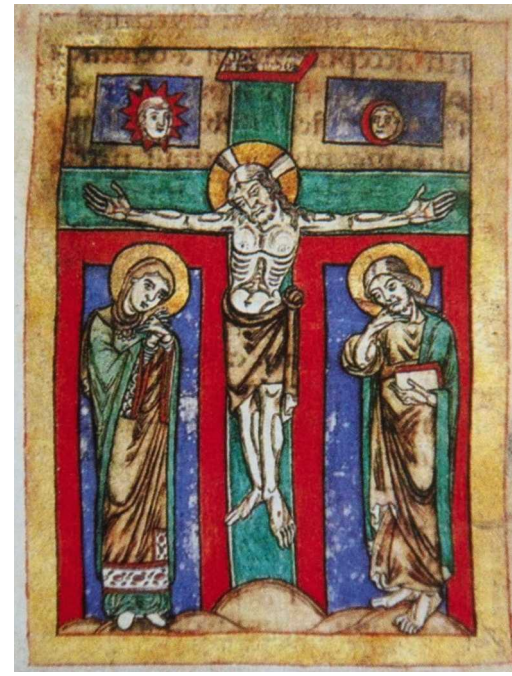
ill.1a

ill.1b

7 Mosan, c.1150-1160 ; Metropolitan Museum of Art ; see: Ph. Verdier, *Emaux mosans et rhéno-mosans…*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XLIV, 1975, pp.54-60 ; N. Stratford, *Catalogue of Medieval Enamels…*, II. *Northern Romanesque Enamel*, London, 1993, p.60 (E), pl.14 ; Biron, o.c., p.42, ill.20b.
8 Mosan, c.1160-1170 ; Hermitage ; see: E.A. Lapkovskaya, *Applied Art of the Middle Ages… Hermitage*, Moscou, 1971, no.2 ; J. Lafontaine-Dosogne, *Oeuvres d'art mosan…*, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XLIV, 1975, no.5, pp.97-98, ill.5.
9 Mosan, c.1170 (?) ; Cleveland Museum of Art ; see: Verdier, o.c., pp.41-42.
10 Mosan, c.1170 (?) ; Musées Royaux d'Art et d'Histoire ; see: Ghislain, I, o.c., p.39 ; S. Balace, in: *L'œuvre de la Meuse*, II, o.c., p.111.
11 Mosan, c.1160-1180 ; see: de Borchgrave d'Altena, o.c., ill.II ; https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010099705.
12 Mosan, c.1160-1170 ; see: Lasko, o.c., p.210, ill.287. - Until, at least, 1933 a second Mosan *Calvary* plaque was housed in the very same Parisian museum ; however its current whereabouts are unknown (see: de Borchgrave d'Altena, o.c., ill.I).
13 Mosan, c.1170 ; see: de Borchgrave d'Altena, o.c., ill.III ; D. Kötzsche, *Fragmente…*, in: *Kölner Domblatt…*, 2009, pp.95-96, ill.42 ; 15.11.2023, Paris, Sotheby's, lot 1.
14 Inv. no. 896.1.23 ; Mosan, c.1170 ; see: C. Broucke, in: *L'œuvre de la Meuse*, I, o.c., pp.73-79.
15 Compare for instance the phylactery originating from the Belgian abbey of Lobbes, which is now part of the Wyvern collection in London. That reliquary is likewise executed in the Mosan region and is dated to approximately the same period (c.1160-1170) ; see: P. Williamson, *The Wyvern Collection. Medieval and Renaissance Enamels…*, London, 2021, no.14.

But there is also another, more surprizing correspondence between the *Crucifixion* scenes on the plaque published here and the one on the *staurotheke* of Nantes, namely, Saint John is portrayed on both scenes with a beard and long hair that reaches to his left shoulder. As, in Christian iconography, Saint John the Evangelist is almost always characterized with short hair and without a beard, Camille Broucke surmises that rather than Saint John the Apostle, it is Saint John the Baptist who is assisting the crucified Christ[16]. That unusual iconography could be derived from the *deisis* -Christ flanked by Mary and Saint John the Baptist[17]-, a theme originating in Byzantine art, to which, incidentally, 12th-century Mosan and Rhenish enamelling is, anyway, greatly indebted. While the above is an interesting and appealing hypothesis, even so, the physiognomy of Saint John the Evangelist may vary. For instance, on the plaque at the top right of the book cover of the so-called *Sibillenevangeliar* he is portrayed with long, wavy hair reaching to his right shoulder, but without a beard[18]. The same also applies to the *Saint John* figure on the plaque with *Saints James and John the Evangelist* in the Chicago Art Museum[19]. He is even depicted with long hair and a beard on one of the six Mosan plaques with figures of the apostles that adorn the four sides of the portable altar in the Hermitage[20]. It therefore seems appropriate to identify, the male figure flanking the cross on this plaque and on the *staurotheke* of Nantes as Saint John the Evangelist[21].

Finally, it is worth noting that there is a manuscript in Cologne Cathedral showing a *Crucifixion* scene (ill.1c) which closely resembles the present plaque[22]. That *sacramentarium*, probably painted roundabout 1160-1170 in Liège, or a similar book illustration, must have been available to the enameller at the time of composition.



ill.1c

16 Broucke, o.c., p.75.
17 The *deisis* is also represented on the central panels of the *Ghent Altarpiece* by the van Eyck brothers (1426-1432).
18 Mosan, c.1160-1170 ; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum ; see: Th. Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten*…, Regensburg, 2007, pp.120-125.
19 Mosan, c.1160-1180 ; see: Verdier, o.c., pp.42-44 ; H. Swarzenski and N. Netzer, *Enamels and Glass… Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1986, p.46, ill.15 ; Chr. Nielsen, a.o., *Devotion and Splendor*…, (*The Art Institute of Chicago Museum Studies*, XXX, 2), 2004, pp.31-32, no.13.
20 Mosan, c.1160-1170 ; see: Lapkovskaya, o.c., no.1 ; Verdier, o.c., p.41 ; Lafontaine-Dosogne, o.c., pp.88-91, no.1, ill.1.
21 In this context it is interesting to remark that the *Crucifixion* in New York (cf. supra, note 7), likewise portraying Saint John with a beard and long hair (*SCS IOHANNES*), belongs to an ensemble of (at least) eleven plaques, including a *Pentecost* scene (New York, Metropolitan Museum of Art ; see: Stratford, o.c., p.61 (G), pl.18 ; Biron, o.c., p.42, ill.20d). In view of the fact that on the latter plaque the sitting apostle on the far right is depicted with short hair and beardless likewise represents Saint John the Evangelist, it seems likely that he was portrayed on two plaques from the same series with two entirely different physiognomies.
22 Ghislain, I, o.c., p.102.

enlarged

2

RECTANGULAR DECORATIVE PLAQUE

Mosan (or Rhenish)
last quarter 12th century
polychrome champlevé enamel,
on copper gilt
3,4 X 7,4 cm

This rectangular plaque is decorated with a series of three polychrome diamond shapes, enclosing circular applications of turquoise, dark blue and white enamel. In the ridges are polychrome rosettes, and the plaque is surrounded by a white band, enclosed in both a serrated and a gilt edge.
There are four perforations, one in each corner, facilitating the application of this plaque to the wooden core of the reliquary. Indeed, without doubt, this small plaque once belonged to the decorum of a reliquary shrine that was probably produced in the Mosan region roundabout 1180-1190.

Diamond-shaped decorations are known to exist on small 12th century enamel plaques from the Mosan or Rhenish regions. It suffices here to refer to several plaques on the *Reliquary of Saint Aetherius* in the Saint Ursula Church in Cologne[1], or to a pair of somewhat smaller plaques in Boston[2].

This *Zierplatte* belonged to the *Sammlung Ernst und Marthe Kofler-Truniger* up to 1971, after which it came into the possession of Edmund de Unger, as part of the so-called *Keir collection*.

Provenance
Ernst and Marthe Kofler-Truniger-coll., Lucerne, before 1964-1971.
Edmund de Unger-coll., London, 1971-1997.
20.11.1997, New York, Sotheby's, *The Keir Collection*, lot 8.

Literature
H. Schnitzler, P. Bloch and Ch. Ratton, *Email, Goldschmiede- und Metallarbeiten. Europäisches Mittelalter. Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern*, II, Lucerne-Stuttgart, 1965, E 16, pl.34.
H. Swarzenski and N. Netzer, *Catalogue of Medieval Objects in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1986, p.58, note 2.

Exhibitions
1964, Zürich, *Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern*, Zürich, 1964, no.840.
1983, Kansas City, *The Keir Collection*, Kansas City, 1983, no.8.

1 Cologne, c.1170 ; M. Seidler, in: exh. cat.: 1985, Cologne, *Ornamenta Ecclesia*…, II, Cologne, 1985, no.E114, pp.349-351.
2 Rhenish or Mosan, last quarter 12th century ; Swarzenski-Netzer, o.c., no.12, col.pl.7.

actual size

3
CHRIST ON ITS ORIGINAL CROSS

Limoges
c.1215-1230
polychrome champlevé enamel, on engraved copper gilt
22,3 X 13,4 cm

This splendid, elegant crucifix is comprised of two parts that belong together originally. A refined corpus is mounted on its cross, at the top of which is visible the monogram of Christ, *XPS* and with the (stylized) mountain Golgotha at the bottom. Being crowned king, the eyes of the Saviour are wide open.
The quality and condition of the Christ are simply splendid: the face, the beard and the hair are very finely engraved; the crown is still intact; the blue of the *perizonium* has a brilliant shine; the double edge of the loincloth (green and yellow) is a further indication of quality and refinement; and there are still numerous traces of the original gilding visible.

It is very unusual to find such a crucifix where the corpus is wider than the cross to which it is attached, and this might lead one to suppose -mistakenly- that the Christ and cross did not originally belong together. And yet the arms and hands of Christ prove by fitting precisely within the allotted space of the cross on the one hand, as does the presence of four original nails and the fact there are no unused attachment holes to the reverse on the other hand, that, indeed, Christ and cross always have formed one authentic whole.
This ensemble was, however, not meant to be mounted on a wooden altar or procession cross, but rather originally was part of -and this makes it really exceptional- a book cover or a reliquary shrine (*châsse*). To illustrate this, reference can be made here *inter alia* to a *Book Cover with The Crucifixion* in the Musée de Cluny in Paris[1] or to the crucifix on one of the transept arms of a large reliquary shrine in The Metropolitan Museum of Art in New York[2]. The two pieces most closely related, however, are a crucifix in the Hermitage in Saint-Petersburg[3] and a cross in the former Keir collection[4], both of which likewise originate either from a book cover or a reliquary shrine. The similarities are remarkable: comparable dimensions, the presence of the monogram of Christ; the absence of a smaller, inscribed cross in green (on a blue background); the absence of a halo; and in particular a very similar figure of Christ: crowned and with wide, outstretched arms; the face bent slightly to the left; and four nails. However, the small cross in the Hermitage shows no reference at all to the *Golgotha*, and the object illustrated here has clearly more attachment holes[5].

Based on the close resemblance in type and function with the small crosses in the Hermitage and in the former Keir collection, the present crucifix must also date to the 2nd quarter of the 13th century. However, due to the very high quality of the *perizonium*, with its double edge in yellow and green, a slightly earlier date -around 1215-1230- seems even more likely.

Provenance
gallery Jan Dirven, Eindhoven, c.1980.
priv. coll., The Netherlands, c.1980-2016.

Literature
A. Juffermans, *Limoges "in de handel"*, in: *Antiekwereld*, V, 2, 1980, p.22, no.G.

1 E. Antoine, in: exh. cat.: 1995-1996, Paris-New York, *L'Oeuvre de Limoges…*, Paris-New York, 1995, no.114b (Limoges, 1st quarter 13th century). It is interesting to note that the dimensions of this cross (c. 24 X 13,5 cm) are virtually identical to those of our crucifix (22,3 X 13,4 cm).
2 B. Drake Boehm, in: exh. cat.: 1995-1996, Paris-New York, o.c., no.116 (Limoges, c.1235-1245).
3 Limoges, 2nd quarter 13th century ; 18 X 14,5 cm. See: E. Nekrassova, in: exh. cat.: 2004, Limoges, *Emaux limousins… Saint-Pétersbourg*, Limoges, 2004, no.27.
4 Limoges, 2nd quarter 13th century ; 20,8 X 14,8 cm. See: H. Schnitzler, P. Bloch and Ch. Ratton, *Sammlung E. und M. Kofler-Truniger…*, II, Lucerne-Stuttgart, 1965, no. E95, pl.22 ; 20.11.1997, New York, Sotheby's, *The Keir Collection…*, lot 84.
5 Eight as opposed to six (Hermitage) and only four (the Keir cross).

actual size

4
RELIEF: THE ASSUMPTION AND CORONATION OF THE VIRGIN

Nottingham
2nd half 15th century
alabaster, with original polychromy and gilding
43,5 X 27 X 4,3 cm

ill.4a

Central to this relief stands the Virgin Mary, with open palms raised at chest height. She is wearing a long robe and a cloak which is fastened by a large clasp under her chin and is enclosed in a tall, oval-shaped mandorla, borne by four kneeling angels. Right at the top, a golden triple crown is held by two other angels over her head.
A bearded Saint Thomas is kneeling at her feet. His hands are clasped in front of his chest in prayer and are holding Mary's girdle, the buckle of which is clearly visible.

The motif of Mary's girdle refers to a passage from the *legenda aurea* which tells of Thomas' disbelief in the assumption of the Virgin into Heaven. Mary, however, throws him her girdle, as evidence of her resurrection from the grave and her assumption. In her capacity as the queen of heaven and earth –also known as *Maria regina*– she is portrayed, wearing a triple crown.

Apart from some minor damage -for example some toes of the kneeling angel at the bottom right are missing-, this relief is, nevertheless, still in excellent condition: it is neither broken, nor cracked; the alabaster shows no sign of crystallization; and a very substantial part of both the original polychromy and gilding has been preserved.

There are approximately a hundred known alabaster reliefs from Nottingham representing *The Assumption of the Virgin*, a fairly large number indeed, considering that this representation usually was the final panel on altarpieces with scenes from *The Life of the Virgin*[1]. However, this theme is combined here with the portrayal of T*he Coronation of the Virgin by Several Angels*, an iconographical particularity only known on ten or so other examples[2].
One of the most closely related compositions is found on a relief with *The Assumption and the Coronation of the Virgin* that was sold in London in 2001 (ill.4a)[3]. Francis Cheetham dates the latter relief to the second half of the 15th century, a situation that undoubtedly applies to the object presented here as well.

This alabaster *Assumption and Coronation* has been preserved in a French castle, where it has been for the last 100 years if not much longer.

Provenance
priv. coll., France, 2023.

1 This also applies for instance to the so-called *Swansea Altarpiece* in the Victoria and Albert Museum in London (Fr. Cheetham, *English Medieval Alabasters*..., Oxford, 1984, pl.I, p.33).
2 For a catalogue of all known alabaster reliefs from Nottingham, combining *The Assumption of the Virgin* with *A Crown Being Held Above by Angels*, see: Cheetham, o.c., nos.133-134, pp.206-207 ; Fr. Cheetham, *Alabaster Images of Medieval England*, Woodbridge, 2003, p.99 (type A) and ills.92-93.
3 Priv. coll. ; alabaster: 39 X 25 cm ; Fr. Cheetham, in: exh. cat.: 2001, London, *The Alabaster Men*..., London, 2001, no.8.

5
ALTAR GROUP: THE SWOONING OF THE VIRGIN

attr. to the workshop of the *Passion* altarpiece of Iserlohn
Bruges
c.1420-1430
walnut, with original polychromy and gilding
45,5 X 34 X 12,3 cm

ill.5a

Provenance
priv. coll., Southern-Germany, 2022.

Supported by Mary Magdalene, on the left, and Saint John the Evangelist, on the right, this relief depicts the Virgin's Swoon. Behind her, standing next to a Roman soldier, are two other female saints, Mary Salome and Mary Cleophas.
The fact that this scene was depicted under the cross is evidenced by the small (half) rock at the far right with the (half) skull. Both are references to Golgotha, the hill outside the walls of Jerusalem where Christ was crucified, and which literally means: *"place of the skull"*.
The Roman soldier, standing in the background to the right, represents without doubt, Longinus. In his right hand he was originally holding a lance, with which he pierced the side of Jesus while He was being crucified. With his other hand he points to his right eye, a reference to Longinus while recognizing the Messiah on the cross, was allegedly almost blind.

The reverse of the relief is, as customary, hollow (ill.5a) and there are two small wooden inserts at the bottom right-hand side. Examination of these repairs at the underside (ill.5b) reveals that they are both original and not later additions.
The small pieces of linen, applied to several places on the walnut (for example, at the bottom right) are very interesting from a technical point of view. These small pieces of cloth (ill.5b) were stuck on to the most vulnerable areas using resin and were intended to improve cohesion between the wood, on the one hand, and the so-called *stoffering* (i.e. the gilding and the polychromy), on the other. As a result, the majority of the original gilding has, indeed, remained largely intact. Moreover, both the wooden additions and the various pieces of linen are for the most part hidden behind the *stoffering* which formed the last phase of the production of wooden sculptures.

The very supple drapery and the long robes that cover both the feet and the head, reveal that this altar group was executed in the first half of the 15th century. The fact that the entire group, with the exception of the various faces, is gilded, confirms this assumption. In that sense this *Swooning* connects to the first generation of Flemish altarpieces, of which the two altars by Jacques de Baerze in Dijon, both commissioned by Philip the Bold, Duke of Burgundy (Dendermonde (near Ghent), 1390-1399), are the earliest known and the most famous examples[1].

There can be no doubt but that this relief originally belonged to a larger *Calvary* group, which also included a second group in addition to *The Swooning*. That second sculpture, which was displayed to the right of this relief, most probably represented several *Roman Soldiers* and completed the small (half) hill, and the (half) skull at the bottom. The central scene on the *Crucifixion* altarpiece of the Sankt Reinoldi Church in Dortmund, the absolute *chef d'oeuvre* of the so-called master of Hakendover (Brussels, c.1415-1420), is a good illustration of how this ensemble may have looked originally (ill.5c)[2]. On the left is a representation of *The Swooning,* likewise consisting of a group of the four Marys, Saint John the Evangelist and Longinus. The sculpture on the right shows ten Roman soldiers, the leader at the front is riding a beautifully decorated horse. Between the two reliefs there is a cross on top of a small rock with a skull set against it.

1 L.F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550*…, Cambridge, 1998, pp.10-15, ills.8-10 and pp.183-187.
2 Jacobs, o.c., ill.28 ; E. Bertram-Neunzig, *Das Flügelretabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi*…, (Dissertation… Universität zu Köln…), Cologne, 2004 ; R. de Boodt, in: *Miroirs du sacré*…, u.d.o. B. D'Hainaut-Zveny, Brussels, 2005, B6, p.192.

5
ALTAR GROUP: THE SWOONING OF THE VIRGIN

ill.5b

Although the altarpiece of Dortmund, dated to approximately 1415[3], is characterized by a similar supple drapery, the group presented here cannot be attributed to the master of Hakendover. While that workshop was active in Brussels in the first quarter of the 15th century[4], this *Swooning* appears on the one hand to be a tad younger and on the other hand is more likely to have been produced in Bruges. It suffices here to refer to the *Swooning* group belonging to the altarpiece of Neetze (Bruges, c.1415-1420)[5], the one from the *Crucifixion* altar of Bokel (Hannover, Niedersächsiche Landesgalerie ; Bruges, c.1415-1420)[6] or the fragment in Wannebecq (Bruges, c.1410)[7]. But also, *The Entombment* in the Brooklyn Museum in New York (Bruges, c.1415-1420)[8] seems to be closely related stylistically. It may also be possible to add to the inventory of early 15th century altar groups from Bruges, a series comprising five sculptures in the Museo Diocesano in Jaca (Catalonia). Each of these five richly gilded fragments originally belonged to a *Nativity* altar that was probably also produced in Bruges and likewise between approximately 1410 and 1420[9].

The facial types, the long flowing draperies and the rich gilding are strongly reminiscent of the *Mary* group from the Schoufour-Martin collection (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), which likewise must have been executed in Bruges, round about 1410[10]. That *Mary* group, however, is even more in keeping with the international gothic style and is therefore possibly about 10 years older.
With his wavy hair[11], his remarkable forehead and his piercing eyes, the face of the Saint John supporting Mary closely resembles the faces of *The Good Commander and His Two Companions* from the *Passion* altar of Iserlohn (near Dortmund)[12]. That altar which is still at its original location was also produced in Bruges and is dated to approximately 1420-1430. It may be worth considering whether the *Swooning* group presented here was executed in the very same Bruges workshop and at approximately the same time as the high altar of Iserlohn.

Whatever the case, the *Swooning* presented here, which I purchased from a German private collection, is the most important sculpture from Bruges that has come to light since the presentation of the two groups from the Schoufour-Martin collection in 1996[13]. This sculpture can cast a new light on the development of the Bruges carved altarpieces in the first half of the 15th century and is proof of the great artistic virtuosity of this Bruges workshop and the high quality of sculpture in Bruges at the time that Jan van Eyck settled there as a painter.

3 R. Karrenbrock, *Burgund am Niederrhein…*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LXXXII, 2021, p.69, note 47.
4 Recent research has shown that the Hakendover altarpiece may also have been produced in Bruges (Bertram-Neunzig, o.c.).
5 R. Didier, *De H. Cornelius… en de Brugse beeldhouwkunst omstreeks 1400*, in: *Rond de restauratie van het 14de-eeuwse corneliusbeeld*, Bruges, 1984, pp.42-43, no.12, with ill. ; Bertram-Neunzig, o.c., pp.207-209, no.5, ill.32 ; R. Karrenbrock, *… in Vlaanderen gemaakt…*, in: exh. cat.: 2010-2011, Bruges, *Van Eyck tot Dürer…*, Tielt, 2010, pp.39-40, ill.33.
6 Didier, o.c., p.42, no.13 ; Bertram-Neunzig, o.c., pp.204-207, no.4, ill.75 ; Karrenbrock, 2010, o.c., pp.40-41, ill.32.
7 J. de Borchgrave and J. Mambour, *Fragments de retables en bois…*, Mons, 1968, pp.48-49 ; Bertram-Neunzig, o.c., p.48, ill.34.
8 C. Gomez-Moreno, in: exh. cat.: 1968-1969, New York, *Medieval Art from Private Collections*, New York, 1968, no.45 ; C. Eisler, *Two Entombments and a Deposition…*, in: *Gesta*, XX/1, 1981, ills.2-3 ; R. Didier, *Miseratio Christi…*, in: *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, nos.13-15, 1994, p.19.
9 M.C. Lacarra, *Catedral y museo diocesano de Jaca,* (*Musea Nostra*, 5), Zaragoza, 1993, no.130, pp.108-109. – In 1996 I drew the attention of Robert Didier to these sculptures which are described in the museum as "*Brabant, 15th century*", and on September 13th he did indeed confirm that "*les 5 fragments de retable, provenant de la cathédrale* (de Jaca), *sont assurément très intéressants. Effectivement, on peut penser à un retable brugeois à dater des années 1410 ou 1420*".
10 M. van Vlierden, *Gehouwen, gesneden, geschonken… collectie Schoufour-Martin*, 2017, Rotterdam, no.29, pp.94-97.
11 An extremely remarkable and very unusual detail is the (green) diadem in Saint John's hair.
12 Didier, o.c., p.42, no.11 ; Bertram-Neunzig, o.c., pp.216-218, no.8, ills.207-209 ; Karrenbrock, 2010, o.c., pp.41-43, ills.35 and 37-38 ; Karrenbrock, 2021, o.c., pp.63-65, ills.19-20.
13 These two groups were purchased by Jan Dirven (in whose employ I was at that time) at the sale of the Robert Kahn-Skriber-collection in Monaco in 1995. After consulting with Robert Didier, we situated these groups, both of which are also gilded on the reverse (!), in Bruges and dated them to approximately 1410.

ill.5c

6

THE DORMITION OF THE VIRGIN

Brabant
c.1460-1470
oak, with old polychromy
29,3 X 32,2 X 11 cm

This oak group of rather small dimensions counts thirteen figures. The twelve apostles are gathered around the Virgin Mary, who with crossed arms and a chin cloth on her head is lying on her deathbed. The beardless apostle sitting next to the Virgin depicts Saint John, and two other apostles, Saint Peter, wearing white with a woolly beard, and Saint Paul on the far left with a book in his right hand, are clearly recognizable. The remaining nine disciples have not been individually characterized.

This group belonged to the former private Van Gerwen-Lemmens Museum in Valkenswaard (near Eindhoven), from where it was acquired by its previous owner in 2002 (in a fully legitimate deal).

The lavish polychromy is old, but not original. Seeing that this modern polychromy is part of the history of the piece on the one hand, and on the other, because it makes a real contribution to the charm of this *Dormition of the Virgin,* I believe that having it removed would not serve any purpose. Even so, the present polychromy probably provides a good idea of its original appearance.

Stylistically, it is not easy to date or to situate this, rather small, altar group. Seeing that the *Mary* figure on *The Dormition* of Autun (Brussels, c.1450-1460)[1] appears to be closely related, both compositionally and stylistically, to the Virgin on the group illustrated here, it must also have been carved in Brabant (Brussels ?) and a dating in the third quarter of the 15th century seems highly probable.

Instead of using the term *The Death of the Virgin,* the description, *The Dormition of the Virgin,* is, indeed, better suited. The word *"dormition"* is, after all, derived from the Latin verb "dormire", which means, "to sleep". For the Virgin did not really die but rather went to sleep, in anticipation of her resurrection, when her body and soul would rise to heaven[2].

Quite a number of late-Gothic carved representations of *The Dormition of the Virgin* have survived[3], the majority of which belonged to an extensive *Marian* retable. The most famous ones are probably the altar group by Adriaen van Wesel in the Rijksmuseum (Utrecht, c.1475-1477)[4] and the central scene of the altarpiece with *The Life of the Virgin* in Ternant (Brussels, c.1440-1445)[5]. The sculpture presented here may well have once belonged to an extensive *Marian* ensemble that was executed in the third quarter of the 15th century in Brabant.

Provenance
van Gerwen-Lemmens Museum (inv. no. 23.23.87), Valkenswaard, until 2002.
priv. coll., The Netherlands, 2002-2023.

1 S. Guillot de Suduiraut, *Autour de la Dormition…*, in: *Retables brabançons… Actes du Colloque…*, Paris, 2002, pp.189-227 and ills.1 and 12.
2 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Paris, 1957, pp.601-614.
3 One of the earliest examples of this is a Mosan relief from the end of the 13th century (R. De Boodt, in: *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden...*, Brussels, 2000, no.21). A walnut altar group in Saumur, on the other hand, dates from the beginning of the 14th century (P.-Y. Le Pogan, in: exh. cat.: 2009, Paris, *Les premiers retables…*, Milan-Paris, 2009, cat. no.28).
4 J. Leeuwenberg and W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam, 1973, no.16b ; W. Halsema-Kubes, in: exh. cat.: 1980-1981, Amsterdam, *Adriaen van Wesel…*, Amsterdam, 1980, no.8.
5 R. Didier, *Les retables de Ternant*, in: *Congrès archéologique de France*, 75, 1967, pp.259-267 ; R. de Boodt, in: *Miroirs du sacré…*, u.d.o. B. D'Hainaut-Zveny, Brussels, 2005, B20, pp.202-203 ; R.-M. Molina, *Le retable de la Vierge de Ternant* (unpubl. univ. dissertation), Geneva, 2008 ; D.L. Sadler, *Touching the Passion. Seeing Late Medieval Altarpieces…*, Leyden, 2018, p.9, ill.6 and pp.71-81.

7
RELIEF: THE NATIVITY

Upper-Rhine (Alsace) or Flanders (?)
c.1470-1485
stucco, with original polychromy and gilding
in its original wooden frame:
38,5 X 32 X 5,4 cm

This magnificent relief in stucco which has preserved the majority of its original polychromy and gilding, is a representation of *The Nativity*. Central to the scene is a sitting Mary, with her hands folded on her knees. Flanked by Joseph, they are both looking in adoration at the naked Child, lying on the seam of her cloak Who is surrounded by three angels. While in the background an angel is seen announcing the birth to a shepherd, God the Father, flanked by two angels, is watching over the happening on a cloud on high and two midwives are standing on the left. The younger of the two is helping the elder woman, supported by a stick, to climb over a low style.

Four other versions of this composition have also been documented. In the 19th century two of these reliefs were in the collection of the Prince of Sigmaringen-Hohenzollern, and in 1894 one of them (in stucco) came into the possession of Munich art dealer, Julius Böhler (ill.7a)[1]; the other (in cartapesta or *papier-maché*) was acquired by the Liebieghaus in Frankfurt in 1928 (ill.7b)[2]. There was a third example (in stucco) in the Deutsches Museum in Berlin, until 1945, but it went missing during the Second World War (ill.7c)[3]. A fourth and last example is found in the Liebfrauen Stiftkirche in Baden- Baden, albeit a slightly different wooden version[4].

The process of casting *moulages* in stucco (and cartapesta) was a much more frequent occurrence in the late Middle Ages than is generally thought. Working with casts is indeed cheap, quick, and efficient and the rich decorative polychromy masks the use of commonplace materials and of a simple technique. The majority of such casts may have been intended to be placed in the niche of a small house altar[5].
There are very few surviving *moulages* in stucco and cartapesta, owing to the delicate character of the material[6]. What makes this late-Gothic relief an absolute rarity is the fact that the present, hitherto unknown example, is still in a very fresh condition and in addition, a considerable amount of its original polychromy and gilding is still intact.

Although it is extremely tempting to identify the stucco relief (which comes from a German collection) presented here with *The Nativity* from the Munich art dealer Julius Böhler ("apparently missing" since 1894"), the two cannot considered to be identical. The *Verzeichniss der Schnitzwerke* from the *Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen*, in which the latter example was housed in 1871, mentions that the relief is 58 cm high[7]. Although it is assumed that a (modern) part was added to the top, that Böhler-Sigmaringen relief must have been a different one, seeing that the present *Nativity* has preserved its original frame and there never was (a temporary) later addition inserted at the top.

Provenance
gallery Beckmann, Hannover, 1978.
priv. coll., Hessen (Germany), 1978.
by descent to: priv. coll., Germany, 2021.

1 Current whereabouts unknown ; see: F.A. Lehner, *Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen… Schnitzwerke*, Sigmaringen, 1871, p.23, no.79 ; O. Schmitt, *Oberrheinische Plastik…*, Freiburg, 1924, p.26, pl.29a ; W. Schenkluhn, *Liebieghaus… Nachantike kleinplastische Bildwerke, I. Mittelalter…*, Melsungen, 1987, p.162.
2 Lehner, o.c., pp.22-23, no.78 ; H. Sprinz, *Die Bildwerke… Sigmaringen*, Stuttgart-Zürich, 1925, p.12, no.26 ; W. Schenkluhn, o.c., no.95, pp.161-164.
3 T. Demmler, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton…*, 3, Berlin-Leipzig, 1930, pp.109-110, no.7983 ; Schenkluhn, o.c., p.162.
4 *Die Kunstdenkmäler Badens*, 11… *Stadt Baden-Baden*, Karlsruhe, 1942, p.97, ill.80 ; Schenkluhn, o.c., p.162.
5 Compare e.g. the splendid (wooden) house altar with *The Annunciation* that must have been executed in the Southern Netherlands roundabout the same time (Antwerp, Museum Mayer van den Bergh ; see: H. van Os, in: exh. cat.: 1994-1995, Amsterdam, *Gebed in schoonheid...*, Amsterdam, 1994, pl.4).
6 What possibly is the largest collection of late Gothic casts in pipe clay, stucco and papier-maché is the Bode-Museum in Berlin (Demmler, o.c., pp.98-112).
7 Lehner, o.c., p.23: "*79. Geburt Christi. Ein zweites Exemplar vom demselben Model, wie No.78. H. 0,58, b. 0,315… (2185).*".

The reliefs in Munich, Frankfurt and Berlin, are situated for stylistic and compositional reasons in the Upper Rhine area, say in the Alsace region. However, there are many references to the influence of North European sculpture, including Utrecht and Liège[8]. In view of several stylistic differences between the present relief and the three versions mentioned above, it raises the question of whether this example could have been produced in the Netherlands. Moreover, it is difficult to shake off the impression that this *Nativity* is just a little younger than the three other versions which are dated to the third quarter of the 15th century.

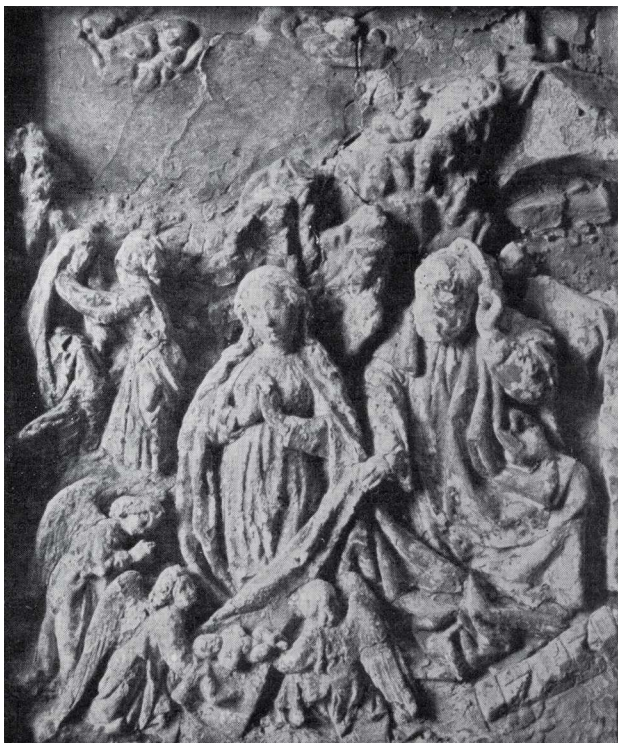
One small secondary scene is an iconographical rarity: at the far left the younger midwife is assisting her elder companion, supported by a stick in her left hand, to climb over a style. The presence of two midwives at the birth of Christ was in itself not so unusual, as is evidenced by the panel with *The Adoration* by Robert Campin, in the Musée des Beaux-arts in Dijon, which is thought to be dated to around 1430[9].

reverse

8 J. Leeuwenberg, *Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik*, in: *Festschrift Hanns Swarzenski*, Berlin, 1965, pp.151-166.
9 M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, II, Leyden-Brussels, 1967, no.53, p.70, pl.76 ; see also: E. Zimmermann, in: exh. cat.: 1970, Karlsruhe, *Spätgotik am Oberrhein…*, Karlsruhe, 1970, under no.6, p.82.

ill.7a

ill.7b



ill.7c

8

SITTING SAINT PETER

Lower-Rhine
c.1500
oak
36,6 X 16,3 X 10,8 cm

This solid oak sculpture -it does not have a hollow back- represents Saint Peter sitting on a low, simple bench. He is wearing a long robe (or *alb*), over which a wide cope (or *pluviale*) is worn, fastened under his chin by means of a large, diamond-shaped brooch. He is crowned with a three-tier papal tiara, has a woolly beard and is holding in his right hand a book and a large key (part of which has broken off). In his capacity as the first-ever pope and representative of Christ on earth, he makes the gesture of blessing with his left hand.

Saint Peter, the apostle, was appointed by Jesus himself as the first pope and indeed *as the rock upon which He wanted to found His Church* (Mat.16:18). The key symbolizes the key to the gate of Heaven (Mat.16:19).

Dagmar Preising who published this small sculpture in 1998 refers to the fact that *thronende Petrusstatuetten sich in auffälliger Häufung in niederländisch-belgischem und niederrheinischem Raum erhalten haben* [*statuettes of Peter enthroned have been preserved in conspicuous abundance in the Dutch-Belgian and Lower Rhine areas*][1]. In that respect she mentions *inter alia* a sculpture executed in the workshop of Jan van Steffeswert (Maastricht, c.1510-1515)[2] and also a *Saint Peter* in the Suermondt-Ludwig Museum in Aachen (Brabant, early 16th century)[3]. However, she situates the present *Saint Peter as Pope* in the Lower Rhine region and dates it to about 1500.
Seeing that this *Saint Peter* is carved in the round, it probably was displayed originally on its own, possibly even underneath a Gothic canopy. On the other hand, it cannot be ruled out that it once belonged to a monumental altarpiece with scenes from *The Life of Saint Peter*.

reverse

Provenance
gallery Jan Dirven, Eindhoven, c.1970.
Prof. H. Goldschmidt-coll., Eindhoven, c.1970-2005.
gallery Böhler, Munich, 2005.
priv. coll., The Netherlands, 2005-2024.

Literature
D. Preising, in exh. cat.: 1998, Aachen, *In gotischer Gesellschaft. Spätmittelalterliche Skulpturen aus einer niederländischen Privatsammlung*, Aachen, 1998, pp.143-145.

Exhibition
1998, Aachen, *In gotischer Gesellschaft. Spätmittelalterliche Skulpturen aus einer niederländischen Privatsammlung*, Aachen, 1998, no.63.

1 Preising, o.c., p.145.
2 R. Didier, in: exh. cat.: 1990, Sint-Truiden, *Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grensland*, Sint-Truiden, 1990, inv. no. 50 (and 51).
3 E.G. Grimme, *Europäische Bildwerke … Aachen*, Cologne, 1977, no.119, ill.110.

9
SMALL ALTAR GROUP: THE ADORATION OF THE MAGI

attr. to Jan III Borman
Brussels
c.1510-1520
oak, with original polychromy and gilding
polychromy: attr. to the workshop of master I*T (?)
24,8 X 22,5 X 5,7 cm

The Virgin Mary is sitting in front of the ruins of a stone building[1]. She is wearing a long, richly gilded robe and is holding her newborn Son on her lap. While she is flanked on the right by Joseph, the other remaining figures represent Melchior and Balthazar, two of *The Three Magi*.

The gospel of Mathew recounts that during the reign of Herod *several Wise Men* noticed a magical star in the sky, from which they concluded that the birth of the long-awaited *King of the Jews* had occurred. From the East they followed that star which led them to the place where they found Mary and her newborn son, Jesus, to whom they offered their precious gifts of gold, incense and myrrh (Mat.2:1-12).
While the gospel is silent on the number of Wise Men and their names, origins and ages, all kinds of apocryphal stories and texts soon appeared in early Christian times, adding a wealth of detail to the *Epiphany*. These narratives make soon mention of *Three Magi* or *Three Kings* and portray them as each representing a different category of age and a different continent, symbolizing that the whole world paid homage to the Child. Although there is no consensus on their exact identity, the following can be assumed for convenience's sake: the name of the darker-skinned king was Caspar. He was about 40 years old, came from Asia and brought the gift of myrrh. Balthazar was the youngest of the three, only 20 years old; he was black and was born in Africa. While Balthazar bore the gift of incense, Melchior, an elderly white man with grey hair and beard, approximately 60 years old, represented the old continent of Europe, with an offering of gold[2].

This small oak relief has been extraordinarily well preserved. Both the gilding and the polychromy are in a quasi-perfect condition and Balthasar's cloak still shows many traces of the original gold brocade (ill.9a).

ill.9a

Provenance
priv. coll., Brussels, 2021.

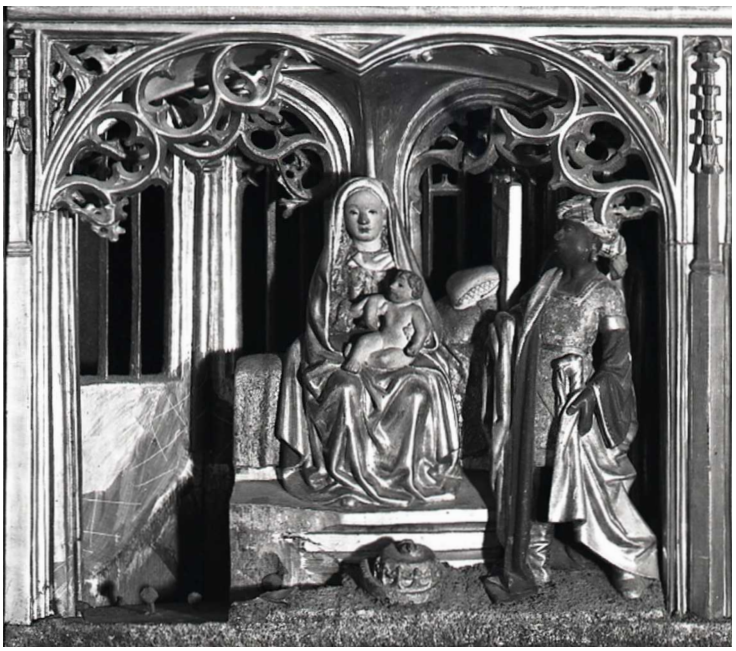
1 The exact same small brick stone wall is also found on the small *Altar with the Adoration of the Magi* in Simpelveld (A. Truyen, in: *Constructing Wooden Images… Symposium…*, u.d.o. C. Van de Velde, Brussels, 2005, p.256, ill.11 ; N. Gliesmann, *Geschnitzte kleinformatige Retabel…*, Petersberg, 2011, no.33 and p.66, ill.20 (and p.68, ill.22)).
2 See also: exh. cat.: 1982-1983, Cologne, *Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Cologne, 1982 ; exh. cat.: 2019-2020, Los Angeles, *Balthazar: a Black African King in Medieval and Renaissance Art*, Los Angeles, 2019.

SMALL ALTAR GROUP: THE ADORATION OF THE MAGI

Moreover, the quality of this group is so refined that the carving can only be attributed to a member of the Borman family -one of the most famous artistic families in Brabant and the leading Brussels woodcarvers during more than hundred years (c.1460-1575)[3].

An analogous composition can indeed be found on several smaller *Adoration of the Magi* groups on altarpieces that have been attributed to the workshop of Jan III Borman. It suffices here to refer to the groups in the predella of the *Passion* altarpieces of Villberga or Västeras (the so-called *Västeras III*)[4]. In particular the latter altarpiece is interesting because *The Adoration of the Magi* –represented there in the fifth *predellum*- in the same way as the small group presented here, has not been preserved in its entirety (ill.9b). In front of both groups, there was originally a second relief representing (most probably) Caspar, the third Magi, kneeling at Mary's feet. Seeing that the dimensions of these three *Epiphany* representations are also very similar, it is reasonable to assume that the group presented here was originally also part of the predella of a monumental altarpiece that without doubt was likewise produced in the Brussels workshop of Jan III Borman between approximately 1510 and 1520.

The polychromy and gilding of the *Passion* altarpieces of Villberga and Västeras mentioned above are attributed to the workshop of master I*T[5], in view of which the question arises whether that attribution likewise applies to this group with its ornate polychromy and gilding.



ill.9b

3 The extraordinary quality of this group may become even more apparent when it is compared to three other reliefs with *The Adoration of the Magi* -of almost the same dimensions- which were produced roundabout the same time in Malines (see: Gh. Derveaux-van Ussel, *Een Mechels Aanbiddingsretabel…*, in: *Aachener Kunstblätter*, 44, 1973, pp.240-241, ills.9-12 ; P. Williamson, *Netherlandish Sculpture. 1450-1550*, London, 2002, no.34).

4 Both altarpieces are attributed to the workshop of Jan III Borman (active: c.1499-c.1540) ; see: S. Guillot de Suduiraut, *Le retable de Skepptuna…*, in: *Retables brabançons… Actes du Colloque…*, Paris, 2002, pp.297-298 ; R. De Boodt, in: *Miroirs du sacré…*, u.d.o. B. d'Hainaut-Zveny, Brussels, 2005, nos.B43 and B41, pp.220-224 ; M. Lefftz and M. Debaene, in: exh. cat.: 2019-2020, Louvain, *Borman…*, London-Turnhout, 2019, nos.238 and 242, pp.276-278. – Compare also the scene of *The Adoration of the Magi* on the altarpieces of *The Life of the Virgin* in Skepptuna and Strägnäs (De Boodt, o.c., nos.B35 and B38 ; Lefftz-Debaene, o.c., nos.225-226, pp.266-268).

5 See also: I. Geelen and D. Steyaert, *Imitation and Illusion…*, (*Scientia Artis*, 6), Brussels, 2011, pp.107-117 ; F. Cayron and D. Steyaert, *Made in Malines. Les statuettes malinoises…*, (*Scientia Artis*, 16), Brussels, 2019, pp.125-130.

reverse

10
ALTAR FIGURE: SAINT BARTHOLOMEW

Antwerp
c.1520-1530
oak, with original polychromy and gilding
31,1 X 23 X 6,5 cm

This profile figure with a long, curved beard represents Saint Bartholomew. He is wearing a wide, richly gilded mantle fastened with a black belt. Suspended from the belt is a large knife, which permits us to identify him as Saint Bartholomew. He is sitting down at a low prayer stool, under which are two books. Holding a bible in both hands, he is looking to the left.
Clearly visible, between the two books and his right foot, bottom left, is the mark of the Antwerp Sculptors guild, the so-called *Antwerpse handje* [*the hand of Antwerp*] (ill.10a).

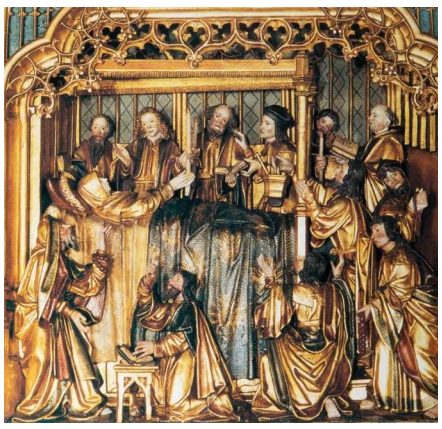
This small oak figure has been extraordinarily well preserved. Both the gilding and the polychromy are in a quasi-perfect condition.

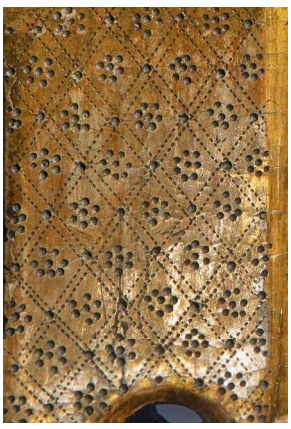
In Christian iconography each of the twelve apostles is recognizable either by his physiognomy or a special attribute. A knife is traditionally the attribute of Saint Bartholomew and he is invariably depicted with a long beard.

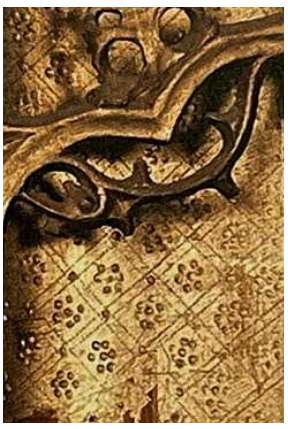
ill.10a

There can be no doubt but that this small relief originally belonged to a large group representing *The Dormition of the Virgin*. Suffice here to refer to the *Mary* altarpiece in the Church of Saint Lawrence in Bocholt that must have been executed in Antwerp in about 1525-1530[1]. *The Death of the Virgin* is depicted on the lower central scene of that monumental retable, whereby, on the front left-hand side, a similar figure with a book in the left hand is kneeling at a prayer stool (ill.10b). But also on the *Dormition* scene of the *Mary* altarpieces of Enghien[2], Lofta[3] and Pailhe[4] you can find an apostle kneeling or sitting at a low prayer stool.

The figure published here is of a very high quality; that applies not only to the carving and the gilding, but certainly also to the subtle use of the punch technique found on both the mantle and the prayer stool. The same punch motif on the prayer stool -*seven tiny dots*, enclosed in a double diamond shape (ill.10c)- is found in a virtually identical way on various scenes of the *Passion* altarpiece of Oplinter (c.1530-1535 ; ill.10d)[5].


ill.10b


ill.10c


ill.10d

Provenance
priv. coll., Austria, 2006.
gallery Bernard Descheemaeker, Antwerp, 2006-2008.
priv. coll., The Netherlands, 2008-2024.

Literature
B. Descheemaeker, *Newsletter 13*, 2008, p.21.

1 J. de Borchgrave d'Altena, *Notes pour servir...*, Brussels, 1957-1958, p.30 ; H. Nieuwdorp, in: exh. cat.: 1993, Antwerp, *Antwerpse retabels. 15de-16de eeuw. 1. Catalogus*, Antwerp, 1993, no.12 and ill. p.89.
2 Nieuwdorp, o.c., no.14 and ill. p.107.
3 M. Rydbeck, in: *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, 4, Stockholm, 1975, pp.183-184, ill.78 ; L.F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces...*, Cambridge, 1998, pp.224-227, ill.86.
4 Nieuwdorp, o.c., p.192.
5 R. De Boodt, a.o., *Het retabel van Oplinter,* (*Scientia artis*, I), Brussels, 1999, col.pls.6-14.

11

PAX: THE CRUCIFIXION WITH THE VIRGIN, JOHN AND MARY MAGDALENE

workshop of the master of the Louis XII triptych
Limoges
c.1510
polychrome painted enamel, on copper gilt
9,8 X 7,2 cm
in its original copper frame: 11,8 X 9,4 cm

Its small size and semi-circular top of the plaque undisputedly indicate that the present object was originally used as a *pax* or *kissing plaque* (*baiser de paix*).
During the Catholic Eucharist it was customary for worshippers to be invited to kiss the *pax*, a practice which has today not entirely fallen into disuse. That explains the presence on the reverse of a handle enabling the priest to hold the object.
As *paxes* were generally used during the offertory -a funerary rite connected with Death and Burial- depictions of *The Passion of Christ* provided appropriate iconography. In addition, there are also *paxes* with more devotional themes such as *The Annunciation, The Nativity*, *The Adoration of the Magi* or *The Virgin and Child*.

On this *pax* the Crucified Christ is depicted flanked by the Virgin Mary (on the left) and Saint John (on the right). Mary Magdalene is kneeling at the foot of the Cross, gazing up at the Saviour.
This *Crucifixion* scene has retained its original copper frame.

For stylistic reasons this kissing plaque must have been produced in the workshop of the master of the Louis XII-triptych. This anonymous enameller from Limoges owes his conventional name to a small house altar in the Victoria and Albert Museum in London, which on the wings portrays the French King, Louis XII (1462-1515), and his spouse, Anne of Bretagne (1477-1514)[1]. Seeing that, on the one hand, the royal couple married in 1499 and that, on the other, Anne passed away in 1514, the oeuvre of this anonymous artist must be dated to approximately 1500-1515.

Provenance
priv. coll., US, 1997.
05.06.1997, New York, Sotheby's, lot 129.
priv. coll., Paris, 1997-2017.

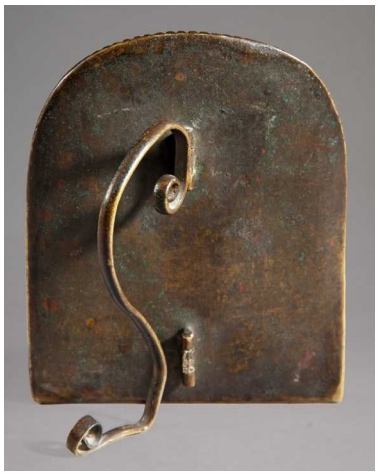
1 J.-J. Marquet de Vasselot, *Les émaux limousins…*, Paris, 1921, I, no.127 and II, pl.XLIX ; S. Higgott, *The Wallace Collection... Limoges Painted Enamels*, London, 2011, p.201, ill.62.4.

actual size

12

PAX: THE LAMENTATION WITH THE PATRON AND SAINT DOMINIC

workshop of Nardon Pénicaud
Limoges
c.1515-1520
polychrome painted enamel,
on copper gilt
in its original gilt copper frame:
11,7 X 9,4 cm



reverse

ill.12a

Provenance
priv. coll., France, 2000.
23.06.2000, Paris, Drouot, lot 388.
gallery Pierre-Richard Royer, Paris, 2000-after 2002.
priv. coll., France, after 2002-2023.

This pax, showing the Virgin Mary with the body of Christ on her lap, is of great importance for a number of reasons.
First and foremost, the plaque is of exceptional quality. Not only are the four faces portrayed with great care, but also the area of grass with its various flowers in the foreground are evidence of the great artistic skill of the enameller.
Moreover, this kissing plaque has preserved the original copper gilt frame, a rarity for enamel plaques from the beginning of the 16th century.
But what is most remarkable about this *Pieta* representation is an iconographical particularity. The scene was inspired by a composition which is not only found in the oeuvre of the master of the Orléans-triptych[1], but which also occurs in the work of Nardon Pénicaud[2] and the so-called master of the Large Foreheads[3], where the Virgin is depicted with the body of Christ on her lap, flanked by Saint John the Evangelist (on the left) and Mary Magdalene (on the right). The pax presented here substitutes those two figures for that of the commissioner and his (assumed) patron saint[4].
The mitre -or is it a tiara?- on the head of the man kneeling on the left is characteristic of a bishop, while the hairstyle and dark habit of the man with the book on the right permits the identification of him as an abbot. Seeing that his head is enclosed in an aureole, he represents a saint, who in view of his attire could possibly be identified as either Saint Dominic or Saint Bernard. What is remarkable is that Mary is offering both the commissioner and his assumed patron saint, a rosary. This is probably a motif which refers to praying the rosary that according to Christian tradition hails back to Mary's appearance to Saint Dominic in 1208 in the Church of Prouille (near Toulouse). In the arts Saint Dominic is often represented with a rosary, and also the motif of the Virgin presenting a rosary to Saint Dominic was a popular scene, primarily in de 17th and 18th centuries[5].
The kneeling bishop is reminiscent of (and maybe also have been inspired by ?) the famous plaque with *The Lamentation* in the Victoria and Albert Museum, depicting the bishop of Limoges Jean Baron de Montbas, kneeling on the left (ill.12a)[6]. Although the latter plaque, on account of the presence of the bishop was executed between 1484 and 1497, the pax presented here, must be dated to the first quarter of the 16th century for stylistic reasons. Owing to the presence of the patron saint, who in contrast to the plaque in London, is positioned not behind him but opposite him, the first name of the bishop is most likely to be Dominique.

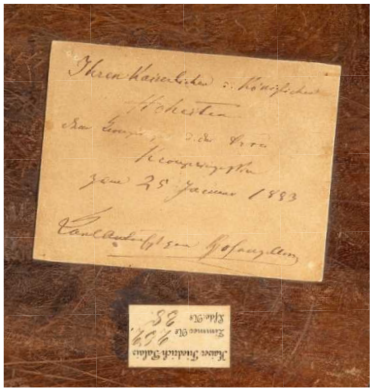
While the plaque in the Victoria and Albert Museum is enamelled by the so-called Monvaerni master, this pax can be attributed to the workshop of Nardon Pénicaud. Léonard (*Nardon*) Pénicaud (c.1470-1541) is the earliest Limoges enameller known by name. Not only is his name mentioned regularly in various archive documents from 1493 onwards, but in the Musée national du moyen âge in Paris there is also a plaque depicting *The Crucifixion* bearing his signature and the date *1503*. He is the older brother of Jean I Pénicaud (c.1480-after 1541) and the father of Jean II and Pierre Pénicaud, both of whom are mentioned by name in his will of 1541.

1 J.-J. Marquet de Vasselot, *Les émaux limousin…*, Paris, 1921, I, p.249, no.60 ; T. Rappé and L. Boulkina, in: exh. cat.: 2004, Limoges, *Emaux limousins du Musée national de l'Ermitage…*, Limoges, 2004, no.48.
2 B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2023, Antwerp, *Vigilantia… Catalogue 23*, Antwerp, 2023, no.15.
3 Ph. Verdier, *The Walters Art Gallery…*, Baltimore, 1967, no.23.
4 Many thanks to Véronique Notin for her thoughts on the remarkable iconography of this *baiser de paix*.
5 It suffices here to refer to an (anonymous) Antwerp print with *The Virgin of the Rosary Flanked by Saint Dominic and Saint Catherine of Siena* in the Rijksmuseum (inv. no. RP-P-OB-75.279).
6 Marquet de Vasselot, o.c., no.28, pl.IX.

actual size

13
MEDALLION: THE VIRGIN AND CHILD WITH SAINT JOHN

master KIP
Limoges
c.1540-1545
painted enamel in grisaille,
on copper gilt
diam. 6,2 cm
in a 19th century frame, set with decorative stones: 26 cm diam.



ill.13b

The Virgin is portrayed sitting before a deep landscape in front of an apple tree littered with many small golden apples. She is supporting the naked Child standing on her lap with both hands. He faces the small Saint John the Baptist, kneeling next to Mary, with a cross staff in his left hand.
The quality of this medallion is exceptionally high. The grisaille is very refined, and the gilding has been applied with great skill.

Moreover, this small plaque is in outstanding condition and the gilding has also been extremely well preserved. There is only a small piece of enamel missing at the top left.

It is possible to attribute this medallion to master KIP owing to the very high quality of the piece, the precise graphic style, and the subtle manner of the gilding[1]. The same facial types are also found on a *Sacrifice of Noah* attributed to master KIP in the Metropolitan Museum of Art[2]. Similarly, the round flowers on a rock on the rectangular plaque illustrating *The Penitent St. Mary Magdalene* in The Walters Art Gallery in Baltimore are closely related to the small apples on the apple tree behind the Virgin[3].
It is reasonable to assume that this apple tree symbolizes Mary as *the new Eva*. Eva picked an apple in the Garden of Eden and took a bite, against the wishes of God. That marks the beginning of man's Fall from grace, which ended with the Virgin and the birth of Christ.

This small plaque is set in a 19th century frame, set with decorative stones, around which a large ivory frame has also been applied. Although this bombastic frame has since been removed (but is still in my possession (ill.13a)), it is of great importance. After all, there are two labels glued to the reverse of this large ivory frame. One states that this object has been in the possession of the "*Kronprinzen*" of "*Ihren Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten*" since "*25. Januar 1883*". The smaller label mentions that this piece is kept in the "*Kaiser Friedrich Palais*" in Berlin in "*Zimmer No 252, Lfde No 38*" (ill.13b).

Provenance
Prince Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen-coll., Sigmaringen, 1883.
gifted by him to H.M. Crown Prince Wilhelm (the later Emperor Wilhelm II) on 25.01.1883.
Crown Prince Wilhelm of Germany-coll., Berlin, 1883-c.1910.
15.11.1968, Bern, Stuker, lot 1831.
priv. coll., Switzerland, 1968-2015.

Literature
Inventar Kronprinzenpalais, Zimmer 252, Berlin, c.1910.

1 For more details regarding the work of master KIP, see: H.P. Mitchell, *Who was…*, in: *The Burlington Magazine*, XIV, 1908, pp.279-283, pl.I.1 ; J. Godsell, *…Enamels by the master KIP…*, Cambridge, 1981 ; S. Baratte, *Musée du Louvre…*, Paris, 2000, pp.122-125.
2 See: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/197125.
3 Ph. Verdier, *The Walters Art Gallery…*, Baltimore, 1967, no.77.

actual size

ill.13a

14-15
PAIR OF PLAQUES: THE FLAGELLATION AND NOLI ME TANGERE

14. THE FLAGELLATION

Pierre Reymond
Limoges
c.1545-1555
polychrome painted enamel,
on copper gilt
20,2 X 16,8 cm
in a modern ebony frame:
33 X 30,5 cm

Attired in long apparel and with a sceptre in his left hand, Pontius Pilate looks on as Christ is flagellated by two Roman soldiers. Wearing only a loincloth around His middle, He is leaning against a pillar with His hands tied.
The second plaque represents *The Appearance of Christ to Mary Magdalene*, a scene also known as *Noli me tangere*. The gospel of Saint John relates (20, 11-17) Jesus' encounter with Mary Magdalene after His resurrection. He appeared to her in an orchard, with a hat and a spade, in the guise of a gardener and comforts her. She was after all extremely upset subsequent to finding the grave of Christ empty. After recognizing Jesus, she falls to her knees before him, an ointment jar next to her, and places her right hand on her chest as a sign of humility.

Each of the two compositions is based on a model that appears to have been inspired by one of the engravings by Albrecht Dürer for *The Small Passion* series of prints (c.1509-1511 ; ills.14a-15a).
Both plaques originally belonged to a large series, comparable to the monumental *Passion* altarpiece which was commissioned by Anne de Montmorency and executed by Pierre Reymond in approximately 1551, and which at present is in the Musée National de la Renaissance in Ecouen. This *Flagellation* and this *Noli me tangere*, likewise executed in polychrome enamel, were both produced in the workshop of Pierre Reymond and should be dated towards the middle of the 16th century.
There is no doubt that both a *Foot-Washing of Christ* which has been in the Louvre collections since 1825[1] (ill.14-15b), and a *Betrayal of Christ*, in a private collection[2] (ill.14-15c), originally belonged to the same (dismantled) ensemble. Not only do the latter two plaques and *The Flagellation* and *Noli me tangere* presented here have their

ill.14a

Provenance
Baron Alexandre Etienne Guillaume de Théis-coll., Limousin, before 1842 (?).
by descent to: Adolphe de Théis, before 1874.
06-13.05.1874, Paris, Hotel Drouot.
priv. coll., France, 2020.

1 Paris, Louvre, inv. no. MR 2532 or N 1311 ; polychrome painted enamel, on copper gilt: 20,4 X 17 cm ; S. Baratte, *Musée du Louvre...*, Paris, 2000, p.191 (as "*attr. à Pierre Reymond, 2nde moitié du XVIe siècle (?)*").
2 Priv. coll. ; prov.: 25.02.2009, Paris, Christie's, *Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé,* lot 557 ; 15.11.2023, Parijs, Christie's, lot 10 ; polychrome painted enamel, on copper gilt: 20,5 X 16,8 cm.

actual size

PAIR OF PLAQUES: THE FLAGELLATION AND NOLI ME TANGERE

15. NOLI ME TANGERE

Pierre Reymond
Limoges
c.1545-1555
polychrome painted enamel, on copper gilt
20,4 X 16,7 cm

style, colouring and high quality in common, but also their dimensions are quasi-identical. Moreover, all these plaques are executed after compositions, all illustrating *Passion* scenes, influenced by prints from *The Small Passion* by Dürer.
Pierre Reymond is possibly best-known as an enameller of *pièces de forme* in grisaille, mostly decorated with secular representations[3]. However, in the early years of his activity as an enameller (c.1538-1555) he also produced a considerable number of religious plaques, usually in polychrome, but all of an extraordinarily high quality.

As a sticker on the reverse reveals, the *Flagellation* plaque belonged to the collection of Adolphe de Théis (ill.14-reverse)[4]. Adolphe de Théis was the son of Baron Alexandre Etienne Guillaume de Théis (1765-1842) who was a senior French civil servant, politician, and author. Around 1830 he became *préfet de la Corrèze* and afterwards *préfet de Haute Vienne*. Seeing that Limoges is the capital of the French department, *Haute Vienne,* (which borders on the department of *Corrèze*), the question arises whether Baron Alexandre de Théis or his son, Adolphe, became acquainted with, and learnt to appreciate, Limoges enamels during the time that the family was located in the Limousin[5].

ill.15a

3 See e.g.: infra: cat. no.16.
4 06-13.05.1874, Paris, Hotel Drouot, (Charles Pillet and Ch. Mannheim), *Collection de feu le Baron de Theis. Objets d'art de haute curiosité et d'ameublement… Emaux de Limoges…*
5 With thanks to Véronique Notin, the former curator of the Musée des Beaux-Arts in Limoges, who provided me with further information on father and son, de Théis, and their collections of Limoges enamels ; see also: V. Notin, *La légende de saint Martial…*, in: *BSAHL*, CXLIII, 2015, p.247.

Provenance
priv. coll., Spain, 2022.

actual size

14-15
PAIR OF PLAQUES: THE FLAGELLATION AND NOLI ME TANGERE

By 1874 when the collection of Adolphe was auctioned in Paris, he appeared to have been the owner of an important collection of Limoges painted enamels. It is, however, not known who had amassed the collection, the father or the son ; or whether the collection had been further expanded by the son subsequent to inheritance[6].

The plaque depicting the *Noli me tangere* scene was recently offered to me. It is always a very special moment to present, reunited as a pair, two pendants that have been separated from each other since time immemorial[7].

ill.14-reverse

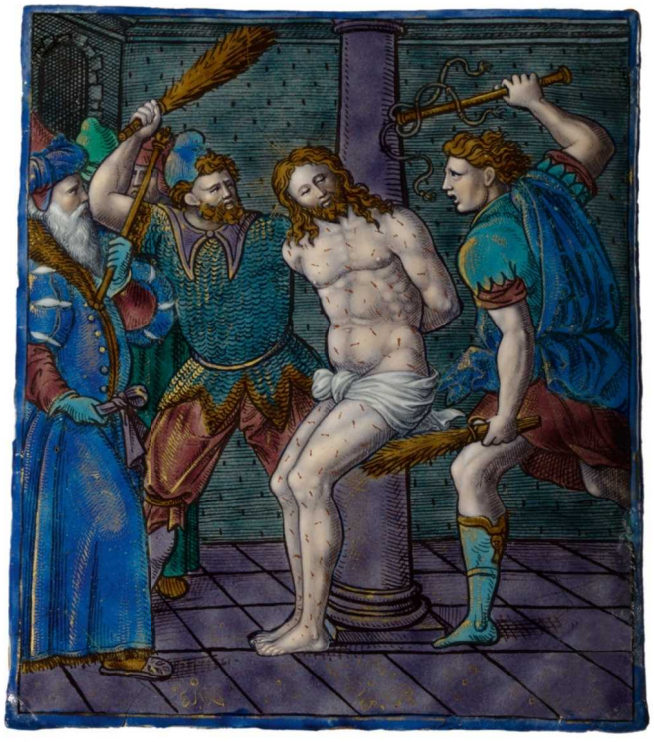
ill.15-reverse

6 It should be considered whether each of these enamels was "*acquis de première main dans la région lorsque la famille y résidait (achats par le père ou par le fils ?)*", but it is also possible that "*le fils ait poursuivi ses achats après, au moment où commençaient aussi les grandes ventes parisiennes*" (information provided by Véronique Notin by e-mail (13.01.2021)).

7 Both plaques have not been presented together since at least 1874 –so, for at least 150 years and probably for much longer.

ill.14-15b

ill.14-15c



16

SALT CELLAR: SCENES OF PRIMITIVE LIFE

Pierre Reymond (monogrammed *PR*)
Limoges
c.1550-1555
painted enamel in grisaille,
on copper gilt
h. 7,7 X diam. 13,3 cm

The concave top (*saleron*) of this circular salt cellar "*en forme de piédouche*" is decorated with a female bust in left profile, surrounded by four naked putti, swags of fruit and two cartouches. On the main side are two scenes, about which only a little is known of either the meaning or the iconographic source.
The first scene comprises four figures and a monkey: at the far left a satyr with goat legs is emerging from the bushes. He is holding a golden laurel wreath in both hands, with which he is intending to crown a crouching monkey. The latter together with a naked putto is holding a round object, thought to be an apple. Sitting opposite them, is a man with a woman on his lap, both naked. She, too, is holding an apple, up above her head.
The other side of the salt depicts four naked warriors who are fighting with two lions, armed with clubs and shields.
The inside, covered with white *counter enamel*, bears the monogram: *PR*.

The salt cellar is still in a pristine condition.

There can be no doubt but that both scenes are derived from early 16th century French or Italian drawings or prints, seeing that Pierre Reymond has depicted both scenes on several *pièces de forme* in about 1550. Suffice here to refer to three caskets, one example dated *1547* from the Dutuit collection in the Petit Palais in Paris[1], a second, very similar piece in Baltimore[2] and a third casket, mounted on a base dated *1557*, in the Historisches Museum in Bern[3]. Although Philippe Verdier and Françoise Barbe mention various prints upon which (the workshop of) Pierre Reymond could have based his (their) work, the exact iconographic model of both scenes is hitherto unknown.

inside

Provenance
Louis Fould-coll., Paris, c.1850-1860.
04.06.1860 a.f., Paris, Pillet, lot 1987.
Baron Gustave de Rothschild-coll., Paris, before 1865-1911.
by descent to: family de Rothschild-coll., Paris, 1911-2023.
12.10.2023, New York, Christie's, lot 172.

Literature
A. Chabouillet, *Description des antiquités et objets d'art composant le cabinet de M. Louis Fould*, Paris, 1861, no.1987.
Ph. Verdier, *The Walters Art Gallery. Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967, pp.221-222.

Exhibition
1865, Paris, Musée rétrospectif, *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1867, no.2537, p.221.

1 F. Barbe, in: exh. cat.: 2002, Limoges, *La rencontre des héros…*, Limoges, 2002, no.9.
2 Ph. Verdier, *The Walters Art Gallery…*, Baltimore, 1967, no.133.
3 Inv. no. 34.320 ; see also: Verdier, o.c., p.220 and p.222, ill.22 ; Barbe, o.c., p.62.

actual size

In addition, one can only hazard a guess as to the exact meaning of the two scenes ; however, it does seem very probable that they are of a moralizing nature: the warrior scene can be interpreted as the battle between good and evil, while the monkey, the satyr, the putto, the apple and the naked couple on the second scene, are an obvious reference to the concept of sin in general, as well as lust (*luxuria*) or adultery in particular. That motif likewise stands as if in dialogue with, on the one hand, the unicorn, the traditional symbol of virginity, as depicted on a side plaque on the caskets in Baltimore and Paris[4] and, on the other hand, with the inscription *OMNIA VINCIT AMOR* (*Love conquers all*) that can be read on a hexagonal salt cellar in Ecouen decorated with the same scene of an (adulterous?) naked couple[5].

In the Walters Art Gallery in Baltimore there is a pair of salt cellars, of which not only the form and size of the *piédouche* but also the decorative program of both *salerons* are very similar[6].

Seeing that all objects of comparison mentioned above are dated to between 1547 and 1557, it stands to reason that the salt published here must also have been produced roundabout the same time. That period is considered to be the decade in which Pierre Reymond created his best work *en grisaille*, qualitatively speaking, which by the way, is also confirmed by the high degree of refinement with which this salt was executed.

The provenance of the salt cellar is known up until the middle of the 19th century. In 1861 the present *salière, avec peintures en grisaille* was mentioned by Anatole Chabouillet in the catalogue of *le cabinet de M. Louis Fould* (no.1987 ; ill.16a). When, four years later it was on display at the *exposition universelle* in Paris, it belonged to the collection of Baron Gustave de Rothschild, subsequent to which it remained in the possession of the Parisian branch of the famous bankers' family for the following 150 years.

1987. — Salière, avec peintures en grisaille. Dans le fond, buste de femme de profil; sur les bords, cartouches et enfants. Autour du pied, sujets de fantaisie. Un homme nu, assis au pied d'un arbre, retient sur ses genoux une femme également nue qui tient une pomme. Est-ce Adam et Ève? Plus loin, au pied d'un rocher sur lequel est posté un griffon, un homme armé d'une massue et un genou en terre se défend contre un lion; trois hommes nus, armés de massues et protégés par des boucliers, combattent un autre lion. Un Satyre s'enfuit d'un bois épais; enfin, un enfant joue avec une espèce de singe. Le bord du pied est décoré d'ornements peints en or. On lit au revers, au fond, les initiales P. R. en lettres d'or (*Pierre Raymond*). H. 7 cent. 1/2. Diam. du haut, 9 cent.; du pied, 13 cent.

ill.16a

4 See also: Ph. Verdier, in: *The Taft Museum...*, New York, 1995, pp.370-373.
5 Musée de la Renaissance, inv. no. ECI. 916 ; Barbe, o.c., p.64.
6 Verdier, o.c., nos.134-135.

17
MEDALLION: JESUS WALKING ON WATER

Jean III Pénicaud (marked on the reverse with *a crowned P*)
Limoges
c.1555-1560
painted enamel in grisaille, on copper gilt
diam. 10,7 cm

ill.17a

The gospel of Mathew (14: 22-33) records that at the Sea of Galilee, Jesus instructed the apostles to take a boat to the other side. He followed them, a while later, walking over the water. When Saint Peter goes to meet Him, also walking on water, he almost drowns, prompting Christ to stretch out His hand to him and together they were able to reach and join the other disciples in the boat.
The reverse of this plaque is stamped *with a crowned capital P* (ill.17a). That mark permits the attribution of this medallion to Jean III Pénicaud and a dating of roundabout the middle of the 16th century.

It is highly likely that a plaque with *Christ and the Scribes in the Temple* in the Victoria and Albert Museum (ill.17b)[1] originally belonged to the same ensemble. Both medallions, with identical dimensions, represent a scene from *The Childhood and the Public Life of Christ*, which are themes very rarely found in Limoges enamelling. In addition, both of them can be attributed to Jean III Pénicaud and must have been executed in approximately 1555-1560. It may well be possible to relate an *Entombment* from the former Gabrielle Kopelman collection in New York (ill.17c)[2], likewise by Jean III Pénicaud, with these two medallions. In view of their specific shape, it seems likely that all three originally were part of the frame (of a larger plaque), which was decorated with a number of smaller enamel medallions. The original ensemble could well be reminiscent of a frame such as the one surrounding a *Resurrection* plaque in the Hermitage[3].

Another plaque, representing *Jesus Christ Walking on the Water*, similarly attributed to Jean III Pénicaud, but which is rectangular in shape, is in the Hermitage[4].

ill.17b

ill.17c

Provenance
priv. coll., Milan, 2019.

1 Inv. no. 790-1877 ; diam. 10,8 cm ; Ph. Verdier, *Four Sixteenth-Century Painted Enamels*, in: *Annual Bulletin…*, 6, 1982-1983, p.2.
2 Likewise marked, on the reverse, with *a crowned P* ; priv. coll., New York ; 9,5 X 10,5 cm ; Verdier, o.c., p.2, ill.8. - This plaque belonged to the former Louis Fould collection ; see: A. Chabouillet, *Description des antiquités… de M. Louis Fould*, Paris, 1861, no.2010, pl. XXXIV.
3 T. Rappé and L. Boulkina, *Les émaux peints de Limoges…*, Saint-Petersburg, 2005, no.32. – One of these twelve plaques, likewise, represents *Christ and the Scribes in the Temple.*
4 Rappé-Boulkina, o.c., no.38.

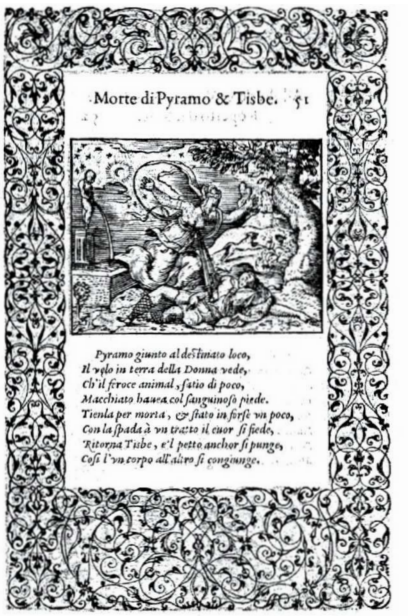
actual size

18

PLATE: THE DEATH OF PYRAMUS AND THISBE

Master IC (monogrammed *IC*)
Limoges
c.1565-1570
painted enamel in grisaille,
on copper gilt
diam. 20,3 cm

after a print by Bernard Salomon for the *Metamorphoses* of Ovid (1557).



ill.18a

Ovid in his *Metamorphoses* describes the depth of the forbidden love between the young lovers, Pyramus and Thisbe in the face of their feuding families, as does Shakespeare when he champions the love story of Romeo and Juliette.
After Pyramus finds Thisbe's veil covered in blood at their secret meeting place, he thinks (mistakenly) that she has been killed by her family and throws himself onto his sword. Shortly afterwards, Thisbe discovers the dead body of her loved one, and in despair, commits suicide using the same sword. Visible in the right background is the female lion in fear of which Thisbe fled the same lion which smeared her veil with blood from a recent kill.
Monogrammed ·I·C· at the bottom.
The border consists of strapwork decorated with four masques and separated by garlands of fruit.
The reverse features three female herms embracing an elegant strapwork decoration with three fire pits against a background of golden arabesques. The border is adorned with strapwork and four masks.

This richly gilded and exceptionally handsome plate belongs to a series of at least thirteen plates with scenes derived from *Ovid's Metamorphoses,* four of which are in the Louvre and illustrate, respectively, *The Abduction of Europa*, *Minerva Visits the Muses*, *Orpheus and the Animals* and *King Midas Flanked by Apollo and Marsyas*[1]. Three other plates from the same series -*The Birth of Adonis*, *The Death of Orpheus at the Hands of the Maenads* and *Aeneas Fleeing Troy with Anchises on His Shoulders*- are kept in the Victoria and Albert Museum[2]. In addition to the above, five other plates from the same ensemble are known to be in several different private collections. These five represent, respectively, *Hippomenes Winning the Race with Atalanta*[3], *Achilles Battling Cygnus*[4], *The Fight Between Ajax and Odysseus for Achilles' Arms*[5], *The Dulichians Carrying off Hecuba from Troy*[6] and *Hecuba Discovering Polydorus' Body*[7].
Each of these mythological scenes derives from one of the prints designed by Bernard Salomon for *Les Métamorphoses d'Ovide* which was published by Jean de Tournes in Lyons in 1557 (after print no.51, ill.18a).

In the Waddesdon Manor there is a small Limoges mirror with on its reverse, likewise, a representation of *Pyramus and Thisbe*. This (unmonogrammed) mirror is also attributed to master IC but is inspired by a print by Virgil Solis for the 1563 edition of *The Metamorphoses of Ovid*[8].

Provenance
Sir Andrew Fountaine-coll., Narfold Hall, Norfolk, before 1753.
by descent to: priv. coll., Narfold Hall, Norfolk, 1753-1884.
16-19.06.1884, London, Christie's, *The Celebrated Fountaine Collection*, lot 415 (p.53).
08.07.2005, London, Sotheby's, lot 38.
gallery Bresset, Paris, 2005-before 2013.
Sheikh Hamad bin Abdulllah Al Thani-coll., Hôtel Lambert, Paris, before 2013-2022.
12.10.2022, Paris, Sotheby's, *Hôtel Lambert. Une collection Princière*, lot 140.

1 S. Baratte, *Musée du Louvre…*, Paris, 2000, pp.328-331 (after print nos.38, 66, 123 and 139). - Each of these four plates makes part of the bequest of baroness Salomon de Rothschild (1922).
2 Inv. nos. C.2431-1910, C.2432-1910 and C.492-1921 ; Baratte, o.c., p.328 (after print nos.118, 137 and 163).
3 Baron Carl Mayer de Rothschild-coll., Frankfurt, 1886 ; 30.03.1935, Paris, Galerie Charpentier, lot 28 ; 23.06.1976, Paris, Drouot, lot 79 (after print no.133).
4 17.11.1970, London, Sotheby's, lot 47 ; gallery Alain Moatti, Paris, 1970 (after print no.151).
5 John Spencer Churchill, the 7th Duke of Marlborough-coll., Blenheim Palace (UK), 1883 ; 14.06.1883, London, Christie's, lot 40 ; 14.06.1996, New York, Sotheby's, lot 60 ; gallery Jan Dirven, Antwerp, 1996 ; Alex Brunet-coll., Angers, 1996-2012 ; gallery Kugel, Paris, 2012 (after print no.154).
6 Baron Carl Mayer de Rothschild-coll., Frankfurt, 1886 ; 30.03.1935, Paris, Galerie Charpentier, lot 29 ; 23.06.1976, Paris, Drouot, lot 92 (after print no.157).
7 Mad. V. de Polès-coll., Paris, 1927 ; 22-24.06.1927, Paris, galerie Georges Petit, lot 151 ; 23.06.1976, Paris, Drouot, lot 91 (after print no.160).
8 M. Marcheix, *Limoges… Painted Enamels*, in: *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor*, London, 1977, no.19.

I·C·

19
PLAQUE: THE CRUCIFIXION

Limoges
c.1560-1600
polychrome painted enamel,
on copper gilt
12,6 X 9,8 cm
in a modern, with red velvet covered frame: 18,7 X 19,3 cm

after an adaptation of a print by Albrecht Dürer for *The Small Passion* (1509-1511)

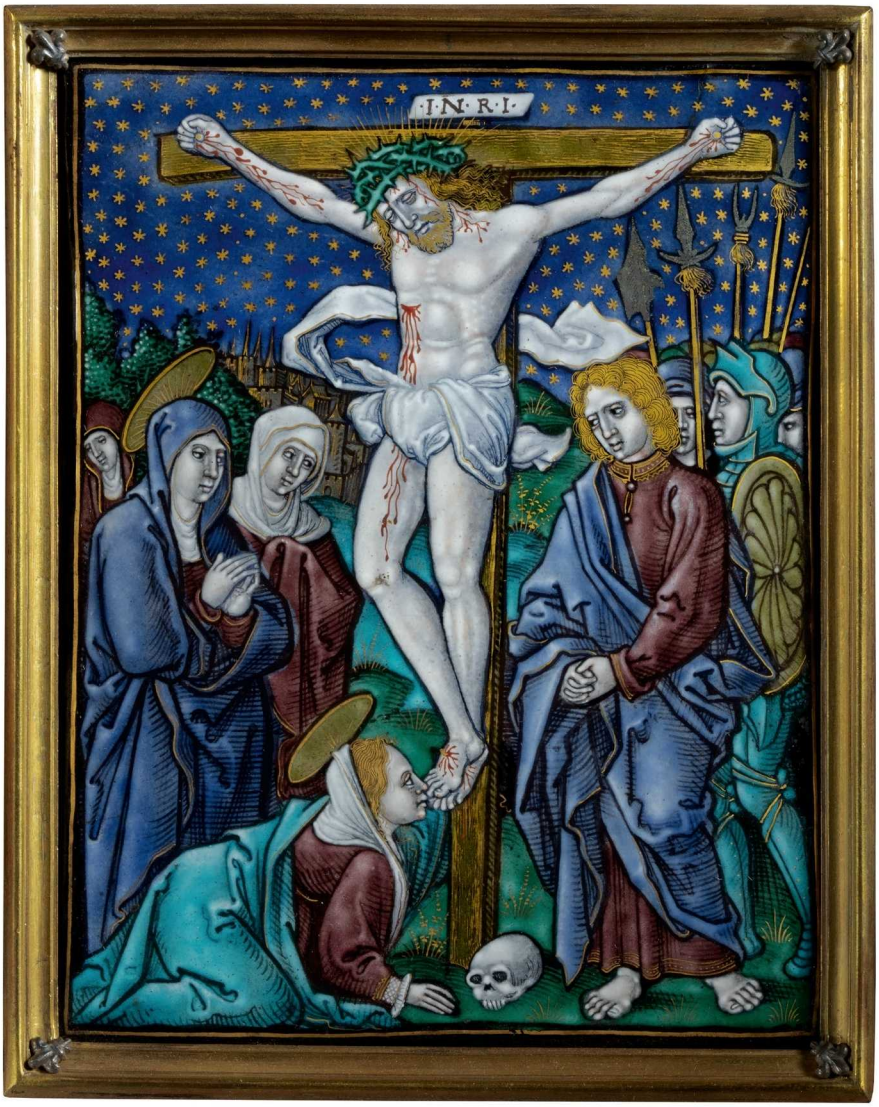
The Crucified Christ with a crown of thorns and loincloth, is flanked by his mother, the Virgin Mary, Mary Salome, and Mary Cleophas on the left side, and by Saint John the Evangelist, on the right. Mary Magdalene is kneeling at the foot of the cross and kisses the feet of the Lord. In front of her is a skull, a reference to Golgotha, the hill outside the walls of Jerusalem where Christ was crucified, the literal meaning of which is "*the place of the skull*".
At the far right there is a group of Roman soldiers visible, armed with lances and a shield.
The starry sky in the background reveals that at the moment of Christ's death, it appears to be nightfall and all was getting dark (Mat.27:45).

The plaque is in excellent condition and also the gilding is very well preserved.

There can be no doubt that the present plaque originally belonged to an ensemble that consisted of a large number of plaques.
That can best be illustrated by reference to a series of 26 plaques with scenes from *The Passion of Christ* in the Museu Nacional de Soares dos Reis in Porto (Portugal)[1] and a series of 24 plaques in the Wallace Collection in London[2]. Other similar, but far less extensive, ensembles are *inter alia* in the Metropolitan Museum of Art (9 plaques)[3], the Hermitage in Saint-Petersburg (6 plaques)[4], the Los Angeles County Museum of Art (4 plaques)[5] and in the Musée des Arts Décoratifs in Paris (3 plaques)[6]. The collection of the late Hans Heinrich, Baron Thyssen-Bornemisza, also contained three (originally even four) such plaques with *Passion* representations[7]. All those plaques feature compositions which are derived from prints from *The Small Passion* (1509-1511) by Albrecht Dürer (or adaptations of them). Now the same similarly applies to the *Crucifixion* scene presented here (ill.19a).

Provenance
priv. coll., Southern Germany (Allgau), 1985-2023.

1 G. Gentili, in: exh. cat.: 2000, Rimini, *Ai confini della terra…*, Milan, 2000, no.136 ; S. Higgott, *The Wallace Collection... Limoges Painted Enamels*, London, 2011, pp.342 and 344 ; A.P. Machado Santos, *Uma série de vinte e seis placas…*, in: exh. cat.: 2021, Porto, *Azul e Ouro, Esmaltes em Portugal…*, Porto, 2021, pp.109-145 and nos.46-71, pp.175-212 (10-10,5 X 7,7-8,3 cm). - The series comes from the Monastery of Santa Cruz de Coimbra, where it (most probably) was already recorded in a document dated 1752. In 1834 this ensemble entered the museum of Oporto (then called Ateneu D. Pedro IV).
2 Higgott, o.c., no.85, pp.328-347 (9,7-10 X 7,7-7,9 cm)
3 Higgott, o.c., p.344 (10,2 X 7,9 cm).
4 T. Rappé and L. Boulkina, in: exh. cat.: 2004, Limoges, *Emaux limousins du musée national de l'Ermitage…*, Limoges, 2004, no.55 ; T. Rappé and L. Boulkina, *Les émaux peints de Limoges…*, Saint-Petersburg, 2005, no.28 ; Higgott, o.c., p.345 (9,9 X 8,8 cm).
5 S.L. Caroselli, *The Painted Enamels of Limoges…*, Los Angeles, 1993, nos.5-8, pp.84-91 ; Higgott, o.c., p.344 (12,5-12,7 X 9,7-10 cm).
6 M. Blanc, *Emaux peints de Limoges…*, Paris, 2011, nos.14-15, pp.86-107 ; Higgott, o.c., p.344 (10-10,5 X 8-8,8 cm).
7 Higgott, o.c., pp.333 and 345 ; B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2015, Antwerp, *The Limoges Painted Enamels… Thyssen-Bornemisza Collection. Catalogue 14*, Antwerp, 2015, nos.13-15 and pp.82-83, note 1 (12,6 X 9,8 cm).



actual size

19
PLAQUE: THE CRUCIFIXION

In view of the iconography, the style, the quality and the fairly substantial dimensions -the majority of plaques from this group measure no more than 10 x 8 cm- it is likely that the *Crucifixion* plaque illustrated here originally belonged to the same ensemble as the three (four) plaques from the Thyssen-Bornemisza collection (*The Adoration of the Shepherds, Christ's Entry into Jerusalem*, *The Agony in the Garden* and *Supper at Emmaus*), the four plaques in Los Angeles (*Christ Washing the Feet of Saint Peter*, *The Flagellation*, *Christ Crowned with Thorns* and *The Resurrection*), a *Lamentation* in Paris[8] and two plaques (as yet unmentioned here) in two different private collections (ill.19b)[9].

There was, for a long period, no consensus on the attribution and dating of this large group of plaques[10]. However, the thorough art historical research Suzanne Higgott recently devoted to these plaques, led her to conclude that this substantial group of *Passion* scenes was executed in an "*anonymous Limoges workshop*", and should be dated "*c.1570-1625*" Her dating has now also been confirmed by recent material-technological research on several of these plaques, whereby "*the laboratory study of the chemical composition of the glass*" does indeed indicate "*an early manufacture, from 1560-1600*"[11].

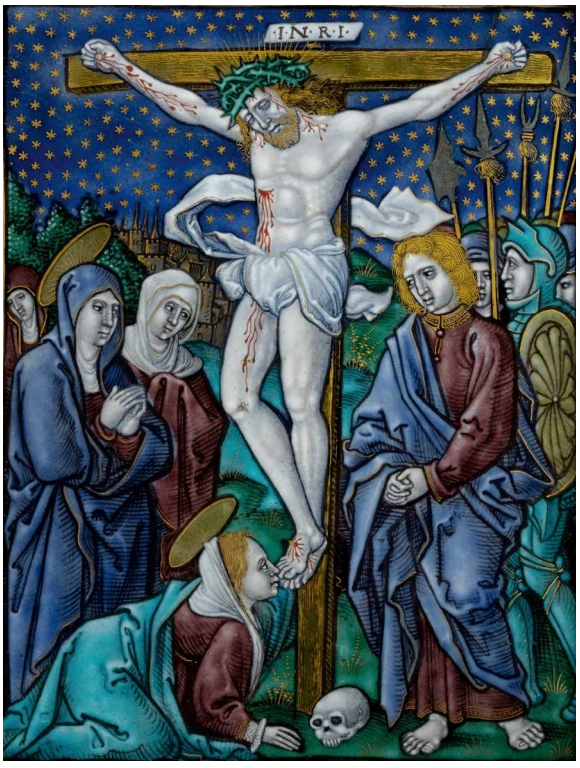
ill.19a

8 13 X 10,2 cm ; Blanc, o.c., no.13 ; Higgott, o.c., p.344.

9 These are a hitherto unpublished plaque representing *Christ Carrying the Cross* on the one hand (12,5 X 9,5 cm) and a *Descent of the Holy Spirit at Pentecost* on the other (12,7 X 9,9 cm ; see: B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2021, Antwerp, *Quos ego... Catalogue 21*, Antwerp, 2021, no.22 ; Machado Santos, o.c., pp.123-124, ill.7).

10 For an overview, see: Higgott, o.c., pp.341-342.

11 I. Biron and M. Blanc, *Concerning a Mysterious Limoges Enamel Group of the Passion after Dürer*, in: *Experts' Meeting on Enamel on Metal Conservation*, New York, 2010, pp.97-101.



ill.19b

20

PLAQUE: THE ANNUNCIATION TO THE VIRGIN

attr. to Jean Limosin
Limoges
c.1605-1615
polychrome painted and translucent enamel, on copper gilt
12,9 X 9,5 cm
in a modern copper frame:
13,7 X 10,3 cm

reverse

ill.20a

ill.20b

While Mary is reading in her sleeping quarters, the angel Gabriel appeared to her from a blue cluster of clouds. He is holding a white lily in his left hand, while making a gesture of blessing with his right. Startled by his unexpected visit, she looks up at Gabriel and humbly places her left hand on her chest.
On the right of the interior is a table with a book and several flowers as well as a vase with white lilies; on the left is a small chair and a second vase with white lilies; and in the right background a four-poster bed is visible.

The polychrome and translucent enamel plaque is in pristine condition.

The style of this plaque is typical of the oeuvre of Jean Limosin (1580-1646) and suggests a dating of c.1605-1615. The present *Annunciation* is in perfect keeping stylistically with an *IL* monogrammed *baiser de Paix* with *The Lamentation* in the Kunstgewerbemuseum in Berlin[1] on the one hand, and a small group of four plaques with *Mary* scenes in the presence of Benedictine monks on the other. These are the *Oblatio Mystica* in the Musée de Cluny in Paris[2], a plaque with *The Devotion of Saint Bathilda* in the Metropolitan Museum of Art in New York[3] and two plaques both in different private collections[4]. These six plaques all have in common the superb richness of colour, the skilful use of translucent enamel and the typical, somewhat naive drawing technique associated with Jean Limosin. In addition, Mary's attire (a veil and a red robe over which a blue mantle is draped) and the manner in which the polychrome wings of the angel are portrayed are also virtually identical on several of these plaques.

It is hitherto unknown which engraving was the model for this composition, but it is very probable that *The Annunciation* was derived from a Flemish -possibly even an Antwerp- print from approximately 1600. There is, indeed, a close compositional relationship with the right half of an engraving by Justus Sadeler (ill.20a)[5]: the angel with a white lily in his left hand approaches flying from the top left; at bottom right, Mary is sitting reading at a table and looks up, startled; the room also has a chair, a table and a four-poster bed. The only thing missing on the enamel plaque is the dove symbolizing the Holy Spirit.

A very similar plaque of approximately the same size, but rounded at the top, is in the Fitzwilliam Museum in Cambridge (ill.20b). This pax, after the same (unidentified) print, is, probably incorrectly, attributed to Susanne de Court, while Dalton described it, already in 1912 as *"in the style of Jean Limousin"*[6].

1 Master IL (Jean Limosin ?) ; Limoges, 1st half 17th century ; S. Netzer, *Maleremails aus Limoges…*, Berlin, 1999, no.21 ; Cl. Vincent, in: *The Robert Lehman Collection, XV…*, New York-Princeton, 2012, p.64 and p.66, ill.17.2.
2 Inv. no. Cl.2532 ; Jean Limosin ? ; see: Netzer, o.c., p.126.
3 Inv. no. 32.100.278. The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931 ; attr. to Jean Limosin.
4 These are a *Virgin and Child with a Donor* in a European private collection (B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2017, Antwerp, *Ex Pace Ubertas… Catalogue 16*, Antwerp, 2017, no.15) and a fairly heavily damaged plaque that was recently auctioned in Paris (08.12.2019, Paris, Tajan, lot 218).
5 *The Annunciation* ; Justus Sadeler ; Antwerp, c.1600-1620 ; see: F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings…*, XXI, 1954-2010, no.36.
6. Inv. no. M.42-1904 ; Jean Limosin ; Limoges, 1st quarter 17th century ; 12,9 X 9,9 cm ; Lit.: O.M. Dalton, *Fitzwilliam Museum. McClean Bequest. Catalogue…*, Cambridge, 1912, no.70, p.114, pl.XXIII.

actual size

21

HAGAR AND ISMAEL

Artus Wolffort (in collaboration with an unknown landscape painter ?)
Antwerp
c.1615-1620
oil on canvas
115,5 X 168,5 cm
in a modern wooden frame:
137 X 190 cm

Genesis (21, 8-19) tells the story of how Abraham sent his maid, Hagar, and her son, Ismael, into the desert, where the two of them, consumed by thirst, lost their way. Just as their situation seems hopeless, an angel appears in the sky and shows Hagar a nearby well. Accompanied by Ismael, so exhausted that he has fallen asleep, she is portrayed, kneeling in front of the angel, her hands clasped in a gesture of gratefulness. Although, according to the Old Testament, that encounter took place in the desert, this painting situates the scene in the wilderness. Hagar and Ismael are placed in an open space surrounded by trees, bushes, and flowers.

This delightful picture is still in an excellent condition.

In 1977 Hans Vlieghe devoted an extensive essay to Artus Wolffort, who was until then *ein vergessener Antwerpener Maler (1581-1641)*[1]. Starting with three paintings which stylistically appear to be by the same hand, on the one hand, and based on the presence of the monogram *AW* on two other paintings, on the other, he describes the style and makes a reconstruction of the work of Artus Wolffort. Four years later Julius Held added another three pictures to this oeuvre of approximately thirty oil paintings. One of those three compositions is the canvas presented here with *Hagar in der Wüste* which Held *Mitte der sechziger Jahre im italienischen Kunsthandel kennenlernte*[2]. Hans Vlieghe, who in the meantime has seen the canvas first-hand, confirms the attribution to Artus Wolffort, as well as the dating of approximately 1615-1620. He did question, however, whether the landscape, which is of excellent quality, could have possibly been painted by a second (specialist) hand. If so, he thought that someone like Abraham Govaerts (1589-1626) or his pupil Alexander Keirincx (1600-1652), who are known to have collaborated regularly with fellow artists, could have painted the landscape on this composition[3].
However, I also know of the pendant painting to this composition, which has remained hitherto unmentioned in the art historical literature. That second canvas, with identical dimensions, portrays *The Sacrifice of Abraham* (ill.21a)[4]. Undoubtedly,

ill.21a

Provenance
art market, Milan, c.1965.
priv. coll., Italy, 2023.

Literature
J. Held, *Noch einmal Artus Wolffort*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 42, 1981, pp.148-149, ill.8.

1 H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581-1641), ein vergessener Antwerpener Maler*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 39, 1977, pp.93-136.
2 Held, o.c., p.149. The measurements mentioned by him (p.156, note.16) are those including the frame.
3 See i.a.: U. Härting and K. Borms, *Abraham Govaerts…*, Schoten, 2004.
4 Priv. coll. ; *The Sacrifice of Abraham* ; Artus Wolffort (and an unknown landscape painter ?) ; Antwerp, c.1615-1620 ; oil on canvas: 115 X 167,5 cm. – Thanks to Hans Vlieghe for his interest in both paintings, for confirming the attribution and for his help in their dating.

the three figures on that painting are likewise by Artus Wolffort, and the deep landscape, clearly by another hand, is very reminiscent of scenes by Joos De Momper (1564-1635). I have also sent a photograph of this pendant to Hans Vlieghe, and he confirms the connection between both scenes as well as the early dating of approximately 1615-1620. In addition, he wonders whether the two monumental paintings belonged to a much larger ensemble of Old Testament scenes, maybe destined for a cloister or something similar.

The representation of *Hagar and Ismael* (respectively *in the Wilderness*, or *in the Desert*) is rather an infrequent theme in 17th century Flemish painting. The most famous exception may well be a canvas by Gaspar de Crayer that was probably painted a little later. It is interesting to note that both are monumental works, respectively, 115,5 X 168,5 cm and 190 X 244 cm; that the Old Testament story is in each case set in a wood-like environment; and that the compositions are closely related. While de Crayer's picture shows Hagar as being frightened by the appearance of the angel and moving away from him, Artus Wolffort, however, represents Hagar kneeling in adoration.

For an enlarged photo, please, turn the two page foldout.

22

OIL SKETCH: ANGEL MUSICIANS

Theodoor van Thulden
Antwerp
c.1640-1642
oil on canvas
53,3 X 45,3 cm
in a modern frame: 66 X 58 cm

This painting depicts an exuberant gathering of a group of nine angel musicians and numerous naked putti: the central angel is dressed in a dark blue garment, playing a violin. He is surrounded by an angel playing a monumental organ, three standing angels with a flute, cymbals, and a trumpet, two sitting angels playing a lute and a lyre, and finally, bottom left, a sitting angel with a red tunic playing a viola da gamba.

This sketch was mentioned by Alain Roy and illustrated in his *Répertoire des oeuvres attribuées à Th. van Thulden*, published in the exhibition catalogue on Theodoor van Thulden from 1991[1]. Roy considers the present canvas to be a study for the monumental painting of *The Appearance of Christ to His Mother* that now is preserved in the Louvre (ill.22a)[2] and of which there is also a second, much smaller version on copper in Copenhagen[3]. While the latter painting is dated *1660*, the canvas in Paris can be linked to a payment made to van Thulden from 1642, which means that the altarpiece in the Louvre and the oil sketch presented here can both be dated to approximately 1640-1642.
Moreover, it is known that the painting in Paris was commissioned for the high altar of the Jesuit church of Bruges and that it was purchased from there by a Parisian art dealer acting on behalf of the French king Louis XVI in 1777[4].

In addition to the deposit paid in 1642 and the signature *T. van Thulden F.* on the painting in Paris, there is also the characteristic style of the oil sketch presented here. On account of the above, it admits an attribution of this modello on canvas to Theodoor van Thulden (1606-1669) an artist who originally came from 's-Hertogenbosch, and who, from 1621 onwards, was primarily active in Antwerp.

ill.22a

Provenance
Charles F. Worel-coll., 1964.
12-15.09.1967, Vienna, Dorotheum, lot 121.
priv. coll., Spain, 1967-2022.

Literature
A.P. de Mirimonde, *Musique et symbolisme dans l'œuvre de Theodoor van Thulden*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1981.
A. Roy, in: exh. cat.: 1991-1992, 's-Hertogenbosch-Straatsburg, *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder. 1606-1669*, Zwolle-'s-Hertogenbosch-Straatsburg, 1991, pp.268-269, no.136.
N. Volle en Ch. Naffah, *À propos d'une très importante compagne de restauration des peintures des écoles du Nord. Quelques grands formats Flamands*, in: *Revue du Louvre*, 1, 1994, pp.63-65.
RKD, ill. no.1001285246.

1 Roy, l.c. (illustrated, but with incorrect dimensions).
2 Roy, o.c., p.268, no.135 and pp.22-23, ill.9 ; *Catalogue des peintures flamandes… Louvre*, u.d.o. E. Foucart-Walter, Paris, 2009, p.278.
3 Statens Museum for Kunst ; see: Roy, o.c., p.268, no.134.
4 J.-L. Meulemeester, *Enkele kleine verbouwingswerken aan de Brugse Sint-Walburgakerk…*, in: *Brugs Ommeland*, 1981, pp.107-109.

23
THE HELLESPONTINE SIBYL

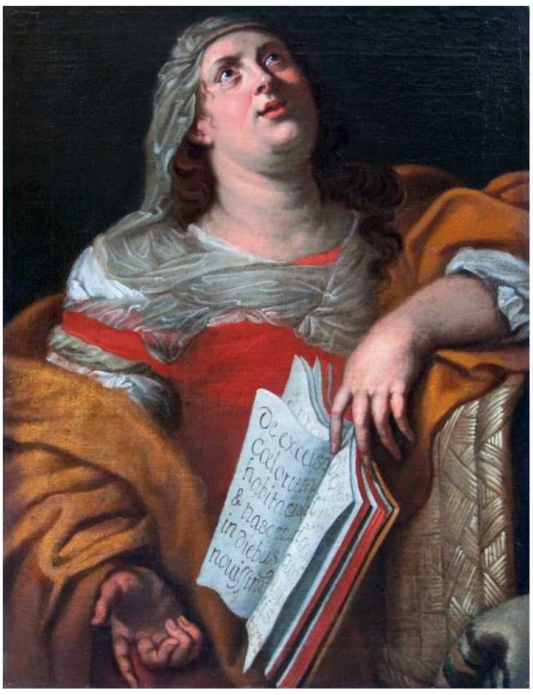
Jan van den Hoecke
Antwerp
c.1640-1650
oil on canvas
103,5 X 76,2 cm
in a modern frame: 113 X 86,5 cm

This painting of the *Hellespontine Sibyl* -sometimes referred to as the *Trojan Sibyl*- who with a book in her hand, is gazing up at the sky, has been published and illustrated a number of times. It was Helmut Lahrkamp who, in 1982, together with several other *Sibyl* paintings of corresponding dimensions and by the same hand, attributed this canvas to Jan Boeckhorst. A few years later Hans Vlieghe argued against that attribution and in favour of Jan van den Hoecke as the author of the group, which has been the general consensus since then. The same holds true for the dating of approximately 1640-1650.

For an exhaustive inventory of all known paintings with *Sibyls* by Jan van den Hoecke I refer to the Boeckhorst *catalogue raisonné* by Maria Galan and to the very recent article on *Jan van den Hoecke, el pintor de Sibilas* by Jahel Sanzsalazar.
It suffices to say here that the Musée des Beaux-Arts (Musée de Tessé) in Le Mans possesses a second autograph, but somewhat smaller version of this sibyl (ill.23a)[1]. A very similar canvas that recently came up for auction in Paris should, however, be deemed to be a later copy[2].

This wonderful canvas is still in an excellent condition.

The easy-to-read Latin text (*De excelsis caelorum habitaculo prospexit deus humiles suos. Et nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea in concunabulis terrae*) allows her to be identified as the Hellespontine Sibyl and can be translated as follows: *From His abode in the exaltness of the heavens, God looked upon His humble people. And in the last days God will be born of a Hebrew virgin in the cradle of the land.*



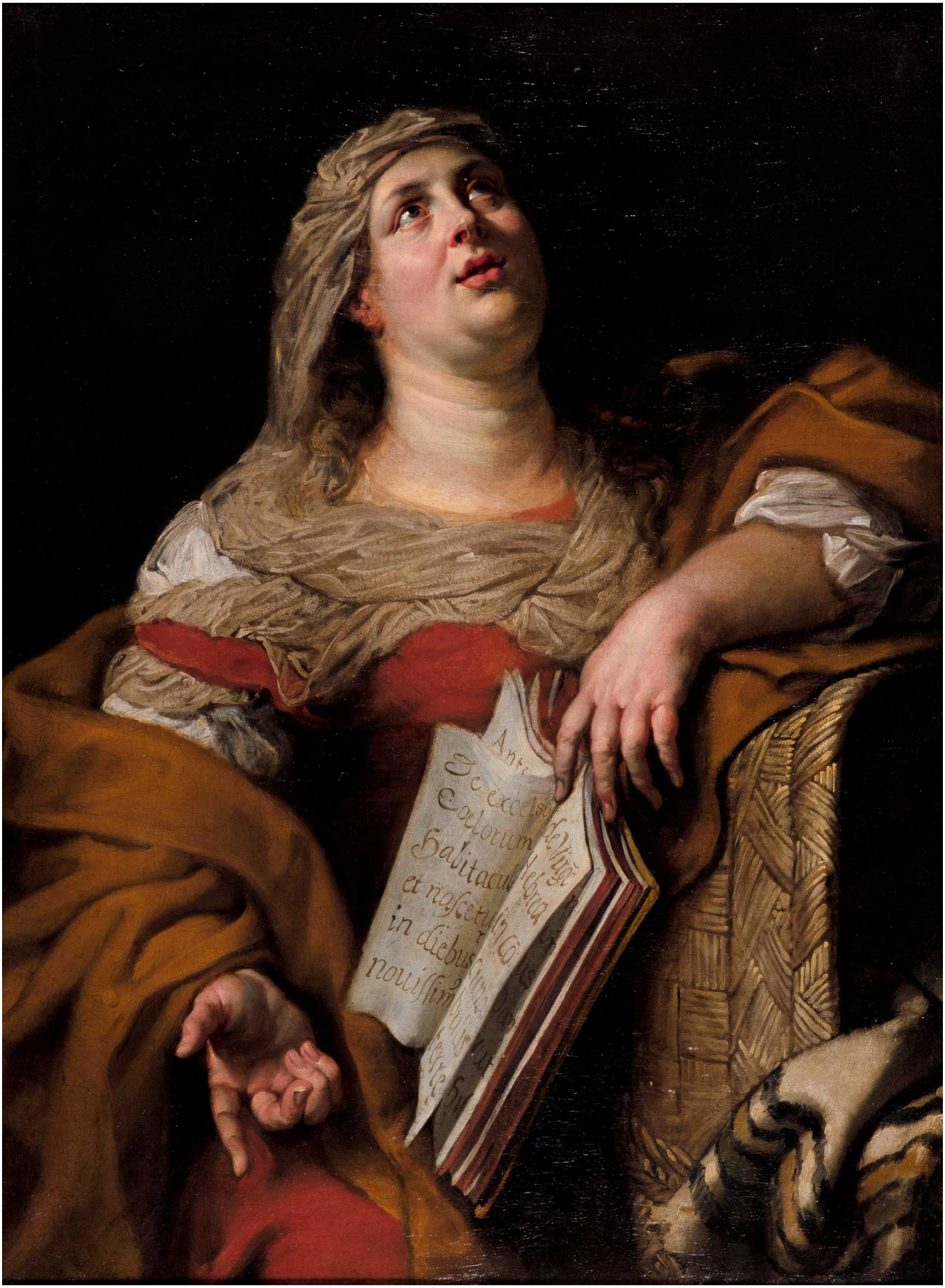
ill.23a

Provenance
B. Campbell-Smith-coll., Scotland, 1951.
12.12.2003, London, Christie's, lot 8.
23.04.2004, London, Christie's, lot 25.
priv. coll., Italy, 2003-2019.

Literature

H. Lahrkamp: *Der „Lange Jan" - Leben und Werk des Barockmalers Johann Bockhorst aus Münster,* in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, no.60, 1982, pp.112-113.
H. Vlieghe, *Nicht Jan Boeckhorst, sondern Jan van den Hoecke*, in: *Beiträge zum internationalen Colloquium "Jan Boeckhorst - Maler der Rubenszeit" im Westfälischen Landesmuseum Münster*, in: *Westfalen*, LXVIII, 1990, p.170, ill.10.
M. Galen, *Johann Boeckhorst. Gemälde und Zeichnungen*, Hamburg, 2012, pp.361-362, ill.p.364.
J. Sanzsalazar, *Jan van den Hoecke (1611-1651), el pintor de Sibilas: exito, inspiracion y dispersion de una iconografia muy personal,* in: *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, 5, January 2019, pp.26-27, ill.11.
RKD, doc. no.108177.

1 Inv. no. 10.647 ; Jan van den Hoecke and workshop ; oil on canvas: 85 X 66 cm ; see: Galen, o.c., pp.361-362, ill.p.364 ; Sanzsalazar, o.c., pp.24-27, ill.11a.
2 24.04.2020, Paris, Drouot, Millon, lot 20 (unsold) ; 12.02.2021 Paris, Drouot, Millon, lot 2 (unsold).



24
GOUACHE: THE LAMENTATION

Lucas II Franchoys
Antwerp
c.1650-1655
oil on brown paper
37,3 X 27,2 cm
in a modern frame: 62 X 54 cm

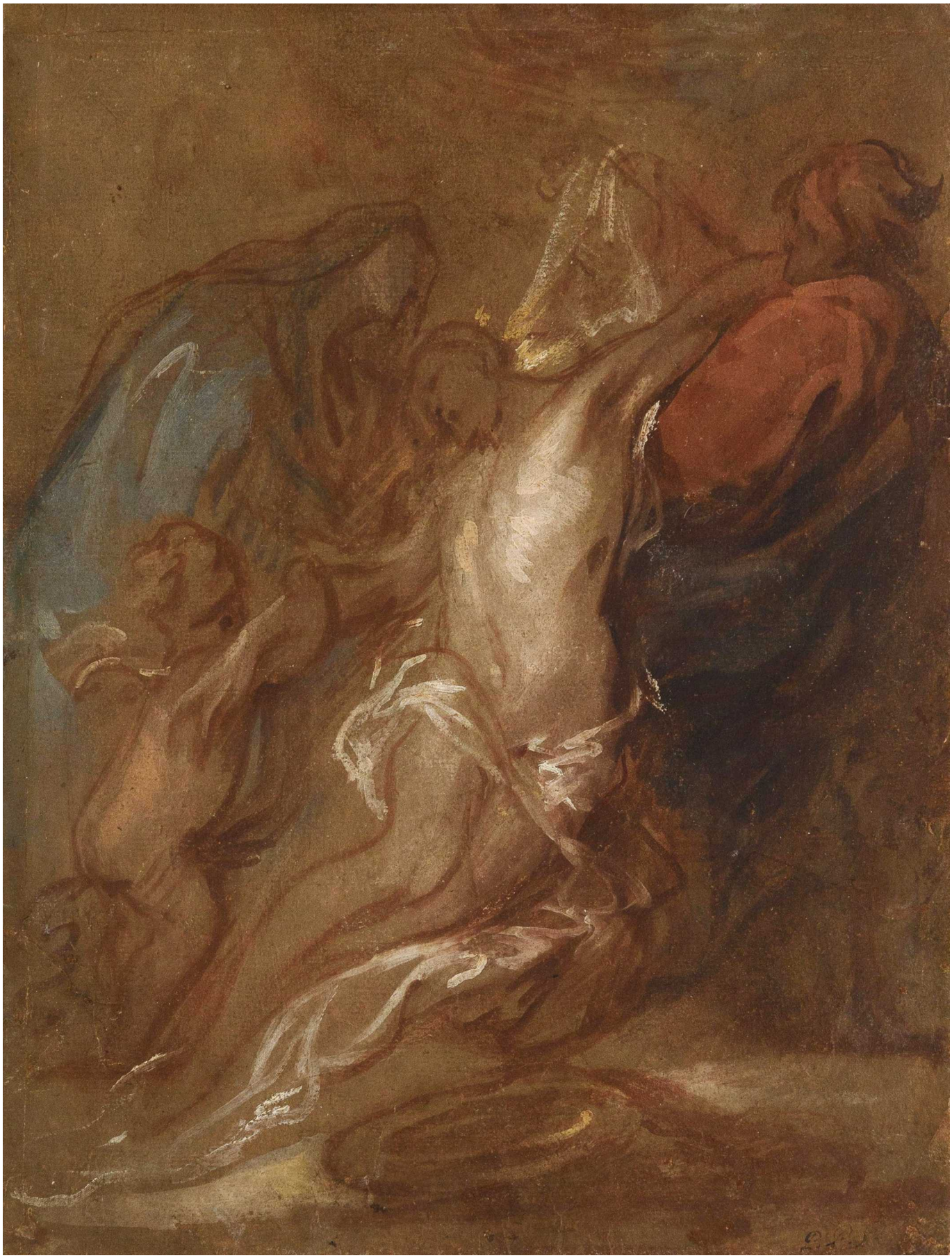
This gouache on paper shows the body of Christ, partially swathed in a white winding sheet, immediately after He was taken down from the cross. He is supported by the Virgin, attired in a blue cloak, a small angel, and Saint John who is wearing a red robe with a dark blue cloak draped over it.

Although this modello is described in the 2002 auction catalogue of the Duke of Talleyrand collection as a work by Jan Boeckhorst, Bert Schepers, scientific researcher at the *Rubenianum* in Antwerp, attributes it to Lucas II Franchoys (1616-1681)[1]. Like the present work, Franchoys' oil sketches are characterized by a loose handling of the brush, painted in warm colours of which the contours are marked in dark brown. A very similar Christ figure can be found in Franchoys' *Lamentation*, which comes from the Church of Saint-John-the-Baptist and Saint-John-the-Evangelist in Malines (ill.24a). Dr. Schepers also points out the strong, stylistic similarities with an oil sketch representing *The Adoration of the Shepherd* painted by Franchoys in approximately 1649-1650[2]. Moreover, the composition of Christ supported by two loved ones and an angel is reminiscent of a painting depicting *Saint Sebastian Accompanied by Angels,* which is also by the hand of Lucas Franchoys[3]. Likewise, that *Saint Sebastian* and the *Adoration of the Shepherds* mentioned above, the gouache presented here is also stylistically indebted to the oeuvre of Antoon van Dyck. In addition, this sheet also shows the influence of the work of Thomas Willeboirts Bosschaert. Evidence of this is his composition of *The Dead Christ, Supported by Two Angels*, several different versions of which are known to have been painted in the workshop of Bosschaert[4].

ill.24a

Provenance
Elie de Talleyrand-Périgord, Duke of Talleyrand-coll., Saint-Brice-sous-Forêt (Paris), 1968.
by descent to: Manuel Gonzalez de Andia, 2nd Marquis of Villahermosa and 8th Duke of Dino, Italy, 1968-2002.
26.06.2002, Paris, Christie's, lot 25.
priv. coll., Antwerp, 2022.

1 With thanks to Bert Schepers.
2 Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. no. 5150 ; oil on canvas: 47,2 X 44,4 cm ; unpublished.
3 H. Colsoul, *Lucas Franchoys de Jonge… Oeuvrecatalogus*, in: *Handelingen… Mechelen*, XCII, 1988, no.36, pp.160-161, pl.42.
4 A. Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert…*, 2003, cat. no.2 A-F.



25
SILVER GILT CUP WITH COVER

Frans Canneel (marked with his master mark)
Bruges (marked with the gothic B)
1628-1629 (year letter W)
silver gilt
h. 28 X diam. 7,4 cm

This *Hanap* is comprised of four parts, each executed separately*: the moulded base of the foot is circular and slightly domed, decorated with garlands of fruit. It is connected to a stem with a flat ring beneath a smooth vase-shaped knob with a central moulded profile, to which three transverse volutes with heads are attached. These act as trestles to support a round drum. The foot is, by means of a long, narrow screw, attached to the pear-shaped cup, which is adorned with fruit and strapwork, and to which three more transverse volutes are fitted. On the bowl rests a moulded, domed cover, which has a fairly wide, flat rim. The middle of the cover has a raised circular profile with a serrated edge and a knob. Right at the top is a separately cast warrior in classical dress, holding a lance and a shield bearing the initials *IVM*.

This ceremonial goblet is in an absolutely perfect condition.
Although the lance-bearing warrior finial is proportionately large and appears to be of a rather lesser quality, it is nevertheless without doubt the original. Also, several other Bruges renaissance silver gilt goblets display very similar figures as a finial[1].

There are four marks on the flat, plain rim of the cup (ill.25a). One recognizes, from right to left, the year letter W, the double Bruges city hall mark, namely the crowned gothic letter B on the one hand and a crowned lion's head on the other, and the master mark of the silversmith, Frans (Franchoys) Canneel. The latter mark comprises the initials *FC* above a sprig of cinnamon (in Dutch: *kanneel*), which is of course a reference to his surname.
Several other pieces of silver by Frans Canneel (active: c.1625-1655) are known. It suffices here to refer to an undecorated cylinder-shaped goblet with the Sisters of Saint-John in Bruges (1632); an ampule tray in the church of Bulskamp (c.1643); and an oval pyx in the Church of Our Lady of *Blindekens* in Bruges (1648-1649)[2]. The most interesting piece is, however, a so-called *Hansje in de Kelder* in a private collection, not just because of the nature and the rarity of this type of renaissance silver but, predominately, because this *tazza* was likewise executed by Frans Canneel in 1628-1629 and it therefore shows exactly the same four marks[3].

ill.25a

Provenance
priv. coll., Europe, 1993.
by descent to: priv. coll., Europe, 2023.

Literature
D. Marechal, *Chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie brugeoise. Catalogue*, Bruges, 1993, no.253, p.240 and p.395.

Exhibitions
1930, Antwerp, *Wereldtentoonstelling voor koloniën, zeevaart en oud-Vlaamsche kunst*, Antwerp, 1930, no. F 100.
1993, Bruges, *Chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie brugeoise*, Bruges, 1993, no.253.

* I would like to thank here Philippe d'Arschot, Erika Basso and Wim Nijs for their assistance with the identification and description of this hanap.
1 Compare: Marechal, o.c., nos.239, 247, 249 and 258.
2 Marechal, o.c., nos.255, 58 and 65.
3 Marechal, o.c., no.252 and p.395.

The most similar Bruges silver gilt covered cups are hanaps by Loys van Nieukerke in the Musée Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels[4] and two ceremonial goblets by Jan Woukyer, both in private collections[5].

During the *ancien régime* silver gilt covered cups were often in the possession of the guilds[6], but they were also commissioned in memory (a *momento*) of a special occasion, or as a present. A good example of this is the ceremonial goblet executed in 1636-1637 by Christoffel de Conynck in Bruges which was presented by the city of Ghent magistracy in 1677 to Hubertus Raelen, the then *primus* of the Louvain university[7].

On the front of the shield, held in the warrior's left hand, are the initials *IVM*. It is no longer possible to ascertain exactly what these letters refer to.

4 Marechal, o.c., no.239, p.230.
5 The first dates from 1620-1621 (gallery Bernard De Leye, Brussels ; unpublished) and the second is marked 1621-1622 (Marechal, o.c., no.249, ill.40b).
6 This is best illustrated by the famous silver gilt *Goblet of the Civil Guard of the Noble Busse in Veere* (h. 36,3 cm ; Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. BK-NM-585) which was executed roundabout 1624 in Middelburg and is likewise of the same type as the four ceremonial goblets referred to above.
7 Marechal, o.c., no.260.

26

THE HOLY FAMILY WITH SAINT JOHN

Albert Jansz. Vinckenbrinck
(*ALVB* monogrammed)
Amsterdam
c.1650-1664
boxwood
18,2 X 25,3 cm
in a modern ebony frame: 39,5 X 46 cm

ill.26a

Provenance
inventory of Albert Jansz. Vinckenbrinck, Amsterdam, 1665 (?).
Countess de la Serna-coll., Castle of Fouleng (Belgium), before 1906-2010.
gallery Bernard Descheemaeker, Antwerp, 2011-2012.
priv. coll., The Netherlands, 2012-2023.

Literature
B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2012, Antwerp, *De forti dulcedo. Masterpieces from the Middle Ages and the Renaissance (1200-1700). Catalogue 9*, Antwerp, 2012, no.25, pp.64-67.
B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2018, Antwerp, *Artes Minores. Miniature-Masterpieces in Ivory, Enamel and Wood (1200-1700). Catalogue 18*, Antwerp, 2018, p.56.
M. van Dam, *Albert Jansz. Vinckenbrinck (1605-1664). Carver of Sculptures*, Amsterdam, 2019, pp.50-51.

Exhibition
2011-2012, Apeldoorn, *Uit de Kunst! 100 jaar Nederlandse kunsthandel*, Amsterdam, 2011, no.29.

Albert Jansz. Vinckenbrinck (1605-1664) may be regarded as being the most important North-Netherlandish wood carver in the 17th century. In addition to monumental works of which in particular the most famous is his pulpit in the *Nieuwe Kerk* in Amsterdam, he also executed various small sculptures primarily (exclusively?) in boxwood. The latter are evidenced not only by the extensive and very instructive inventory of his collection that was compiled after his decease, but also by the small number of signed figures and reliefs that have come down to us.

Willy Halsema-Kubes, in her study on the small sculptures of Vinckenbrinck, published not more than fourteen works by his hand, all of which -with one exception- bear the monogram *ALVB*[1]. Because only one relief of this very limited oeuvre is still in private hands[2], the panel presented here, likewise monogrammed (ill.26a), is of the utmost rarity and thus of singular art-historical importance. Measuring 18,2 by 25,3 cm it is even one of his largest extant sculptures. Not only that, it is in first-rate condition and of excellent quality. With unequivocal skill Vinckenbrinck demonstrates here his phenomenal carving techniques, paying the same attention to illustrate each detail of the object. Especially the magnificent panoramic view in the bottom left-hand corner with the somewhat fuzzy edge, the standing donkey (as a *repoussoir* element), the little rickety bridge with the worker and his dog and the faraway landscape, are qualitatively among the very best that Dutch sculpture of the 17th century has ever produced.

It is striking that the carving offered here and the relief that I sold seven years ago[3] both represent *The Holy Family with Saint John*. It is not unthinkable that this Biblical event was a particular favourite of the artist, seeing that the theme allowed him to lose himself in minute landscape details, in which he was so skilled. By the way, the above also applies to the story of *Job on the Ash Heap*, three versions of which executed by him are known to have survived[4]. Each of these five carvings portrays the protagonist, or alternatively, protagonists, sitting under a gnarled tree, with a landscape panorama pictured on the other side.
It stands to reason that it is no longer possible to determine whether one of the two reliefs of *The Holy Family with Saint John* can be identified with a *Joseph en Maria, vluchtende na Egypten, gesneden als voren* (d.i. *seer kunstigh van palmenhout gesneden*) [*Joseph and Mary fleeing from Egypt carved as the previous one* (i.e. *extremely skillfully carved from boxwood*)] mentioned under the heading *gesneden wercken* [*carved works*] listed in the inventory of his estate of 1665[5].

In view of the excellent quality, the unusual size of the relief, the presence of the monogram, the possible provenance from his inventory, the pristine condition and the very attractive representation, the present *Holy Family with St. John* must be regarded as being the most important surviving piece of small sculpture by Albert Jansz. Vinckenbrinck – the leading Dutch wood carver of the 17th century.

1 W. Halsema-Kubes, *Kleinplastiek van Albert Jansz. Vinckenbrinck*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, XXXIX, 4, 1991, pp.414-425.
2 The small relief of *St. Job on the Dunghill* that in 1991 was still owned privately has since then been acquired by the Amsterdams Historisch Museum (see: Halsema-Kubes, o.c., pp.414-415, ill.3 ; W. Halsema-Kubes, in: exh. cat.: 1992, Amsterdam, *De wereld binnen handbereik… Catalogus*, Amsterdam, 1992, pp.70-71, no.132 ; M. Eisma, *Bewegende en geklede beelden…*, in: *In beeld gebracht. Beeldhouwkunst uit de collectie van het Amsterdams Historisch Museum*, Zwolle, 1995, pp.209-210, no.139, col.pl.XI).
3 Priv. coll. ; *The Holy Family with Saint John* ; Albert Jansz. Vinckenbrinck ; Amsterdam, c.1650-1664 ; boxwood: 15,8 X 12,2 cm ; Lit.: B. Descheemaeker, in: exh. cat.: 2017, Antwerp, *Ex Pace Ubertas… Catalogue 16*, Antwerp, 2017, no.22 ; van Dam, o.c., pp.56-59.
4 Halsema-Kubes, o.c., 1991, pp.414-416, ills.1-3.
5 See: D. Franken, *Albert Jansz Vinckenbrinck*, in: *Oud-Holland*, V, 1887, pp.78 and 88.

A.V.B.

enlarged

For an enlarged photo, please, turn the two page foldout.

BERNARD DESCHEEMAEKER

WORKS OF ART

Sedes Sapientiae

Nederlandse teksten

TEKENING: DE SEDES SAPIENTIAE OMGEVEN DOOR TWEE ENGELEN

Abraham van Diepenbeeck
Antwerpen
ca.1640-1650
zwart en rood krijt, inkt, bruine sepia, grijs en bruin gewassen, op papier
13,5 X 9,7 cm
in een moderne, deels met gele zijden bespannen houten lijst: 35,2 X 29 cm

OPENDEURDAGEN: 23 FEBRUARI-1 MAART 2024

Graag nodig ik u uit om de collectie die ik in deze catalogus presenteer te komen bekijken in mijn galerie aan de Helenalei 7 te Antwerpen.
Op vrijdag 23, zaterdag 24 en zondag 25 februari 2024 is mijn galerie vrij toegankelijk tussen 11.00 en 18.00 uur en vervolgens van maandag 26 februari tot en met vrijdag 1 maart, na afspraak.

Ruim twintig jaar reeds, presenteer ik mijn nieuwste aanwinsten op mijn website enerzijds en via mijn catalogi en nieuwsbrieven anderzijds. Maar niets gaat boven de rechtstreekse confrontatie met het kunstwerk. Daarom wil ik u hierbij graag uitnodigen om mijn galerie te bezoeken.

Tijdens het openingsweekend (op vrijdag 23, zaterdag 24 en zondag 25 februari 2024), zal de zaak vrij toegankelijk zijn.
Mocht u liever de tentoonstelling individueel bezoeken, dan kan u ook een afspraak maken voor de week nadien (van maandag 26 februari tem. vrijdag 1 maart) of op een tijdstip naar uw keuze. Hiervoor kan u het best met mij telefonisch (+32/3/225.15.56) of per mail (info@worksofart.be) contact opnemen.

Vanzelfsprekend is dan ook een ruime selectie uit mijn courante collectie tentoongesteld.

1. RECHTHOEKIGE PLAKET: DE KRUISIGING

Maasland
ca.1170
veelkleurig email champlevé op koper, verguld
8 X 6,2 cm

Geflankeerd door Maria (*S. MARIA*) en Johannes (*S. IOHANNES*) is Christus, met vier nagels, aan het kruis afgebeeld*. Zijn hoofd, met wijd opengesperde ogen, is van een veelkleurig aureool omgeven en Hij draagt een *perizonium* dat met een forse lus aan Zijn linkerzijde is dichtgeknoopt. Bovenaan prijkt het Christusmonogram (*IHS*), tussen twee gezichten in driekwart die respectievelijk de Zon (*sol*, mannelijk) en de Maan (*luna*, vrouwelijk) symboliseren. Het groene kruis dat met een witte rand is omboord, staat op een kleine heuvel, *Golgotha* voorstellend.
Ook Johannes -opmerkelijk, met baard en lang haar- en Maria zijn van een aureool voorzien ; ze zijn beide gekleed in een groen gewaad dat over een lang blauw-wit hemd gedrapeerd is ; en ze houden beide met de linkerhand een boek vast, terwijl ze de rechterhand voor de borst houden.
De Kruisiging is omgeven door een blauw-witte boord, waarrond een gekartelde rand zit. In de hoeken bevinden zich vier kleine bevestigingsgaatjes.
Voor deze plaket in email champlevé op een verguld achtergrond is gebruik gemaakt van acht kleuren: wit, geel, groen, lichtblauw, donkerblauw, azuurblauw, rood en zwart (in feite zeer donkerrood).

Uit technologisch onderzoek[1] is gebleken dat de plaket zich dus nog steeds in een uitstekende conditie bevindt. Alle gebruikte materialen corresponderen met wat van een plaket in email champlevé uit de 12de eeuw mag worden verwacht. En het oppervlak van de plaket is niet vuil en dient derhalve ook niet te worden schoongemaakt.

Deze rechthoekige plaket met *De Kalvarie* maakt deel uit van een groep van een twaalftal *Kruisigings*-scènes in email champlevé die in het Maasland zijn vervaardigd en omstreeks 1150-1180 gedateerd worden. Het betreffen voorstellingen op *Het Draagaltaar van Stavelot* in Brussel[2], op de *phylacteria* van het Vaticaan[3] en van de verzameling Bernard de Leye[4], op de *armilla* van Nürnberg[5], op het *ambo* van Klosterneuburg[6] en op plaketten in New York[7], Sint-Petersburg[8], Cleveland[9], Brussel[10], het Louvre[11], het musée de Cluny[12], en de voormalige verzameling Stoclet[13].
Maar de meest gelijkaardige *Kruisiging* vindt men echter op de *staurotheek* (of kruis-reliekhouder) van het Musée Dobrée in Nantes (afbn.1a-b)[14]. Omdat beide voorstellingen zowel qua compositie, kleurgebruik, stijl en epigrafie (d.i. de schrijfwijze van de opschriften) haast identiek zijn, mag men ervan uitgaan dat beide in hetzelfde atelier en omstreeks dezelfde tijd geëmailleerd zijn.
De Maaslandse edelsmeedkunst bereikt zijn hoogtij (*l'âge d'or de l'art mosan*) omstreeks 1150-1165. De sterk grafische stijl, de wijd openstaande ogen, de schematisering van de anatomieën en het haar, de specifieke iconografie, de epigrafie en het kleurenpalet dat door het groen gedomineerd wordt, wijzen er echter op dat de hier gepubliceerde plaket (en vanzelfsprekend ook de *staurotheek* van Nantes) net iets jonger zijn en wellicht omstreeks 1170 gedateerd moeten worden.

Omwille van de sterke gelijkenis met *De Kruisiging* op de *staurotheek* van Nantes, kan vermoed worden dat ook deze plaket voor een *staurotheek* bedoeld was. Anderzijds zou ze oorspronkelijk ook een kruis, een boekplaat (*plat de reliure*), een draagaltaar of een *phylacterium* (een soort ophangende reliekhouder)[15] versierd kunnen hebben. In elk geval verraden de kleine gaatjes in de vier hoeken dat deze plaket ooit gemonteerd was op de houten kern (*l'âme de bois*) van een groter ensemble.
Maar er is nog een andere, meer verrassende overeenkomst tussen de *Kruisigings*-scènes op de hier gepubliceerde plaket en deze op de *staurotheek* van Nantes. Op beide voorstellingen is Johannes immers afgebeeld met baard en met lang haar dat tot op zijn linkerschouder neervalt. Omdat in de Christelijke iconografie Johannes de evangelist bijna steeds baardloos en met korte haren wordt getypeerd, vermoedt Camille Broucke dat wellicht niet de apostel Johannes, maar veeleer Johannes de doper de Gekruisigde bijstaat[16]. Deze ongewone iconografie zou ontleend kunnen zijn aan de *deïsis* -Christus omgeven door Maria en Johannes de Doper[17]-, een thema afkomstig uit de Byzantijnse kunst, waar de Maaslandse en Rijnlandse emailkunst uit de 12de eeuw trouwens sowieso erg schatplichtig aan is. Hoewel dit een interessante en verleidelijke hypothese is, kan de fysionomie van Johannes de evangelist toch variëren. Zo wordt hij op de plaket rechtsboven op de boekplaat van het zgn. *Sibillenevangeliar* afgebeeld met lang, tot op de rechterschouder golvend haar, maar zonder baard[18]. Datzelfde geldt trouwens ook voor de *Johannes*-figuur op de plaket met *Jacobus en Johannes* in het Chicago Art Museum[19]. Op één van de zes Maaslandse plaketten met apostelfiguren die de vier zijwanden van het draagaltaar in de Hermitage sieren wordt hij zelfs met lang haar én baard afgebeeld[20]. Het lijkt dan ook aangewezen om de *Johannes*-figuur die op deze plaket en op de *staurotheek* van Nantes het kruis flankeert toch als Johannes de Evangelist te duiden[21].

Wijzen we er tenslotte op dat er zich in de Kathedraal van Keulen een handschrift bevindt, waarop een *Kruisiging* (afb.1c) is geschilderd die heel erg gelijkt op onze plaket[22]. Dit *sacramentarium*, dat wellicht omstreeks 1160-1170 in Luik vervaardigd is, of een soortgelijke boekillustratie, moet de emailleur ter beschikking hebben gestaan bij het ontwerp van zijn compositie.

Herkomst
verz. Alphonse Kann, Parijs, voor 1927.
1927, New York, American Art Association, p.13.
verz. Ernst en Marthe Kofler-Truniger, Luzern, voor 1979.
20.11.1979, Londen, Sotheby's, lot 5.
part. verz., Europa, 1979-2022.
door vererving aan: part. verz., Europa, 2022.

Literatuur
Ph. George, *La Crucifixion dans l'émaillerie mosane. A propos d'une plaquette inédite de collection privée*, 2024, in druk.

* Deze catalogustekst is volledig gebaseerd op de studie die Philippe George over deze plaket zal publiceren (George, o.c.). - Graag wil ik hier Philippe George zeer hartelijk danken voor zijn belangstelling en zijn enthoesiasme voor deze plaket en in het bijzonder voor zijn bereidwilligheid om aan dit stuk en de hieraan verwante *Kruisigings*-scènes uit de Maaslandse emailkunst een uitgebreid essay te wijden (zie ook: J. de Borchgrave d'Altena, *Crucifixions mosanes,* in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, III, 1933, pp.62-67).

1 Deze plaket is in november 2023 technologisch onderzocht aan het *Institut de Physique Nucléaire Atomique et Spectroscopie* van de universiteit van Luik (ULiège). Mijn bijzondere dank hierbij aan Grégoire Chêne en David Strivay die het radiologisch onderzoek hebben uitgevoerd.

2 Maasland, ca.1150-1165 ; Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis ; zie: S. Balace, in: tent. kat.: Sint-Omaars-Parijs, 2013, *Une renaissance*…, Parijs, 2013, p.39, afb.15 ; I. Biron, *Emaux sur métal*…, Dijon, 2015, p.44, afb.22 ; P. Henriet, in: *Orfèvrerie septentrionale… L'œuvre de la Meuse*, II, Luik, 2016, pp.179-208.

3 Maasland, ca.1160-1170 ; Museo sacro Vaticano ; zie: J.-Cl. Ghislain, in: *Orfèvrerie Mosane… L'œuvre de la Meuse*, I, Luik, 2014, pp.102-103 ; J.-Cl. Ghislain, in: *L'œuvre de la Meuse*, II, o.c., p.169 ; Ph. George, *L'art mosan*…, in: *Passions liégeoises*…, Brussel, 2022, p.349, afb.4.

4 Maasland, ca.1170 ; zie: tent. kat.: 1961, Antwerpen, *Kunstvoorwerpen uit verzamelingen*…, Antwerpen, 1961, p.22, nr.158, afb.2 ; 15.07.2021, Keulen, Lempertz, lot 2 ; George, 2022, o.c., p.349, afb.3.

5 Atelier van Nicolaas van Verdun ?, Verdun of Maasland, ca.1170-1180 ; Germanisches Nationalmuseum ; zie: P. Lasko, *Ars Sacra. 800-1200*, New Haven-Londen, 1994, pp.233-235, afb.320.

6 Nicolaas van Verdun, Verdun, 1181 ; Stiftskirche ; zie: de Borchgrave d'Altena, o.c., afb.V ; Lasko, o.c., pp.260-270, afbn.361-364 ; Biron, o.c., p.48, afb.28.

7 Maasland, ca.1150-1160 ; Metropolitan Museum of Art ; zie: Ph. Verdier, *Emaux mosans et rhéno-mosans*…, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XLIV, 1975, pp.54-60 ; N. Stratford, *Catalogue of Medieval Enamels*…, II. *Northern Romanesque Enamel*, Londen, 1993, p.60 (E), pl.14 ; Biron, o.c., p.42, afb.20b.

8 Maasland, ca.1160-1170 ; Hermitage ; zie: E.A. Lapkovskaya, *Applied Art of the Middle Ages… Hermitage*, Moskou, 1971, nr.2 ; J. Lafontaine-Dosogne, *Oeuvres d'art mosan*…, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XLIV, 1975, nr.5, pp.97-98, afb.5.

9 Maasland, ca.1170 (?) ; Cleveland Museum of Art ; zie: Verdier, o.c., pp.41-42.

10 Maasland, ca.1170 (?) ; Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis ; zie: Ghislain, I, o.c., p.39 ; S. Balace, in: *L'œuvre de la Meuse*, II, o.c., p.111.

11 Maasland, ca.1160-1180 ; zie: de Borchgrave d'Altena, o.c., afb.II ; https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010099705.

12 Maasland, ca.1160-1170 ; zie: Lasko, o.c., p.210, afb.287. - Zeker tot 1933 bevond er zich, in datzelfde Parijse museum, nog een tweede *Kalvarie*-plaket uit het Maasland, waarvan de huidige verblijfplaats echter onbekend is (zie: de Borchgrave d'Altena, o.c., afb.I).

13 Maasland, ca.1170 ; zie: de Borchgrave d'Altena, o.c., afb.III ; D. Kötzsche, *Fragmente*…, in: *Kölner Domblatt*…, 2009, pp.95-96, afb.42 ; 15.11.2023, Parijs, Sotheby's, lot 1.

14 Inv. nr. 896.1.23 ; Maasland, ca.1170 ; zie: C. Broucke, in: *L'œuvre de la Meuse*, I, o.c., pp.73-79.

15 Vergelijk bijvoorbeeld het phylacterium afkomstig uit de Belgische abdij van Lobbes, welke zich nu in de Wyvern-collection in Londen bevindt. Deze reliekhouder is eveneens in het Maasland vervaardigd en wordt omstreeks dezelfde tijd (ca.1160-1170) gedateerd ; zie: P. Williamson, *The Wyvern Collection. Medieval and Renaissance Enamels*…, Londen, 2021, nr.14.

16 Broucke, o.c., p.75.

17 De *deïsis* is ook afgebeeld op de centrale panelen van het *Lam Gods* van de gebroeders van Eyck (1426-1432).

18 Maasland, ca.1160-1170 ; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum ; zie: Th. Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten*…, Regensburg, 2007, pp.120-125.

19 Maasland, ca.1160-1180 ; zie: Verdier, o.c., pp.42-44 ; H. Swarzenski en N. Netzer, *Enamels and Glass… Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1986, p.46, afb.15 ; Chr. Nielsen, e.a., *Devotion and Splendor*…, (*The Art Institute of Chicago Museum Studies*, XXX, 2), 2004, pp.31-32, nr.13.

20 Maasland, ca.1160-1170 ; zie: Lapkovskaya, o.c., nr.1 ; Verdier, o.c., p.41 ; Lafontaine-Dosogne, o.c., pp.88-91, nr.1, afb.1.

21 Een interessante opmerking hierbij is de vaststelling dat de *Kruisiging* in New York (cf. supra, voetn.7), waarop Johannes (*SCS IOHANNES*) eveneens met baard en lang haar is afgebeeld, deel uitmaakt van een ensemble van (minstens) elf plaketten, waaronder zich ook een *Pinkster*-voorstelling bevindt (New York, Metropolitan Museum of Art ; zie: Stratford, o.c., p.61 (G), pl.18 ; Biron, o.c., p.42, afb.20d). Omdat op deze laatste plaket de zittende apostel uiterst rechts, met kort haar en zonder baard, zeer waarschijnlijk eveneens Johannes de Evangelist voorstelt, wordt Johannes de evangelist op twee plaketten uit dezelfde reeks met twee totaal verschillende fysionomieën afgebeeld.

22 Ghislain, I, o.c., p.102.

2. RECHTHOEKIGE DECORATIEVE PLAKET

Maasland (of Rijnland)
4de kwart 12de eeuw
veelkleurig email champlevé op koper, verguld
3,4 X 7,4 cm

Deze rechthoekige plaket is versierd met een reeks van drie veelkleurige ruiten waarin cirkels van turquoise, donkerblauw en wit email zijn ingeschreven. In de zwikken bevinden zich veelkleurige rozetten en de plaket is omringd door een witte band en een gekartelde en vergulde rand.
In de hoeken zijn vier spijkergaatjes aangebracht, waarmee deze plaket aan de houten kern van het reliekschrijn was vastgemaakt. Het lijdt inderdaad geen twijfel dat dit plaketje ooit deel heeft uitgemaakt van het decorum van een omstreeks 1180-1190, vermoedelijk in het Maasland, vervaardigd reliekschrijn.

Ruitvormige versieringen komen wel vaker voor op kleine 12de eeuwse plaketten in email uit het Maas- of het Rijnland. Het volstaat hier te verwijzen naar enkele plaketten op het *Schrijn van Sint-Aetherius* in de Sint-Ursulakerk in Keulen[1] of naar een paar, ietwat kleinere plaketjes in Boston[2].

Tot 1971 behoort deze *Zierplatte* tot de *Sammlung Ernst und Marthe Kofler-Truniger*, waarna het in bezit komt van Edmund de Unger, als deel van de zgn. *Keir collection*.

Herkomst

verz. Ernst en Marthe Kofler-Truniger, Luzern, voor 1964-1971.
verz. Edmund de Unger, Londen, 1971-1997.
20.11.1997, New York, Sotheby's, *The Keir Collection*, lot 8.

Literatuur

H. Schnitzler, P. Bloch en Ch. Ratton, *Email, Goldschmiede- und Metallarbeiten. Europäisches Mittelalter. Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern*, II, Luzern-Stuttgart, 1965, E 16, pl.34.
H. Swarzenski en N. Netzer, *Catalogue of Medieval Objects in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1986, p.58, voetn.2.

Tentoonstellingen

1964, Zürich, *Sammlung E. und M. Kofler-Truniger, Luzern*, Zürich, 1964, nr.840.
1983, Kansas City, *The Keir Collection*, Kansas City, 1983, nr.8.

1 Keulen, ca.1170 ; M. Seidler, in: tent. kat.: 1985, Keulen, *Ornamenta Ecclesia*…, II, Keulen, 1985, nr.E114, pp.349-351.
2 Rijn- of Maasland, 4de kwart 12de eeuw ; Swarzenski-Netzer, o.c., nr.12, kl.pl.7.

3. CORPUS OP OORSPRONKELIJK KRUIS

Limoges
ca.1215-1230
veelkleurig email champlevé op koper, gegraveerd en verguld
22,3 X 13,4 cm

Dit prachtige, ranke crucifix bestaat uit twee oorspronkelijk samen horende delen. Op het eigenlijke kruis, waarop bovenaan het Christusmonogram *XPS* en onderaan de (gestileerde) berg Golgotha zichtbaar zijn, is een geraffineerd corpus gemonteerd. Als koning gekroond, is de Heiland met open ogen afgebeeld.
De kwaliteit en de toestand van het corpus zijn uitermate fraai: het gezicht, de baard en de haren zijn erg fijn gegraveerd ; de kroon is nog intact ; het blauw van het *perizonium* is schitterend ; de dubbele boord van het lendendoek (groen en geel) is een aanduiding van kwaliteit en raffinement ; en er zijn ook nog talloze sporen zichtbaar van de oorspronkelijke vergulding.

Een crucifix waarvan het corpus breder is dan het kruis waarop het is gemonteerd is erg ongewoon en men zou -verkeerdelijk- geneigd kunnen zijn om te veronderstellen dat corpus en kruis niet oorspronkelijk samen horen. Toch bewijzen Christus' armen en handen die precies binnen het beeldvlak van het kruishout passen enerzijds, maar vooral de aanwezigheid van vier oorspronkelijke klinknagels en de afwezigheid van ongebruikte bevestigingsgaatjes op de achterzijde anderzijds dat corpus en kruis inderdaad altijd één authentiek geheel hebben gevormd.
Dit ensemble was echter niet bestemd om op een houten altaar- of processiekruis te worden gemonteerd, maar maakte oorspronkelijk deel uit -en dit is veeleer uitzonderlijk- van een boekband of een reliekschrijn (*châsse*). Ter illustratie kan hier onder meer verwezen worden naar een *Boekband met De Kruisiging* in het Musée de Cluny te Parijs[1] of het crucifix op één van de transeptarmen van een groot reliekschrijn in The Metropolitan Museum of Art in New York[2]. De twee meest verwante stukken zijn echter een crucifix in de Hermitage in Sint-Petersburg[3] en een exemplaar in de voormalige Keir-collectie[4], die beide eveneens van hetzij een boekband, hetzij een reliekschrijn afkomstig zijn. De overeenkomsten zijn opvallend: vergelijkbare afmetingen, de aanwezigheid van het Christusmonogram ; de afwezigheid van een kleiner, ingeschreven, groen kruis (op een blauwe achtergrond) ; het ontbreken van een aureool ; en vooral een erg verwante Christusfiguur: gekroond, met breed uitgestrekte armen, met licht gebogen gezicht en vier nagels. Bij het kruisje in de Hermitage ontbreekt wel elke verwijzing naar *Golgatha*, terwijl het hier gepresenteerde object dan weer duidelijk meer bevestigingsgaatjes telt[5].
Op basis van de nauwe verwantschap in type en functie met de kruisjes in de Hermitage en in de voormalige Keir-verzameling, moet ook dit exemplaar in het 2de kwart van de 13de eeuw zijn vervaardigd. Omwille van de erg hoge kwaliteit van het *perizonium*, met zijn dubbele rand in geel en groen, lijkt een iets vroegere datering -omstreeks 1215-1230- evenwel nog waarschijnlijker.

Herkomst
kunsthandel Jan Dirven, Eindhoven, ca.1980.
part. verz. Nederland, ca.1980-2016.

Literatuur
A. Juffermans, *Limoges "in de handel"*, in: *Antiekwereld*, V, 2, 1980, p.22, nr.G.

1 E. Antoine, in: tent. kat.: 1995-1996, Parijs-New York, *L'Oeuvre de Limoges*…, Parijs-New York, 1995, nr.114b (Limoges, 1ste kwart 13de eeuw). Interessant is dat de afmetingen van dit kruis (ca. 24 X 13,5 cm) nagenoeg identiek zijn aan deze van ons exemplaar (22,3 X 13,4 cm).
2 B. Drake Boehm, in: tent. kat.: 1995-1996, Parijs-New York, o.c., nr.116 (Limoges, ca.1235-1245).
3 Limoges, 2de kwart 13de eeuw ; 18 X 14,5 cm. Zie: E. Nekrassova, in: tent. kat.: 2004, Limoges, *Emaux limousins… Saint-Pétersbourg*, Limoges, 2004, nr.27.
4 Limoges, 2de kwart 13de eeuw ; 20,8 X 14,8 cm. Zie: H. Schnitzler, P. Bloch en Ch. Ratton, *Sammlung E. und M. Kofler-Truniger*…, II, Luzern-Stuttgart, 1965, nr. E95, pl.22 ; 20.11.1997, New York, Sotheby's, *The Keir Collection*…, lot 84.
5 Acht tegenover zes (Hermitage) en slechts vier (het Keir-kruisje).

4. RELIEF: DE HEMELVAART EN DE KRONING VAN MARIA

Nottingham
2de helft 15de eeuw
albast, met originele polychromie en vergulding
43,5 X 27 X 4,3 cm

Centraal op dit reliëf staat de Maagd Maria die haar handen opengevouwen voor haar borst houdt. Ze is gehuld in een lang kleed, waarover ze een mantel draagt die met een grote sluitspeld is dichtgeknoopt onder haar kin. Ze wordt omgeven door een lange ovalen mandorla die door vier knielende engelen wordt gedragen. Helemaal bovenaan, houden twee andere engelen een gouden drievoudige kroon boven haar hoofd.
Aan haar voeten zit de Heilige Thomas, met baard, geknield neer. In zijn handen die, in gebed voor zijn borst gevouwen zijn, houdt hij de riem van Maria, waarbij de gesp duidelijk zichtbaar is.

Het motief van de riem van Maria verwijst naar een passage uit de *legenda aurea* waarin verhaald wordt dat Thomas niet gelooft dat Maria ten hemel is opgenomen. Maria werpt hem echter haar gordel toe, als bewijs van haar verrijzenis uit het graf en haar hemelvaart. Als koningin van hemel en aarde -ook wel *Maria regina* genoemd- wordt ze met een drievoudige tiara gekroond.

Afgezien van enkele kleinere beschadigingen -zo ontbreken sommige tenen van de knielende engel onderaan rechts-, bevindt dit reliëf zich nog steeds in uitmuntende staat: het is niet gebroken, noch gebarsten ; het albast is geenszins versuikerd ; en een zeer aanzienlijk deel van de oorspronkelijke polychromie en de vergulding is nog bewaard gebleven.

Er zijn zowat honderd albasten reliëfs uit Nottingham met *De Hemelvaart van Maria* bewaard. Het feit dat deze voorstelling veelal het laatste tafereel betreft van een cyclus met scènes uit *Het Leven van Maria* verklaart dit vrij grote aantal[1]. Hier wordt dit thema echter gecombineerd met de voorstelling van *De Kroning van Maria door Enkele Engelen*, een iconografische bijzonderheid waarvan slechts een tiental andere voorbeelden bekend zijn[2].
Eén van de meest gelijkaardige composities treft men aan op een reliëf met *De Hemelvaart en de Kroning van Maria* dat in 2001 in Londen is verkocht (afb.4a)[3]. Francis Cheetham dateert dit laatste reliëf in de tweede helft van de 15de eeuw, een situering die ongetwijfeld ook voor het hier gepresenteerde stuk geldt.

Deze albasten *Hemelvaart en Kroning* is afkomstig uit een Frans kasteel, waar het zich zeker meer dan honderd jaar heeft bevonden.

Herkomst
part. verz., Frankrijk, 2023.

5. RETABELGROEP: DE BEZWIJMING VAN MARIA

toegeschr. aan het atelier van het *Passie*-altaar van Iserlohn
Brugge
ca.1420-1430
noten, met originele polychromie en vergulding
45,5 X 34 X 12,3 cm

Bijgestaan door Maria Magdalena, links, en Johannes de Evangelist, rechts, valt Maria in zwijm. Achter haar staan, naast een Romeinse soldaat, nog twee andere heilige vrouwen, Maria Salomé en Maria Cleophas.
Dat dit tafereel zich inderdaad onder het kruis afspeelt, bewijst de kleine (halve) rots uiterst rechts met de (halve) schedel. Beide verwijzen naar Golgotha, de heuvel buiten de muren van Jeruzalem waar Christus gekruisigd wordt en wat letterlijk "*schedelplaats*" betekent.
De Romeinse soldaat achteraan rechts stelt ongetwijfeld Longinus voor. In zijn rechterhand hield hij oorspronkelijk de lans vast, waarmee hij de zijde van de Gekruisigde doorboort. Met zijn andere hand wijst hij naar zijn rechteroog, want Longinus die tijdens de kruisiging de Messias herkent, zou immers grotendeels blind zijn.

De achterzijde van het beeld is, zoals gebruikelijk, uitgehold (afb.5a) en aan de rechter onderkant zijn twee kleine stukjes hout ingezet. De onderzijde van de groep (afb.5b) laat zien dat deze beide reparaties oorspronkelijk zijn en geen latere toevoegingen betreffen. Vanuit technisch oogpunt zijn ook de kleine stukjes linnen, die op enkele plaatsen (onder meer onderaan rechts) op het notenhout zijn aangebracht, zeer interessant (afb.5b). Deze doekjes worden met hars op de meest kwetsbare plaatsen gekleefd en zijn bedoeld om de cohesie tussen de drager (hout) en de stoffering (vergulding en polychromie) te verbeteren. Dit heeft ertoe geleid dat de oorspronkelijke vergulding inderdaad nog grotendeels intact is gebleven. Daarnaast gaan zowel de houten toevoegingen als de diverse stukjes linnen grotendeels verborgen achter de stoffering, wat de laatste fase is in de productie van houten beelden.

De zeer soepele plooienval en de lange gewaden die niet alleen de voeten bedekken, maar ook over het hoofd zijn gedrapeerd verraden dat deze retabelgroep nog in de eerste helft van de 15de eeuw is vervaardigd. De vaststelling dat de volledige groep, met uitzondering van de diverse gezichten, verguld is, bevestigt dit vermoeden. In die zin sluit deze *Bezwijming* aan bij de eerste generatie Vlaamse retabels, waarvan de twee altaren van Jacob de Baerze in Dijon, beide besteld door Filips de Stoute, de hertog van Bourgondië (Dendermonde, 1390-1399), de vroegste en de bekendste voorbeelden zijn[1].

Er kan geen twijfel over bestaan dat dit reliëf oorspronkelijk deel uitmaakte van een grotere *Kalvarie*-groep waartoe, naast *De Bezwijming*, ook nog een tweede groep behoorde. Dit tweede beeld, dat rechts van dit reliëf was opgesteld, stelde zeer waarschijnlijk enkele *Romeinse Soldaten* voor en vervolledigde de (halve) heuvel en de (halve) schedel onderaan. De centrale scène op het *Kruisigings*-retabel van de Sankt Reinoldi-kerk in Dortmund, het absolute hoofdwerk van de zgn. meester van Hakendover (Brussel, ca.1415-1420), geeft een goed beeld van hoe dit ensemble er oorspronkelijk kan hebben uitgezien (afb.5c)[2]. Aan de linkerzijde is *De Bezwijming* afgebeeld, eveneens bestaande uit een groep met de vier Maria's, Johannes en Longinus. Het rechtse beeld toont tien Romeinse soldaten, waarbij de voorste op een prachtig opgetuigd paard rijdt. Tussen beide reliëfs in staat het kruis bovenop een kleine rots waartegen een schedel ligt.
Hoewel het retabel van Dortmund, dat omstreeks 1415 gedateerd wordt[3], gekenmerkt is door eenzelfde soepele plooienval, kan de hier gepresenteerde groep niet toegeschreven worden aan de meester van Hakendover. Terwijl dit atelier in het eerste kwart van de 15de eeuw in Brussel werkzaam is[4], lijkt deze *Bezwijming* enerzijds net iets jonger te zijn en anderzijds veeleer in Brugge te zijn vervaardigd. Het volstaat hier te verwijzen naar de *Bezwijmings*-groep uit het retabel van Neetze (Brugge, ca.1415-1420)[5], deze uit het *Kruisigings*-altaar van Bokel (Hannover, Niedersächsiche Landesgalerie ; Brugge, ca.1415-1420)[6] of naar het fragment in Wannebecq (Brugge, ca.1410)[7]. Maar ook *De Graflegging* in het Brooklyn Museum in New York (Brugge, ca.1415-1420)[8] lijkt stilistisch zeer verwant. Aan deze inventaris van vroeg 15de eeuwse retabelgroepen uit Brugge, moet wellicht ook een reeks van vijf beeldjes in het Museo Diocesano van Jaca (Catalonië) toegevoegd worden. Elk van deze vijf rijkelijk vergulde fragmenten behoorde oorspronkelijk tot een *Geboorte*-altaar dat waarschijnlijk eveneens in Brugge en wel omstreeks 1410-1420 vervaardigd is[9].

De gezichtstypes, de lange soepele gewaden en de rijke vergulding herinneren sprekend aan de *Maria*-groep uit de verzameling Schoufour-Martin (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), die eveneens in Brugge en wel omstreeks 1410 moet zijn vervaardigd[10]. Deze *Maria*-groep sluit echter nog beter aan bij de internationale gotiek en is daarom wellicht een tiental jaar ouder.
Het gezicht van Johannes die Maria ondersteunt lijkt met zijn golvende haren[11], zijn opvallende voorhoofd en zijn scherpe, openstaande ogen heel erg op de gezichten van *De Goede Bevelhebber en Zijn Twee Kompanen* uit het *Passie*-altaar van Iserlohn (nabij Dortmund)[12]. Dit altaar dat zich nog steeds op zijn oorspronkelijke locatie bevindt is tevens in Brugge vervaardigd en wordt omstreeks 1420-1430 gedateerd. Misschien moet overwogen worden of de hier gepresenteerde *Bezwijmings*-groep in hetzelfde Brugse atelier en omstreeks dezelfde tijd vervaardigd is als het hoogaltaar van Iserlohn.

In ieder geval is de hier gepresenteerde *Bezwijming*, die ik gekocht heb uit een Duitse particuliere verzameling, het belangrijkste Brugse beeld dat aan het licht is gekomen sinds de presentatie in 1996 van de beide groepen uit de collectie Schoufour-Martin[13]. Dit beeld kan een nieuw licht werpen op de ontwikkeling van de Brugse retabelkunst in de eerste helft van de 15de eeuw en bewijst de grote artistieke virtuositeit en de hoge kwaliteit van de Brugse beeldsnijkunst op het ogenblik dat Jan van Eyck er zich als schilder komt vestigen.

1 Dit geldt bijvoorbeeld voor het zgn. *Swansea Altarpiece* in het Victoria and Albert Museum in Londen (Fr. Cheetham, *English Medieval Alabasters*..., Oxford, 1984, pl.I, p.33).
2 Voor een opsomming van alle bekende albasten reliëfs uit Nottingham, waarbij *De Hemelvaart van Maria* gecombineerd wordt met *Haar Kroning door Engelen*, zie: Cheetham, o.c., nrs.133-134, pp.206-207 ; Fr. Cheetham, *Alabaster Images of Medieval England*, Woodbridge, 2003, p.99 (type A) en afbn.92-93.
3 Part. verz. ; albast: 39 X 25 cm ; Fr. Cheetham, in: tent. kat.: 2001, Londen, *The Alabaster Men*..., Londen, 2001, nr.8.

6. HET STERFBED VAN MARIA

Brabant
ca.1460-1470
eiken, met oude vergulding
29,3 X 32,2 X 11 cm

Deze eikenhouten groep van eerder kleine afmetingen telt dertien figuren. De twaalf apostelen zijn verzameld rondom Maria, die met gekruiste armen en met een sluier op haar hoofd op haar sterfbed neerligt. De baardloze apostel die naast Maria neerzit stelt Johannes voor en ook Petrus, in het wit en met wollige baard, en Paulus, uiterst links met een boek in de rechterhand, zijn duidelijk herkenbaar. De overige negen leerlingen zijn niet individueel gekarakteriseerd.

Deze groep is afkomstig uit het voormalig privaat Museum Van Gerwen-Lemmens in Valkenswaard (nabij Eindhoven), van wie de vorige eigenaar het in 2002 (volkomen legaal) heeft gekocht.

De zeer rijkelijke polychromie is, hoewel oud, toch niet oorspronkelijk. Omdat deze moderne beschildering deel uitmaakt van de geschiedenis van het stuk enerzijds en omdat het wezenlijk bijdraagt tot de attractiviteit van dit *Sterfbed van Maria* anderzijds, meen ik dat het niet opportuun is om deze te laten verwijderen. Bovendien geeft de huidige polychromie wellicht een goed beeld van het originele uitzicht.

Stilistisch is deze, eerder kleine, retabelgroep niet makkelijk te dateren of te lokaliseren. Omdat de Maria-figuur op *Het Sterfbed* van Autun (Brussel, ca.1450-1460)[1] zowel compositorisch als stilistisch nauw verwant lijkt aan de Moeder Gods op de hier afgebeelde groep moet ook deze in Brabant (Brussel ?) zijn vervaardigd en lijkt een datering in het derde kwart van de 15de eeuw erg waarschijnlijk.

In de plaats van de Nederlandstalige term *Sterfbed van Maria* valt veeleer de Franse of Engelse omschrijving *Dormition de la Vièrge* of *Dormition of the Virgin* te verkiezen. Het woord "*dormition*" is immers afgeleid van het Latijnse werkwoord "dormire", wat "slapen" betekent. Maria sterft immers niet echt, maar ze is veeleer ingeslapen, in afwachting van haar verrijzenis waarbij haar lichaam én haar ziel ten hemel rijzen[2].

Er zijn vrij veel laatgotische gebeeldhouwde voorstellingen van *Het Sterfbed van Maria* bekend[3], waarbij de meeste onderdeel hebben gevormd van een uitgebreid *Maria*-retabel. De beroemdste zijn waarschijnlijk de retabelgroep van Adriaen van Wesel in het Rijksmuseum (Utrecht, ca.1475-1477)[4] en het centrale tafereel van het *Maria*-altaar in Ternant (Brussel, ca.1440-1445)[5]. Wellicht maakte ook het hier gepresenteerde beeld ooit onderdeel uit van een omvangrijk *Maria*-ensemble dat in het derde kwart van de 15de eeuw in Brabant is vervaardigd.

Herkomst
part. verz., Zuid-Duitsland, 2022.

1 L.F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550*…, Cambridge, 1998, pp.10-15, afbn.8-10 en pp.183-187.
2 Jacobs, o.c., afb.28 ; E. Bertram-Neunzig, *Das Flügelretabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi*…, (Dissertation… Universität zu Köln…), Keulen, 2004 ; R. de Boodt, in: *Miroirs du sacré*…, o.l.v. B. D'Hainaut-Zveny, Brussel, 2005, B6, p.192.
3 R. Karrenbrock, *Burgund am Niederrhein*…, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, LXXXII, 2021, p.69, vtn.47.
4 Recent onderzoek heeft aangetoond dat het retabel van Hakendover misschien ook in Brugge kan zijn vervaardigd (Bertram-Neunzig, o.c.).
5 R. Didier, *De H. Cornelius… en de Brugse beeldhouwkunst omstreeks 1400*, in: *Rond de restauratie van het 14de-eeuwse corneliusbeeld*, Brugge, 1984, pp.42-43, nr.12, met afb. ; Bertram-Neunzig, o.c., pp.207-209, nr.5, afb.32 ; R. Karrenbrock, *… in Vlaanderen gemaakt*…, in: tent. kat.: 2010-2011, Brugge, *Van Eyck tot Dürer*…, Tielt, 2010, pp.39-40, afb.33.
6 Didier, o.c., p.42, nr.13 ; Bertram-Neunzig, o.c., pp.204-207, nr.4, afb.75 ; Karrenbrock, 2010, o.c., pp.40-41, afb.32.
7 J. de Borchgrave en J. Mambour, *Fragments de retables en bois*…, Bergen, 1968, pp.48-49 ; Bertram-Neunzig, o.c., p.48, afb.34.
8 C. Gomez-Moreno, in: tent. kat.: 1968-1969, New York, *Medieval Art from Private Collections*, New York, 1968, nr.45 ; C. Eisler, *Two Entombments and a Deposition*…, in: *Gesta*, XX/1, 1981, afbn.2-3 ; R. Didier, *Miseratio Christi*…, in: *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, nrs.13-15, 1994, p.19.
9 M.C. Lacarra, *Catedral y museo diocesano de Jaca*, (*Musea Nostra*, 5), Zaragoza, 1993, nr.130, pp.108-109. – In 1996 heb ik deze beeldjes, die in het museum als "*Brabant, 15de eeuw*" worden omschreven gesignaleerd aan Robert Didier die mij op 13 september inderdaad bevestigde dat "*Les 5 fragments de retable, provenant de la cathédrale* (de Jaca), *sont assurément très intéressants. Effectivement, on peut penser à un retable brugeois à dater des années 1410 ou 1420*".
10 M. van Vlierden, *Gehouwen, gesneden, geschonken… collectie Schoufour-Martin*, 2017, Rotterdam, nr.29, pp.94-97.
11 Een zeer opvallend en erg ongewoon detail is de (groene) diadeem in het haar van Johannes.
12 Didier, o.c., p.42, nr.11 ; Bertram-Neunzig, o.c., pp.216-218, nr.8, afbn.207-209 ; Karrenbrock, 2010, o.c., pp.41-43, afbn.35 en 37-38 ; Karrenbrock, 2021, o.c., pp.63-65, afbn.19-20.
13 Deze beide groepen heeft Jan Dirven (voor wie ik toen werkzaam was) in 1995 in Monaco gekocht op de veiling van de collectie Robert Kahn-Skriber. In overleg met Robert Didier hebben wij toen deze groepen, die ook op de achterzijde verguld zijn (!), in Brugge gesitueerd en omstreeks 1410 gedateerd.

Herkomst
Museum van Gerwen-Lemmens (inv. nr. 23.23.87), Valkenswaard, tot 2002.
part. verz., Nederland, 2002-2023.

1 S. Guillot de Suduiraut, *Autour de la Dormition*…, in: *Retables brabançons… Actes du Colloque*…, Parijs, 2002, pp.189-227 en afbn.1 en 12.
2 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, Parijs, 1957, pp.601-614.
3 Eén van de vroegste voorbeelden hiervan betreft een Maaslands reliëf uit het einde van de 13de eeuw (R. De Boodt, in: *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden…*, Brussel, 2000, nr.21). Een notenhouten retabelgroep in Saumur, dateert dan weer uit het begin van de 14de eeuw (P.-Y. Le Pogan, in: tent. kat.: 2009, Parijs, *Les premiers retables*…, Milaan-Parijs, 2009, cat. nr.28).
4 J. Leeuwenberg en W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum*, Amsterdam, 1973, nr.16b ; W. Halsema-Kubes, in: tent. kat.: 1980-1981, Amsterdam, *Adriaen van Wesel*…, Amsterdam, 1980, nr.8.
5 R. Didier, *Les retables de Ternant*, in: *Congrès archéologique de France*, 75, 1967, pp.259-267 ; R. de Boodt, in: *Miroirs du sacré*…, o.l.v. B. D'Hainaut-Zveny, Brussel, 2005, B20, pp.202-203 ; R.-M. Molina, *Le retable de la Vierge de Ternant* (ongepubl. univ. verhandeling), Genève, 2008 ; D.L. Sadler, *Touching the Passion. Seeing Late Medieval Altarpieces*…, Leiden, 2018, p.9, afb.6 en pp.71-81.

7. RELIËF: DE GEBOORTE

Boven-Rijn (Elzas) of Vlaanderen (?)
ca.1470-1485
stucco, met oorspronkelijke polychromie en vergulding
in zijn oorspronkelijke houten lijst : 38,5 X 32 X 5,4 cm

Dit schitterende reliëf in stucco dat nog grotendeels zijn oorspronkelijke polychromie en vergulding bewaard heeft, stelt *De Geboorte* voor. Centraal op het tafereel zit Maria, met de handen gevouwen op haar knieën. Samen met Jozef, die haar flankeert, aanbidt ze het naakte Kind dat op de zoom van haar mantel neerligt en door drie engelen omgeven wordt. Terwijl achteraan een engel de geboorte aan een herder verkondigt en God de Vader, geflankeerd door twee engelen, het gebeuren gadeslaat vanuit een wolk, staan links de beide vroedvrouwen. De oudste van de twee steunt op een stok en stapt, met de hulp van de jongste, over een lage omheining.

Van deze compositie zijn er nog vier andere versies gedocumenteerd. Twee van deze reliëfs bevinden zich in de 19de eeuw in de verzameling van de prins van Sigmaringen-Hohenzollern, waarbij het ene (in stucco) in 1894 in het bezit komt van de Münchense kunsthandelaar Julius Böhler (afb.7a)[1], en het tweede (in cartapesta of *papier-maché*) in 1928 aangekocht wordt door het Liebieghaus in Frankfurt (afb.7b)[2]. Tot in 1945 bevindt er zich een derde exemplaar (in stucco) in het Deutsches Museum in Berlijn, waar het tijdens de tweede wereldoorlog verloren gaat (afb.7c)[3]. In de Liebfrauen Stiftkirche in Baden-Baden wordt er tenslotte nog een vierde, licht afwijkende versie in hout bewaard[4].

Het maken van *moulages* in stucco (en cartapesta) is een procedé dat in de late middeleeuwen veel vaker voorkomt dan algemeen wordt aangenomen. Het werken met afdrukken is immers goedkoop, snel en efficiënt en de rijkelijke beschildering verdoezelt het gebruik van een alledaags materiaal en de toepassing van een makkelijk procedé. De meeste van deze afdrukken zijn wellicht bestemd om geplaatst te worden in de nis van een klein huisaltaartje[5].
Omwille van het delicate karakter van het materiaal zijn er echter maar weinig *moulages* in stucco (en cartapesta) bewaard gebleven[6]. Dat dit vooralsnog onbekende exemplaar bovendien in nog erg frisse staat verkeert en een aanzienlijk deel van zijn oorspronkelijke polychromie en vergulding heeft bewaard maakt dit laatgotisch reliëf tot een absolute rariteit.

Hoewel het erg verleidelijk is om het hier gepresenteerde stucco-reliëf (dat uit een Duitse verzameling afkomstig is) te identificeren met *De Geboorte* uit de Münchense verzameling Böhler (dat al sinds 1894 "verloren lijkt"), kunnen beide niet identiek zijn. De *Verzeichniss der Schnitzwerke* van het *Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen*, waar dit laatste exemplaar zich in 1871 bevindt, vermeldt immers dat dit reliëf 58 cm hoog is[7]. Hoewel vermoed wordt dat er bovenaan een (niet origineel) stuk toegevoegd is, kan dit reliëf niet identiek zijn aan ons exemplaar daar de hier gepresenteerde *Geboorte* zijn oorspronkelijke lijst nog heeft bewaard en dus nooit bovenaan (tijdelijk) kan zijn aangepast.

De reliëfs in München, Frankfurt en Berlijn worden om stilistische en compositorische redenen in het Bovenrijnse gebied -zeg maar de Elzas- gesitueerd. Steeds opnieuw wordt er echter gewezen op de invloed van de beeldsnijkunst uit het Noorden, onder meer uit Utrecht en Luik[8]. Gezien enkele stilistische verschillen tussen het hier gepresenteerde reliëf en de drie bovenvermelde versies moet men zich de vraag stellen of dit exemplaar misschien toch in de Nederlanden zou kunnen zijn vervaardigd. Bovendien kan men zich niet van de indruk ontdoen dat deze *Geboorte* net iets jonger is dan de drie overige die omstreeks het derde kwart van de 15de eeuw gedateerd worden.

Eén kleine nevenscène is een iconografische rariteit: uiterst links helpt de jongere vroedvrouw haar oudere gezel die met haar linkerhand op een staf steunt, over een omheining. Dat de aanwezigheid van twee vroedvrouwen bij de geboorte van Christus niet zo ongewoon is, blijkt bijvoorbeeld uit het paneel met *De Aanbidding* van Robert Campin dat zich in het Musée des Beaux-arts van Dijon bevindt en vermoedelijk omstreeks 1430 gedateerd moet worden[9].

Herkomst
kunsthandel Beckmann, Hannover, 1978.
part. verz., Hessen (Duitsland), 1978.
door vererving aan: part. verz., Duitsland, 2021.

1 Huidige bevindplaats onbekend ; zie: F.A. Lehner, *Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen… Schnitzwerke*, Sigmaringen, 1871, p.23, nr.79 ; O. Schmitt, *Oberrheinische Plastik…*, Freiburg, 1924, p.26, pl.29a ; W. Schenkluhn, *Liebieghaus… Nachantike kleinplastische Bildwerke, I. Mittelalter…*, Melsungen, 1987, p.162.
2 Lehner, o.c., pp.22-23, nr.78 ; H. Sprinz, *Die Bildwerke… Sigmaringen*, Stuttgart-Zürich, 1925, p.12, nr.26 ; W. Schenkluhn, o.c., nr.95, pp.161-164.
3 T. Demmler, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton…*, 3, Berlijn-Leipzig, 1930, pp.109-110, nr.7983 ; Schenkluhn, o.c., p.162.
4 *Die Kunstdenkmäler Badens*, 11… *Stadt Baden-Baden*, Karlsruhe, 1942, p.97, afb.80 ; Schenkluhn, o.c., p.162.
5 Vergelijk bijvoorbeeld het schitterende (houten) huisaltaartje met *De Verkondiging* dat omstreeks diezelfde tijd in de Zuidelijke Nederlanden moet zijn vervaardigd (Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh ; zie: H. van Os, in: tent. kat.: 1994-1995, Amsterdam, *Gebed in schoonheid…*, Amsterdam, 1994, pl.4).
6 De wellicht grootste verzameling laatgotische afdrukken in pijpaarde, stucco en papier-maché bevindt zich in Berlijn (Bode-Museum ; Demmler, o.c., pp.98-112).
7 Lehner, o.c., p.23: "*79. Geburt Christi. Ein zweites Exemplar vom demselben Model, wie Nr.78. H. 0,58, b. 0,315… (2185).*".
8 J. Leeuwenberg, *Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik*, in: *Festschrift Hanns Swarzenski*, Berlijn, 1965, pp.151-166.
9 M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, II, Leiden-Brussel, 1967, nr.53, p.70, pl.76 ; zie ook: E. Zimmermann, in: tent. kat.: 1970, Karlsruhe, *Spätgotik am Oberrhein…*, Karlsruhe, 1970, onder nr.6, p.82.

8. ZITTENDE PETRUS

Neder-Rijn
ca.1500
eiken
36,6 X 16,3 X 10,8 cm

Dit massief eikenhouten beeldje -het is achteraan niet uitgehold- stelt de Heilige Petrus voor die op een lage, eenvoudige bank neerzit. Hij is gekleed in een lang kleed (of *albe*), waarover hij een wijdse koormantel (of *pluviale*) draagt die middels een grote, ruitvormige speld onder zijn nek is dichtgeknoopt. Hij is gekroond met een drievoudige pauselijke tiara, hij heeft een wollige baard en hij houdt in zijn rechterhand een boek en een grote sleutel (die deels is afgebroken). Met zijn linkerhand maakt hij, als allereerste paus en plaatsvervanger van Christus op aarde, een zegenend gebaar.

De apostel Petrus is door Jezus zelf als eerste paus aangesteld en wel *als de rots waarop hij Zijn Kerk wil bouwen* (Mat.16:18). De sleutel is deze van de hemelpoort (Mat.16:19).

Dagmar Preising die dit beeldje in 1998 heeft gepubliceerd wijst er op dat *thronende Petrusstatuetten sich in auffälliger Häufung in niederländisch-belgischem und niederrheinischem Raum erhalten haben*[1]. Daarbij vermeldt ze onder meer een beeld uit het atelier van Jan van Steffeswert (Maastricht, ca.1510-1515)[2] en een *Petrus*-figuur in het Suermondt-Ludwig-Museum in Aken (Brabant, begin 16de eeuw)[3]. Onze *Heiliger Petrus als Papst* situeert ze echter in het Neder-Rijnse gebied en dateert ze omstreeks 1500.
Omdat dit *Petrus*-beeld volrond gesneden is, stond het wellicht oorspronkelijk vrij opgesteld in de ruimte, misschien zelfs onder een gotisch baldakijntje. Anderzijds mag men niet uitsluiten dat het ooit deel heeft uitgemaakt van een monumentaal retabel met taferelen uit *Het Leven van Petrus*.

Herkomst
kunsthandel Jan Dirven, Eindhoven, ca.1970.
verz. Prof. H. Goldschmidt, Eindhoven, ca.1970-2005.
kunsthandel Böhler, München, 2005.
part. verz., Nederland, 2005-2024.

Literatuur
D. Preising, in tent. kat.: 1998, Aken, *In gotischer Gesellschaft. Spätmittelalterliche Skulpturen aus einer niederländischen Privatsammlung*, Aken, 1998, pp.143-145.

Tentoonstelling
1998, Aken, *In gotischer Gesellschaft. Spätmittelalterliche Skulpturen aus einer niederländischen Privatsammlung*, Aken, 1998, nr.63.

1 Preising, o.c., p.145.
2 R. Didier, in: tent. kat.: 1990, Sint-Truiden, *Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grensland*, Sint-Truiden, 1990, inv. nr. 50 (en 51).
3 E.G. Grimme, *Europäische Bildwerke … Aachen*, Keulen, 1977, nr.119, afb.110.

9. RETABELGROEPJE: DE AANBIDDING VAN DE KONINGEN

toegeschr. aan Jan III Borman
Brussel
ca.1510-1520
eiken, met oorspronkelijke polychromie en vergulding
polychromie: toegeschr. aan het atelier van meester I*T (?)
24,8 X 22,5 X 5,7 cm

Voor de ruïnes van een stenen gebouw zit de Maagd Maria neer[1]. Ze is gehuld in een lang, rijkelijk verguld gewaad en ze houdt haar pasgeboren Zoon op haar schoot. Terwijl ze aan haar rechterzijde geflankeerd wordt door Jozef, stellen de beide overige figuren Melchior en Balthasar voor, twee van *De Drie Koningen*.

Het Mattheus-evangelie vertelt dat, tijdens het bewind van Herodes, *enkele Wijzen* aan de hemel een wonderlijke ster opmerken, waaruit zij opmaken dat de langverwachte *Koning van de Joden* geboren is. Vanuit het Oosten volgen ze die ster tot deze blijft stilstaan boven de plek waar zij Maria en haar pasgeboren zoon Jezus aantreffen, aan wie zij hun kostbare geschenken, goud, wierook en mirre, aanbieden (Mat.2:1-12).
Terwijl het evangelie niets vertelt over het aantal Wijzen of hun namen en noch hun herkomst en hun leeftijd vermeld worden, ontstaan er in de vroegchristelijke tijd algauw allerlei apocriefe verhalen en teksten die aan de *Epiphanie* talloze bijzonderheden toevoegen. Er is nu sprake van *Drie Wijzen* of *Drie Koningen*, die elk een andere leeftijdscategorie en een ander werelddeel vertegenwoordigen, want de ganse wereld brengt hulde aan het Kind. Hoewel er geen overeenstemming is over hun precieze identiteit, zou men gemakshalve kunnen stellen dat de licht getaande koning Caspar heet. Hij is ongeveer 40 jaar oud, komt uit Azië en brengt mirre mee. Balthasar is, met zijn 20 jaar de jongste van de drie ; hij is zwart en afkomstig uit Afrika. Terwijl hij wierook schenkt, biedt Melchior, een blanke gebaarde grijsaard van ongeveer 60 jaar, die het oude continent Europa vertegenwoordigt, goud aan[2].

Dit kleine eikenhouten groepje is buitengewoon gaaf bewaard gebleven. De vergulding en de polychromie bevinden zich nog in quasi perfecte staat en de mantel van Balthasar vertoont nog vele sporen van het oorspronkelijke goudbrokaat (afb.9a).

De kwaliteit van dit groepje is bovendien zo verfijnd dat voor de toeschrijving van het snijwerk enkel een lid van de familie Borman -één van de bekendste kunstenaarsfamilies van Brabant en dé leidende Brusselse beeldsnijders gedurende meer dan honderd jaar (ca.1460-1575)- in aanmerking kan komen[3]. Een analoge compositie vindt men inderdaad terug op enkele kleinere *Aanbidding der Koning*-groepjes op retabels die aan het atelier van Jan III Borman worden toegeschreven. Het volstaat hier te verwijzen naar de groepjes in de predella van de *Passie*-retabels van Villberga of Västeras (het zgn. *Västeras III*)[4]. Vooral dit laatste retabel is interessant omdat *De Aanbidding der Koningen* -daar voorgesteld in het vijfde *predellum*-, net zoals het hier gepresenteerde groepje, niet volledig bewaard is gebleven (afb.9b). Voor beide groepjes stond oorspronkelijk nog een tweede reliëfje waarop (zeer waarschijnlijk) Caspar, de derde koning, aan de voeten van Maria neergeknield zat. Omdat ook de afmetingen van deze drie *Epiphanie*-voorstellingen zeer gelijkaardig zijn, mag men aannemen dat ook het hier gepresenteerde groepje afkomstig is uit de predella van een monumentaal altaar dat ongetwijfeld eveneens vervaardigd is in het Brusselse atelier van Jan III Borman en wel omstreeks 1510-1520.

De polychromie en de vergulding van de bovengenoemde *Passie*-retabels van Villberga en Västeras worden aan het atelier van meester I*T toegeschreven[5]. Daarom moet men zich de vraag stellen of dit nu eveneens geldt voor de stoffering van dit zeer rijkelijk gepolychromeerde en vergulde groepje.

Herkomst
part. verz., Brussel, 2021

1 Eenzelfde bakstenen muurtje vindt men terug op het kleine *Altaartje met de Aanbidding der Koningen* in Simpelveld (A. Truyen, in: *Constructing Wooden Images… Symposium…*, o.l.v. C. Van de Velde, Brussel, 2005, p.256, afb.11 ; N. Gliesmann, *Geschnitzte kleinformatige Retabel…*, Petersberg, 2011, no.33 en p.66, afb.20 (en p.68, afb.22)).
2 Zie ook: tent. kat.: 1982-1983, Keulen, *Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Keulen, 1982 ; tent. kat.: 2019-2020, Los Angeles, *Balthazar: a Black African King in Medieval and Renaissance Art*, Los Angeles, 2019.
3 De uitzonderlijke kwaliteit van dit groepje blijkt misschien nog het best wanneer men dit beeldje vergelijkt met een drietal andere reliefs met *De Aanbiddingen der Koningen* -van ongeveer dezelfde grootte- die omstreeks dezelfde tijd in Mechelen zijn vervaardigd (zie: Gh. Derveaux-van Ussel, *Een Mechels Aanbiddingsretabel…*, in: *Aachener Kunstblätter*, 44, 1973, pp.240-241, afbn.9-12 ; P. Williamson, *Netherlandish Sculpture. 1450-1550*, Londen, 2002, nr.34).
4 Beide altaren worden toegeschreven aan het atelier van Jan III Borman (actief: ca.1499-ca.1540) ; zie: S. Guillot de Suduiraut, *Le retable de Skepptuna…*, in: *Retables brabançons… Actes du Colloque…*, Parijs, 2002, pp.297-298 ; R. De Boodt, in: *Miroirs du sacré…*, o.l.v. B. d'Hainaut-Zveny, Brussel, 2005, nrs.B43 en B41, pp.220-224 ; M. Lefftz en M. Debaene, in: tent. kat.: 2019-2020, Leuven, *Borman…*, Londen-Turnhout, 2019, nrs.238 en 242, pp.276-278. – Vergelijk ook het tafereel van *De Aanbidding der Koningen* op de *Maria*-retabels van Skepptuna en Strägnäs (De Boodt, o.c., nrs.B35 en B38 ; Lefftz-Debaene, o.c., nrs.225-226, pp.266-268).
5 Zie ook: I. Geelen en D. Steyaert, *Imitation and Illusion…*, (*Scientia Artis*, 6), Brussel, 2011, pp.107-117 ; F. Cayron en D. Steyaert, *Made in Malines. Les statuettes malinoises…*, (*Scientia Artis*, 16), Brussel, 2019, pp.125-130.

10. RETABELFIGUUR: DE HL. BARTHOLOMEUS

Antwerpen
ca.1520-1530
eiken, met oorspronkelijke polychromie en vergulding
31,1 X 23 X 6,5 cm

Deze profielfiguur met lange, gebogen baard stelt de Heilige Bartholomeus voor. Hij is gehuld in een wijdse, rijk vergulde mantel die met een zwarte riem is dichtgesnoerd. Aan deze gordel hangt een groot mes, welke toelaat hem als Bartholomeus te duiden. Hij zit neer achter een lage gebedsbank, waaronder twee boeken liggen. Terwijl hij naar links opkijkt, houdt hij in zijn beide handen een bijbel.
Onderaan links, tussen de twee boeken en zijn rechtervoet, is het merkteken van de gilde van de Antwerpse beeldsnijders, het zgn. *Antwerpse handje*, duidelijk zichtbaar (afb.10a).

Dit kleine eikenhouten beeldje is buitengewoon gaaf bewaard gebleven. De vergulding en de polychromie bevinden zich nog in quasi perfecte staat.

In de christelijke iconografie is elk van de twaalf apostelen herkenbaar aan, hetzij zijn fysionomie, hetzij een specifiek attribuut. Een mes is traditioneel het attribuut van Bartholomeus en hij wordt ook steevast met een lange baard afgebeeld.

Het lijdt geen twijfel dat dit reliëfje oorspronkelijk onderdeel maakte van een grote groep met *Het Sterfbed van Maria*. Het volstaat hier te verwijzen naar het *Maria*-altaar in de Sint-Laurentiuskerk van Bocholt dat omstreeks 1525-1530 in Antwerpen moet zijn vervaardigd[1]. Op de onderste centrale scène van dit monumentale retabel is *De Dood van Maria* afgebeeld, waarbij vooraan links een gelijkaardige figuur, met een boek in de linkerhand, achter een bidbankje neergeknield zit (afb.10b). Maar ook op de *Maria*-retabels van Edingen[2], Lofta[3] en Pailhe[4] treft men, op de *Sterfbed*-scène, een apostel aan die achter een lage bidbank knielt of neerzit.

De hier gepubliceerde figuur is van erg hoge kwaliteit ; dit geldt niet alleen voor het snijwerk en de vergulding, maar zeker ook voor het subtiel gebruik van de ponseer-techniek op zowel de mantel als de bidbank. Het ponseermotief op de bidbank -een zevenpas, ingesloten in een dubbele ruit (afb.10c)- vindt men op identieke wijze terug op de diverse taferelen van het *Passie*-retabel van Oplinter (ca.1530-1535 ; afb.10d)[5].

Herkomst
part. verz., Oostenrijk, 2006.
kunsthandel Bernard Descheemaeker, Antwerpen, 2006-2008.
part. verz., Nederland, 2008-2024.

Literatuur
B. Descheemaeker, *Nieuwsbrief 13*, 2008, p.21.

1 J. de Borchgrave d'Altena, *Notes pour servir...*, Brussel, 1957-1958, p.30 ; H. Nieuwdorp, in: tent. kat.: 1993, Antwerpen, *Antwerpse retabels. 15de-16de eeuw. 1. Catalogus*, Antwerpen, 1993, nr.12 en afb. p.89.
2 Nieuwdorp, o.c., nr.14 en afb. p.107.
3 M. Rydbeck, in: *Medieval Wooden Sculpture in Sweden*, 4, Stockholm, 1975, pp.183-184, afb.78 ; L.F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces...*, Cambridge, 1998, pp.224-227, afb.86.
4 Nieuwdorp, o.c., p.192.
5 R. De Boodt, e.a., *Het retabel van Oplinter,* (*Scientia artis*, I), Brussel, 1999, kl.pln.6-14.

11. PAX: DE KRUISIGING MET MARIA, JOHANNES EN MARIA MAGDALENA

atelier van de meester van het Lodewijk XII-triptiek
Limoges
ca.1510
veelkleurig geschilderd email op koper, verguld
9,8 X 7,2 cm
in het oorspronkelijk koperen lijstje: 11,8 X 9,4 cm

Het kleine formaat en de halfronde vorm van het email laten er geen twijfel over bestaan dat deze plaket oorspronkelijk als *pax* of *kus*-plaat ("*baiser de paix*") bedoeld is.
Tijdens de eucharistie worden de gelovigen uitgenodigd om een *pax*-plaatje te zoenen, een gewoonte die in de Katholieke eredienst nog niet helemaal in onbruik is geraakt. Dit verklaart ook de aanwezigheid, op de achterzijde, van een handvat waarmee de priester de *pax* vasthoudt.
Daar deze kus-plaatjes tijdens de *Offerande* -dus in de funeraire context van Dood en Begrafenis- gebruikt worden, bieden, in de eerste plaats, *Passie*-voorstellingen een passende iconografie. Daarnaast treft men op *paxen* ook meer devotionele thema's aan zoals *De Annunciatie*, *De Geboorte*, *De Aanbidding van de Koningen* of *Maria met Kind*.

Op deze pax-plaat is de Gekruisigde afgebeeld tussen de Maagd Maria (links) en Johannes (rechts). Aan de voet van het kruis zit Maria Magdalena neergeknield neer, terwijl ze naar de Heiland opkijkt.
Dit *Kruisigings*-tafereel is nog steeds gevat in zijn oorspronkelijke montering in koper.

Om stilistische redenen moet deze kus-plaat vervaardigd zijn in het atelier van de meester van het Lodewijk XII-triptiek. Deze anonieme Limogese emailleur dankt zijn noodnaam aan een huisaltaartje in het Victoria and Albert Museum in Londen, waarbij op de zijluiken de Franse Koning Lodewijk XII (1462-1515) en zijn echtgenote Anna van Bretagne (1477-1514) zijn afgebeeld[1]. Omdat, enerzijds, dit koningspaar in 1499 trouwt en omdat, anderzijds, Anna in 1514 overlijdt, moet het oeuvre van deze anonieme kunstenaar omstreeks 1500-1515 gesitueerd worden.

Herkomst
part. verz., VS, 1977.
05.06.1997, New York, Sotheby's, lot 129.
part. verz., Parijs, 1997-2017.

1 J.-J. Marquet de Vasselot, *Les émaux limousins...*, Parijs, 1921, I, nr.127 en II, pl.XLIX ; S. Higgott, *The Wallace Collection... Limoges Painted Enamels*, Londen, 2011, p.201, afb.62.4.

12. PAX: DE BEWENING VAN CHRISTUS MET SCHENKER EN DE HL. DOMINICUS

atelier van Nardon Pénicaud
Limoges
ca.1515-1520
veelkleurig geschilderd email op koper, verguld
in zijn oorspronkelijk verguld koperen lijstje:
11,7 X 9,4 cm

Deze kusplaat, die Maria toont met op haar schoot het lichaam van Christus, is om diverse redenen van groot belang.
Eerst en vooral is deze plaket van een buitengewone kwaliteit. Niet alleen de vier gezichten die zeer verzorgd in beeld zijn gebracht, maar ook de graspartij met de diverse bloemen vooraan bewijzen de grote artistieke virtuositeit van de emailleur.
Daarnaast heeft deze pax-plaat nog zijn originele verguld koperen lijst bewaard, een zeldzaamheid voor emailen plaketten uit het begin van de 16de eeuw.
Maar deze *Pieta*-voorstelling valt vooral op door een iconografische bijzonderheid. Dit tafereel is immers geïnspireerd op een compositie die men niet alleen in het oeuvre van de meester van het Orléans-triptiek aantreft[1], maar die ook voorkomt in het werk van Nardon Pénicaud[2] en van de zgn. meester van de Grote Voorhoofden[3]. Daarbij wordt Maria met de Afgestorvene op haar schoot telkens geflankeerd door Johannes de Evangelist (links) en Maria Magdalena (rechts). Op de hier gepresenteerde pax zijn deze beide vervangen door de figuren van de opdrachtgever en zijn (vermoedelijke) patroonheilige[4].
De mijter -of is het een tiara ?- op het hoofd van de knielende man links karakteriseert hem wellicht als een bisschop, terwijl het kapsel en de donkere pij van de man met het boek rechts toelaat hem als een abt te omschrijven. Omdat zijn hoofd door een aureool omgeven is, stelt hij een heilige voor, die gezien zijn kledij misschien als Dominicus of Bernardus geïdentificeerd moet worden. Het valt daarbij op dat Maria, zowel aan de schenker als aan zijn vermoedelijke patroonheilige, een rozenkrans aanreikt. Waarschijnlijk verwijst dit motief naar het rozenkransgebed, dat volgens de Christelijke traditie teruggaat op de Maria-verschijning in 1208 aan de Heilige Dominicus in de kerk van Prouille (nabij Toulouse). In de kunsten wordt Dominicus wel vaker met een rozenkrans afgebeeld en ook het motief van de overhandiging van een rozenkrans door Maria aan Dominicus is, voornamelijk in de 17de en 18de eeuw, goed bekend[5].
De knielende bisschop herinnert aan (en is misschien ook geïnspireerd op ?) de beroemde plaket met *De Bewening* in het Victoria and Albert Museum, waarbij de bisschop van Limoges Jean Baron de Montbas links neergeknield zit (afb.12a)[6]. Hoewel deze laatste plaket, omwille van de aanwezigheid van de bisschop, omstreeks 1484-1497 vervaardigd is, moet de hier gepresenteerd pax, om stilistische redenen, in het eerste kwart van de 16de eeuw gedateerd worden. Omwille van de aanwezigheid van de patroonheilige, die in tegenstelling tot op de plaket in Londen, niet achter hem, maar tegenover hem afgebeeld is, is de voornaam van de bisschop waarschijnlijk Dominique.

Terwijl de plaket in het Victoria and Albert Museum vervaardigd is door de zgn. Monvaerni meester, kan deze pax toegeschreven worden aan het atelier van Nardon Pénicaud.
Léonard (*Nardon*) Pénicaud (ca.1470-1541) is de vroegste bij naam bekende Limogese emailleur. Hij wordt niet alleen vanaf 1493 geregeld vermeld in diverse archiefstukken, maar in het Musée national du moyen âge in Parijs bevindt zich ook een door hem gesigneerde en *1503* gedateerde plaket met *De Kruisiging*. Hij is de oudere broer van Jean I Pénicaud (ca.1480-na 1541) en hij is de vader van Jean II en Pierre Pénicaud, die beide in zijn testament van 1541 bij naam genoemd worden.

Wijzen we tenslotte ook op de stilistische en compositorische verwantschap van deze plaket met de *Pax*-plaat (voorzien van eenzelfde originele verguld koperen lijst) met *De Kruisiging, Maria, Johannes, een Schenker en Twee Heiligen* in het Musée des Beaux-Arts van Limoges dat wellicht in hetzelfde atelier en omstreeks dezelfde tijd is vervaardigd[7].

Herkomst
part. verz., Frankrijk, 2000.
23.06.2000, Parijs, Drouot, lot 388.
kunsthandel Pierre-Richard Royer, Parijs, 2000-na 2002.
part. verz., Frankrijk, na 2002-2023.

1 J.-J. Marquet de Vasselot, *Les émaux limousin…*, Parijs, 1921, I, p.249, nr.60 ; T. Rappé en L. Boulkina, in: tent. kat.: 2004, Limoges, *Emaux limousins du Musée national de l'Ermitage…*, Limoges, 2004, nr.48.
2 B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2023, Antwerpen, *Vigilantia… Catalogus 23*, Antwerpen, 2023, nr.15.
3 Ph. Verdier, *The Walters Art Gallery…*, Baltimore, 1967, nr.23.
4 Veel dank aan Véronique Notin voor haar bemerkingen bij de bijzondere iconografie van deze *baiser de paix*.
5 Het volstaat hier te verwijzen naar een (anonieme) Antwerpse prent met *Maria van de Rozenkrans Omgeven door de Heilige Domincus en de Heilige Catharina van Siena* in het Rijksmuseum (inv. nr. RP-P-OB-75.279).
6 Marquet de Vasselot, o.c., nr.28, pl.IX.
7 V. Notin, in: tent. kat.: 2002, Limoges, *La rencontre des héros…*, Limoges, 2002, p.208, afb.181.

13. MEDAILLON: MADONNA MET KIND EN SINT-JAN

meester KIP
Limoges
ca.1540-1545
geschilderd email in grisaille op koper, verguld
6,2 cm diam.
in een 19de eeuwse lijst, bezet met sierstenen: 26 cm diam.

Voor een wijds landschap en voor een appelboom waaraan vele kleine gouden appeltjes hangen, zit Maria neer. Met beide handen houdt ze het naakte Kind vast, dat op haar schoot rechtstaat. Hij wendt zich tot de kleine Johannes de Doper die met een kruisstaf in de linkerhand naast Maria neergeknield zit.
De kwaliteit van dit medaillon is buitengewoon hoog. De grisailletechniek is zeer geraffineerd en de vergulding is met erg veel verfijning aangebracht.

Dit kleine plaketje bevindt zich bovendien in uitmuntende staat en ook de vergulding is erg goed bewaard gebleven. Enkel bovenaan links ontbreekt een klein stukje email.

De erg hoge kwaliteit, de zeer grafische stijl en de subtiele wijze van vergulden laten toe dit medaillon aan meester KIP toe te schrijven[1]. Dezelfde gelaatstypes vindt men immers terug op een aan meester KIP toegeschreven *Offer van Noah* in het Metropolitan Museum of Art[2]. De ronde bloemetjes op de rots op een rechthoekige plaket met *De Liggende Maria Magdalena* in The Walters Art Gallery in Baltimore zijn dan weer erg verwant aan de kleine appeltjes van de appelboom achter Maria[3].
Vermoedelijk verwijst deze appelboom naar Maria als *de nieuwe Eva*. Tegen de wens van God in, plukt Eva een appel in de hof van Eden en eet ervan. Dit is het begin van de zondeval, die met Maria en de geboorte van Christus eindigt.

Dit plaketje is gevat in een 19de eeuwse lijst, bezet met sierstenen, waarrond zelf ook nog een grote ivoren omlijsting is aangebracht. Hoewel deze bombastische lijst inmiddels is verwijderd (maar nog steeds in mijn bezit is (afb.13a)) is ze wel van groot belang. Op de keerzijde van deze grote ivoren lijst zijn er immers twee etiketten gekleefd. Op de ene staat te lezen dat dit objekt sinds "*25. Januar 1883*" in het bezit is van de "*Kronprinzen*" van "*Ihren Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten*". Het kleinere etiket leert dat dit stuk in het "*Kaiser Friedrich Palais*" in Berlijn wordt bewaard, en wel in "*Zimmer No 252, Lfde No 38*" (afb.13b).

Herkomst
verz. Prins Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen, Sigmaringen, 1883.
door hem geschonken aan Kroonprins Wilhelm (de latere Keizer Wilhelm II) op 25.01.1883.
verz. Kroonprins Wilhelm van Duitsland, Berlijn, 1883-ca.1910.
15.11.1968, Bern, Stuker, lot 1831.
part. verz., Zwitserland, 1968-2015.

Literatuur
Inventar Kronprinzenpalais, Zimmer 252, Berlijn, ca.1910.

1 Voor meer details omtrent het oeuvre van meester KIP, zie: H.P. Mitchell, *Who was…*, in: *The Burlington Magazine*, XIV, 1908, pp.279-283, pl.I.1 ; J. Godsell, *…Enamels by the master KIP…*, Cambridge, 1981 ; S. Baratte, *Musée du Louvre…*, Parijs, 2000, pp.122-125.
2 Zie: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/197125.
3 Ph. Verdier, *The Walters Art Gallery…*, Baltimore, 1967, nr.77.

14-15. PAAR PLAKETTEN:

14. DE GESELING VAN CHRISTUS

Pierre Reymond
Limoges
ca.1545-1555
veelkleurig geschilderd email op koper, verguld
20,2 X 16,8 cm
in een moderne ebbenhouten lijst: 33 X 30,5 cm

15. NOLI ME TANGERE

Pierre Reymond
Limoges
ca.1545-1555
veelkleurig geschilderd email op koper, verguld
20,4 X 16,7 cm

Gekleed in een lang gewaad en met een scepter in de linkerhand, kijkt Pontius Pilatus toe hoe Christus door twee Romeinse soldaten gegeseld wordt. Met enkel een lendendoek rond het middel, staat Hij met Zijn handen gekneveld tegen een zuil.
De tweede plaket stelt *De Verschijning van Christus aan Maria Magdalena* voor, een tafereel dat ook bekend is als de *Noli me tangere*. In zijn evangelie verhaalt Johannes (20, 11-17) dat Christus, na Zijn verrijzenis, Maria Magdalena ontmoet. Hij verschijnt aan haar in een boomgaard, gekleed als een tuinman, met hoed en spade en troost haar. Ze is immers helemaal van streek, want het graf van Christus waar ze naartoe was gegaan was leeg. Wanneer ze Christus evenwel herkent, knielt ze, naast haar zalfpot, voor Hem neer en legt ze haar rechterhand, in deemoed, op haar borst.

Elk van beide taferelen is gebaseerd op een gravure die zelf geïnspireerd lijkt door één van de composities die Albrecht Dürer ontwerpt voor de prentenserie van *De Kleine Passie* (ca.1509-1511 ; afbn.14a-15a).
Beide plaketten maakten oorspronkelijk deel uit van een grote reeks, vergelijkbaar met het monumentale *Passie*-retabel dat Pierre Reymond omstreeks 1551 uitvoert voor Anne de Montmorency en dat nu in het Musée National de la Renaissance in Ecouen bewaard wordt. Ook deze twee, eveneens veelkleurige, plaketten zijn in het atelier van Pierre Reymond ontstaan en moeten omstreeks het midden van de 16de eeuw vervaardigd zijn.
Het lijdt geen twijfel dat een *Voetwassing van Christus*, die al sinds 1825 in het bezit is van het Louvre[1] (afb.14-15b), en een *Judaskus*, in een particuliere verzameling[2] (afb.14-15c), afkomstig zijn van hetzelfde (ontmantelde) ensemble. Deze beide plaketten en de hier gepresenteerde *Geseling* en *Noli me tangere* hebben niet alleen hun stijl, koloriet en hoge kwaliteit gemeen, maar ook hun afmetingen zijn quasi identiek. Bovendien zijn deze alle vervaardigd naar composities met *Passie*-voorstellingen die geïnspireerd zijn op prenten uit *De Kleine Passie* van Dürer.
Pierre Reymond is wellicht het best bekend als emailleur van *pièces de forme* in grisaille, veelal versierd met profane voorstellingen[3]. In de vroegste jaren van zijn werkzaamheden als emailleur (ca.1538-1555) vervaardigt hij echter ook een aanzienlijk aantal religieuze plaketten, meestal in kleur, maar steeds van buitengewoon hoge kwaliteit.

Zoals een etiket op de achterzijde verraadt, is de *Geseling*-plaket afkomstig uit de verzameling van Adolphe de Théis (afb.14-reverse)[4]. Adolphe de Théis is de zoon van baron Alexandre Etienne Guillaume de Théis (1765-1842) die een hoog Frans ambtenaar, politicus en schrijver is. Omstreeks 1830 wordt hij *préfet de la Corrèze* en nadien *préfet de Haute Vienne*. Omdat Limoges de hoofdstad is van het Franse departement *Haute Vienne* (waaraan het departement *Corrèze* grenst), kan men zich de vraag stellen of baron Alexandre de Théis of zijn zoon Adolphe het Limogees email hebben leren kennen en waarderen in de tijd dat de familie in de Limousin gevestigd is[5]. Wanneer in 1874 de collectie van Adolphe in Parijs wordt geveild blijk immers dat hij een belangrijke collectie geschilderd email uit Limoges in bezit heeft. Het is echter niet bekend wie van beide, vader of zoon, de collectie heeft opgebouwd, noch of de zoon de collectie die hij van zijn vader geërfd kan hebben verder zou hebben uitgebreid[6].

De plaket met het *Noli me tangere*-tafereel is mij recent aangeboden. Het is altijd erg bijzonder om twee pendanten die sinds mensenheugenis van elkaar gescheiden zijn[7], weer bij elkaar te brengen en als paar te mogen presenteren.

Herkomst
De Geseling:
verz. Baron Alexandre Etienne Guillaume de Théis, Limousin, voor 1842 (?).
door vererving aan: Adolphe de Théis, voor 1874.
06-13.05.1874, Parijs, Hotel Drouot.
part. verz., Frankrijk, 2020.

Noli me Tangere:
part. verz., Spanje, 2022.

1 Parijs, Louvre, inv. nr. MR 2532 of N 1311 ; veelkleurig geschilderd email op koper, verguld: 20,4 X 17 cm ; S. Baratte, *Musée du Louvre...*, Parijs, 2000, p.191 (als "*attr. à Pierre Reymond, 2nde moitié du XVIe siècle (?)*").
2 Particuliere verzameling ; herk.: 25.02.2009, Parijs, Christie's, *Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé*, lot 557 ; 15.11.2023, Parijs, Christie's, lot 10 ; veelkleurig geschilderd email op koper, verguld: 20,5 X 16,8 cm.
3 Zie bijvoorbeeld: infra: kat. nr.16.
4 06-13.05.1874, Parijs, Hotel Drouot, (Charles Pillet en Ch. Mannheim), *Collection de feu le Baron de Theis. Objets d'art de haute curiosité et d'ameublement... Emaux de Limoges*...
5 Dank aan Véronique Notin, de voormalige conservator van het Musée des Beaux-Arts in Limoges, die mij verdere inlichtingen verschafte omtrent vader en zoon de Théis en hun collectie Limogees email ; zie ook: V. Notin, *La légende de saint Martial*..., in: *BSAHL*, CXLIII, 2015, p.247.
6 Van elk van deze stukken moet men zich de vraag stellen of ze "*ont été acquis de première main dans la région lorsque la famille y résidait (achats par le père ou par le fils ?)* ", maar het is ook mogelijk dat "*le fils ait poursuivi ses achats après, au moment où commençaient aussi les grandes ventes parisiennes*" (mailbericht van Véronique Notin van 13.01.2021).
7 Beide plaketten zijn zeker sinds 1874 -dus precies 150 jaar en vermoedelijk zelfs veel langer- niet meer samen gepresenteerd.

16. ZOUTVAT: TAFERELEN UIT HET PRIMITIEVE LEVEN

Pierre Reymond (*PR* gemonogrammeerd)
Limoges
ca.1550-1555
geschilderd email in grisaille op koper, verguld
h. 7,7 X diam. 13,3 cm

De concave bovenzijde (*saleron*) van dit rond zoutvat "*en forme de piédouche*" is versierd met een vrouwelijke buste in profiel naar links, omgeven door vier naakte putti, vruchtenslingers en twee cartouches. Op de zijwand staan twee taferelen, waarvan noch de betekenis, noch de iconografische herkomst afdoende bekend zijn.
De eerste scène bestaat uit vier personages en een aapje: uiterst links komt een sater, met bokkenpoten, uit het struikgewas naar voren. Met beide handen houdt hij een gouden laurierkrans vast waarmee hij een gehurkt aapje wil kronen. Deze houdt samen met een naakte putto een rond voorwerp vast, vermoedelijk een appel. Tegenover hen zit een naakte man, met een naakte vrouw op zijn schoot. Ook zij houdt een appel vast die ze hoog in de lucht steekt.
De andere zijde van het zoutvat toont vier naakte krijgers die gewapend met knuppels en schilden twee leeuwen te lijf gaan.
Op de binnenzijde, voorzien van wit *conter-email*, staat het monogram *PR*.

Het zoutvat bevindt zich nog in quasi perfecte staat.

Het lijdt geen twijfel dat beide scènes teruggaan op vroeg 16de eeuwse Franse of Italiaanse tekeningen of prenten, want Pierre Reymond heeft omstreeks 1550 wel vaker beide taferelen afgebeeld op *pièces de forme*. Het volstaat hier te verwijzen naar drie kistjes, een *1547* gedateerd exemplaar uit de verzameling Dutuit in het Petit Palais in Parijs[1], een tweede, zeer gelijkaardig stuk in Baltimore[2] en een derde kistje, gemonteerd op een *1557* gedateerde basis, in het Historisches Museum te Bern[3]. Hoewel Philippe Verdier en Françoise Barbe diverse prenten vermelden waarop (het atelier van) Pierre Reymond zich kan hebben gebaseerd, is het precieze iconografische model van beide scènes tot op heden onbekend gebleven.
Daarnaast is het ook nog gissen naar de juiste betekenis van deze beide scènes ; wel lijkt het erg waarschijnlijk dat deze van moraliserende aard zijn: de gevecht-scène kan geïnterpreteerd worden als de strijd tussen goed en kwaad, terwijl het aapje, de sater, de putto, de appel en het naakte stel, op het tweede tafereel, duidelijk verwijzen naar de zonde in het algemeen, dan wel de wellust (*luxuria*) of het overspel in het bijzonder. Dit motief staat dan weer in dialoog met, enerzijds, de eenhoorn, traditioneel symbool van de maagdelijkheid, zoals afgebeeld op een zijtafereel van de kistjes in Baltimore en Parijs[4] en, anderzijds, met het opschrift *OMNIA VINCIT AMOR* (*Liefde overwint alles*) dat te lezen staat op een zeshoekig zoutvat in Ecouen dat met hetzelfde tafereel van het (overspelige ?) naakte stel versierd is[5].

In the Walters Art Gallery in Baltimore bevindt zich een paar zoutvaten, waarvan niet alleen de vorm en de grootte van de *piédouche* maar ook de decoratieve invulling van de beide *salerons* erg gelijkaardig is[6].

Omdat alle hierboven genoemde vergelijkingsstukken tussen 1547 en 1557 gedateerd worden, moet ook het hier gepubliceerde zoutvat omstreeks die tijd zijn ontstaan. Die periode geldt ook als het decennium waarin Pierre Reymond kwalitatief zijn beste werk *in grisaille* aflevert, wat trouwens ook door de uiterste verfijning waarmee dit zoutvat is vervaardigd bevestigd wordt.

De herkomst van dit zoutvat is bekend tot het midden van de 19de eeuw. In 1861 wordt deze *salière, avec peintures en grisaille* door Anatole Chabouillet vermeld in de catalogus van *le cabinet de M. Louis Fould* (nr.1987 ; afb.16a). Wanneer het vier jaar later op de *exposition universelle* van Parijs tentoongesteld wordt, behoort het tot de verzameling van baron Gustave de Rothschild, waarna het 150 jaar in het bezit blijft van de Parijse tak van deze roemruchte bankiersfamilie.

Herkomst
verz. Louis Fould, Parijs, ca.1850-1860.
04.06.1860 e.v., Parijs, Pillet, lot 1987.
verz. Baron Gustave de Rothschild, Parijs, voor 1865-1911.
door vererving aan: verz. familie de Rothschild, Parijs, 1911-2023.
12.10.2023, New York, Christie's, lot 172.

Literatuur
A. Chabouillet, *Description des antiquités et objets d'art composant le cabinet de M. Louis Fould*, Parijs, 1861, nr.1987.
Ph. Verdier, *The Walters Art Gallery. Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967, pp.221-222.

Tentoonstelling
1865, Parijs, Musée rétrospectif, *Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, Parijs, 1867, nr.2537, p.221.

1 F. Barbe, in: tent. kat.: 2002, Limoges, *La rencontre des héros*…, Limoges, 2002, nr.9.
2 Ph. Verdier, *The Walters Art Gallery*…, Baltimore, 1967, nr.133.
3 Inv. nr. 34.320 ; zie ook: Verdier, o.c., p.220 en p.222, afb.22 ; Barbe, o.c., p.62.
4 Zie ook: Ph. Verdier, in: *The Taft Museum*..., New York, 1995, pp.370-373.
5 Musée de la Renaissance, inv. nr. ECI. 916 ; Barbe, o.c., p.64.
6 Verdier, o.c., nrs.134-135.

17. MEDAILLON: CHRISTUS LOOPT OVER HET WATER

Jean III Pénicaud (op de keerzijde met *een gekroonde P* gemerkt)
Limoges
ca.1555-1560
geschilderd email in grisaille op koper, verguld
diam. 10,7 cm

In het Mattheus-evangelie (14: 22-33) wordt verhaald dat Jezus, aan het meer van Genesareth, de apostelen de opdracht geeft om met hun boot naar de overkant te varen. Kort nadien komt Hij hen achterna, stappend over het meer. Wanneer Petrus naar Hem toekomt, eveneens over het water lopend, dreigt hij te verdrinken, waarna Christus hem de hand reikt en ze samen, bij de overige apostelen, in de boot stappen.
Op de achterzijde van deze plaket staat een stempel *met een gekroonde hoofdletter P* (afb.17a). Dit merkteken laat toe dit medaillon aan Jean III Pénicaud toe te schrijven en het omstreeks het midden van de 16de eeuw te dateren.

Een plaket met *Christus en de Schriftgeleerden in de Tempel* in het Victoria and Albert Museum (afb.17b)[1] behoorde, zeer waarschijnlijk, oorspronkelijk tot hetzelfde ensemble. Beide medaillons, van identieke afmetingen verbeelden immers een tafereel uit *De Jeugd en het Openbare Leven van Christus*, wat een eerder zeldzame thematiek is in de Limogese emailkunst. Daarnaast kunnen ze beide aan Jean III Pénicaud toegeschreven worden en moeten ze omstreeks 1555-1560 zijn vervaardigd. Een *Graflegging* in de voormalige verzameling van Gabrielle Kopelman in New York (afb.17c)[2], eveneens van Jean III Pénicaud, kan wellicht met deze beide medaillons in verband gebracht worden. Gezien hun specifieke vorm lijkt dit drietal immers afkomstig van een met kleine emailen medaillons versierde lijst van een grotere plaket. Daarbij moet wellicht gedacht worden aan een omkadering zoals deze rond een *Verrijzenis*-plaket in de Hermitage[3].

Een andere plaket met de voorstelling van *Christus Die over het Water Loopt*, eveneens toegeschreven aan Jean III Pénicaud, maar ditmaal rechthoekig van vorm, bevindt zich in de Hermitage[4].

Herkomst
part. verz., Milaan, 2019.

1 Inv. nr. 790-1877 ; diam. 10,8 cm ; Ph. Verdier, *Four Sixteenth-Century Painted Enamels*, in: *Annual Bulletin*…, 6, 1982-1983, p.2.
2 Eveneens, op de keerzijde, met *een gekroonde P* gemerkt ; part. verz., New York ; 9,5 X 10,5 cm ; Verdier, o.c., p.2, afb.8. - Deze plaket is afkomstig uit de collectie van Louis Fould ; zie: A. Chabouillet, *Description des antiquités… de M. Louis Fould*, Parijs, 1861, nr.2010, pl.XXXIV.
3 T. Rappé en L. Boulkina, *Les émaux peints de Limoges*…, Sint-Petersburg, 2005, nr.32. – Eén van deze twaalf plaketten stelt trouwens eveneens *Christus en de Schriftgeleerden in de Tempel* voor.
4 Rappé-Boulkina, o.c., nr.38.

18. BORDJE: DE DOOD VAN PYRAMOS EN THISBE

Meester IC (*IC* gemonogrammeerd)
Limoges
ca.1565-1570
geschilderd email in grisaille op koper, verguld
diam. 20,3 cm
naar een prent van Bernard Salomon voor *De Metamorfosen van Ovidius* (1557)

Zoals bij Shakespeare de verboden liefde tussen Romeo en Juliette bezongen wordt, zo beschrijft Ovidius, in zijn *Metamorfosen*, hoezeer de jongeren Pyramos en Thisbe op elkaar verliefd zijn, hoewel hun beider ouders hen dat verbieden.
Wanneer Pyramos, op hun geheime afspraakplaats de bebloede sluier van Thisbe vindt, meent hij (ten onrechte) dat zij door haar familie is gedood en stort hij zich in zijn zwaard. Kort daarna ontdekt Thisbe het dode lichaam van haar geliefde, waarna ook zij zich, met hetzelfde zwaard, van het leven berooft. Rechts achteraan, is ook de leeuwin zichtbaar voor wie Thisbe op de vlucht was gegaan en die haar sluier met bloed heeft besmeurd.
Onderaan staat het monogram ·I·C·.
De boord bestaat uit rolwerk versierd met vier maskers en gescheiden door vruchtenslingers.
De achterzijde toont een groteske van rolwerk met drie kariatiden en drie vuurkorven tegen een achtergrond van gouden arabesken. De boord is met rolwerk en vier maskers versierd.

Dit rijkelijk verguld en buitengewoon fraai bordje maakt deel uit van een reeks van minstens dertien bordjes met taferelen ontleend aan *De Metamorfosen van Ovidius*. Vier ervan bevinden zich in het Louvre en verbeelden respectievelijk *De Ontvoering van Europa*, *Minerva en de Muzen*, *Orpheus en de Dieren* en *Koning Midas Omgeven door Apollo en Marsyas*[1]. Drie andere bordjes uit dezelfde reeks -*Driope Verandert in een Boom*, *Orpheus en de Maenaden* en *Aeneas en Anchises Vluchten weg uit Troye*- worden in het Victoria and Albert Museum bewaard[2]. Daarnaast zijn er ook nog vijf andere bordjes uit hetzelfde ensemble bekend die zich, in diverse particuliere verzamelingen bevinden. Deze verbeelden achtereenvolgens *De Wedstrijd tussen Atalante en Hippomenes*[3], *Achilles Valt Cygnus aan*[4], *Ajax en Odysseus Twisten om de Wapenuitrusting van Achilles*[5], *Koningin Hecuba wordt door de Grieken uit het Brandende Troye Gered*[6] en *Hecuba Vindt haar Dode Zoon Polydorus*[7].
Elk van deze mythologische voorstellingen is ontleend aan één van de prenten die Bernard Salomon ontwerpt voor *Les Métamorphoses d'Ovide* welke in 1557 bij Jean de Tournes in Lyon gepubliceerd wordt (naar prent 51, afb.18a).

In de Waddesdon Manor bevindt er zich een emailen spiegeltje met op de keerzijde eveneens de voorstelling van *Pyramos en Thisbe*. Dit (niet gemonogrammeerd) spiegeltje wordt ook aan meester IC toegeschreven, maar is geïnspireerd op een prent van Virgil Solis uit 1563[8].

19. PLAKET: DE KRUISIGING

Limoges
ca.1560-1600
veelkleurig geschilderd email op koper, verguld
12,6 X 9,8 cm
in een moderne, met rood fluweel bespannen lijst:
18,7 X 19,3 cm
naar een adaptatie van een prent van Albrecht Dürer voor *De Kleine Passie* (1509-1511)

De Gekruisigde, met doornenkroon en lendendoek, wordt geflankeerd door zijn moeder Maria, Maria Salomé en Maria Cleophas aan de linkerzijde en Johannes de Evangelist aan de rechter. Aan de voet van het kruis zit Maria Magdalena neergeknield en kust ze de voeten van de Heer. Voor haar ligt een schedel, een verwijzing naar Golgotha, de heuvel buiten de muren van Jeruzalem waar Christus gekruisigd wordt en wat letterlijk "*schedelplaats*" betekent.
Uiterst rechts is ook nog een groep Romeinse soldaten zichtbaar, die met lansen en een schild gewapend zijn.
De sterrenhemel achteraan verraadt dat, op het moment van Christus' overlijden, alles donker wordt en de nacht lijkt in te vallen (Mat.27:45).

Deze plaket bevindt zich nog in perfecte staat en ook de vergulding is schitterend bewaard gebleven.

Het lijdt geen twijfel dat deze plaket oorspronkelijk deel uitmaakte van een ensemble dat uit een groot aantal plaketten bestond.
Dit kan het best geïllustreerd worden met een serie van 26 plaketten met taferelen uit *De Passie van Christus* in het Museu Nacional de Soares dos Reis in Porto (Portugal)[1] en een reeks van 24 plaketten in The Wallace Collection in Londen[2]. Andere gelijkaardige, maar veel minder omvangrijke ensembles bevinden zich onder meer in het Metropolitan Museum of Art (9 plaketten)[3], de Hermitage in Sint-Petersburg (6 plaketten)[4], het Los Angeles County Museum of Art (4 plaketten)[5] en in het Musée des Arts Décoratifs in Parijs (3 plaketten)[6]. Ook in de collectie van wijlen Hans Heinrich Baron Thyssen-Bornemisza bevonden zich drie (oorspronkelijk zelfs vier) dergelijke plaketten met *Passie*-voorstellingen[7]. Al deze plaketten tonen composities die ontleend zijn aan prenten uit *De Kleine Passie* (1509-1511) van Albrecht Dürer (of adaptaties ervan). Datzelfde geldt nu eveneens voor de hier gepresenteerde *Kalvarie*-scène (afb.19a).

Op basis van de iconografie, de stijl, de kwaliteit en de vrij grote afmetingen -de meeste plaketten uit deze groep meten immers niet meer dan 10 X 8 cm- is het waarschijnlijk dat de hier gepubliceerde *Kruisiging*-plaket oorspronkelijk deel uitmaakte van hetzelfde ensemble als de drie (vier) plaketten uit de Thyssen-Bornemisza-verzameling (*De Aanbidding van de Herders, De Intrede van Christus in Jeruzalem*, *De Tuin van Ghetsemane* en *De Emmaüsgangers*, de vier plaketten in Los Angeles (*Christus Wast de Voeten van Petrus*, *De Geseling*, *De Doornenkroning* en *De Verrijzenis*), een *Bewening* in Parijs[8] en twee (hierboven nog niet vermelde) plaketten in twee verschillende particuliere verzamelingen (afb.19b)[9].

Over de toeschrijving en de datering van deze grote groep plaketten was er lange tijd geen consensus in de kunsthistorische literatuur[10]. Het grondig onderzoek dat Suzanne Higgott aan deze plaketten wijdde, liet haar toe te besluiten dat deze belangrijke groep *Passie*-taferelen vervaardigd is in een "*anonymous Limoges workshop*" en omstreeks "*1570-1625*" moet worden gedateerd. Dit inzicht wordt nu ondersteund door recente materiaal-technologische analyses van enkele van deze plaketten waarbij "*the laboratory study of the chemical composition of the glass*" inderdaad "*an early manufacture, from 1560-1600*" bevestigt[11].

Herkomst
part. verz., Zuid-Duitsland (Allgau), 1985-2023.

1 G. Gentili, in: tent. kat.: 2000, Rimini, *Ai confini della terra*…, Milaan, 2000, nr.136 ; S. Higgott, *The Wallace Collection... Limoges Painted Enamels*, Londen, 2011, pp.342 en 344 ; A.P. Machado Santos, *Uma série de vinte e seis placas*…, in: tent. kat.: 2021, Porto, *Azul e Ouro*, *Esmaltes em Portugal*…, Porto, 2021, pp.109-145 en nrs.46-71, pp.175-212 (10-10,5 X 7,7-8,3 cm). - Deze serie is afkomstig uit de abdij van Santa Cruz de Coimbra, waar ze (zeer waarschijnlijk) reeds in een document uit 1752 wordt vermeld. In 1834 wordt dit ensemble opgenomen in de collecties van het museum van Oporto (toen Ateneu D. Pedro IV genoemd).
2 Higgott, o.c., nr.85, pp.328-347 (9,7-10 X 7,7-7,9 cm)
3 Higgott, o.c., p.344 (10,2 X 7,9 cm).
4 T. Rappé en L. Boulkina, in: tent. kat.: 2004, Limoges, *Emaux limousins du musée national de l'Ermitage*…, Limoges, 2004, nr.55 ; T. Rappé en L. Boulkina, *Les émaux peints de Limoges*…, Sint-Petersburg, 2005, nr.28 ; Higgott, o.c., p.345 (9,9 X 8,8 cm).
5 S.L. Caroselli, *The Painted Enamels of Limoges*…, Los Angeles, 1993, nrs.5-8, pp.84-91 ; Higgott, o.c., p.344 (12,5-12,7 X 9,7-10 cm).
6 M. Blanc, *Emaux peints de Limoges*…, Parijs, 2011, nrs.14-15, pp.86-107 ; Higgott, o.c., p.344 (10-10,5 X 8-8,8 cm).
7 Higgott, o.c., pp.333 en 345 ; B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2015, Antwerpen, *The Limoges Painted Enamels… Thyssen-Bornemisza Collection. Catalogus 14*, Antwerpen, 2015, nrs.13-15 en pp.82-83, voetn.1 (12,6 X 9,8 cm).
8 13 X 10,2 cm ; Blanc, o.c., nr.13 ; Higgott, o.c., p.344.
9 Het betreffen enerzijds een niet eerder gepubliceerde paket die *De Kruisdraging* voorstelt (12,5 X 9,5 cm) en anderzijds een *Nederdaling van de Heilige Geest op Pinksteren* (12,7 X 9,9 cm ; zie: B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2021, Antwerpen, *Quos ego… Catalogus 21*, Antwerpen, 2021, nr.22 ; Machado Santos, o.c., pp.123-124, afb.7).
10 Voor een overzicht, zie: Higgott, o.c., pp.341-342.
11 I. Biron en M. Blanc, *Concerning a Mysterious Limoges Enamel Group of the Passion after Dürer*, in: *Experts' Meeting on Enamel on Metal Conservation*, New York, 2010, pp.97-101.

Herkomst
verz. Sir Andrew Fountaine, Narfold Hall, Norfolk, voor 1753.
door vererving aan: part. verz., Narfold Hall, Norfolk, 1753-1884.
16-19.06.1884, Londen, Christie's, *The Celebrated Fountaine Collection*, lot 415 (p.53).
08.07.2005, Londen, Sotheby's, lot 38.
kunsthandel Bresset, Parijs, 2005-voor 2013.
verz. Sheik Hamad bin Abdulllah Al Thani, Hôtel Lambert, Parijs, voor 2013-2022.
12.10.2022, Parijs, Sotheby's, *Hôtel Lambert. Une collection Princière,* lot 140.

1 S. Baratte, *Musée du Louvre*…, Parijs, 2000, pp.328-331 (naar prenten 38, 66, 123 en 139). - Elk van deze vier bordjes is afkomstig uit het legaat van barones Salomon de Rothschild (1922).
2 Inv. nrs. C.2431-1910, C.2432-1910 en C.492-1921 ; Baratte, o.c., p.328 (naar prenten 118, 137 en 163).
3 Verz. Baron Carl Mayer de Rothschild, Frankfurt, 1886 ; 30.03.1935, Parijs, Galerie Charpentier, lot 28 ; 23.06.1976, Parijs, Drouot, lot 79 (naar prent 133).
4 17.11.1970, Londen, Sotheby's, lot 47 ; kunsthandel Alain Moatti, Parijs, 1970 (naar prent 151).
5 verz. John Spencer Churchill, the 7th Duke of Marlborough, Blenheim Palace (VK), 1883 ; 14.06.1883, Londen, Christie's, lot 40 ; 14.06.1996, New York, Sotheby's, lot 60 ; kunsthandel Jan Dirven, Antwerpen, 1996 ; verz. Alex Brunet, Angers, 1996-2012 ; kunsthandel Kugel, Parijs, 2012 (naar prent 154).
6 Verz. Baron Carl Mayer de Rothschild, Frankfurt, 1886 ; 30.03.1935, Parijs, Galerie Charpentier, lot 29 ; 23.06.1976, Parijs, Drouot, lot 92 (naar prent 157).
7 Verz. Mad. V. de Polès, Parijs, 1927 ; 22-24.06.1927, Parijs, galerie Georges Petit, lot 151 ; 23.06.1976, Parijs, Drouot, lot 91 (naar prent 160).
8 M. Marcheix, *Limoges… Painted Enamels*, in: *The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor*, Londen, 1977, nr.19.

20. PLAKET: DE VERKONDIGING AAN MARIA

toegeschr. aan Jean Limosin
Limoges
ca.1605-1615
veelkleurig geschilderd en translucied email op koper, verguld
12,9 X 9,5 cm
in een modern koperen lijstje: 13,7 X 10,3 cm

Terwijl Maria in haar slaapvertrek aan het lezen is, verschijnt de engel Gabriël vanuit een blauwe wolkpartij. In zijn linkerhand houdt hij een witte lelie en met zijn rechter maakt hij een zegenend gebaar. Opgeschrikt door het onverwachte bezoek, kijkt ze Gabriël aan en legt ze deemoedig haar hand op de borst. In het interieur staat, rechts, een tafel waarop een boek, enkele bloemen en een vaas met witte lelies uitgestald zijn ; links staan een tweede vaas met witte lelies en een stoeltje ; en rechtsachter is een hemelbed zichtbaar.

De plaket in veelkleurig en translucied email bevindt zich in onberispelijke staat.

De stijl van deze plaket is typisch voor het oeuvre van Jean Limosin (1580-1646) en doet een datering omstreeks 1605-1615 vermoeden. Deze *Verkondiging* sluit stilistisch perfect aan bij een *IL* gemonogrammeerde kustafel met *De Bewening* in het Kunstgewerbemuseum in Berlijn[1] enerzijds en een kleine groep van vier plaketten met *Maria*-voorstellingen in aanwezigheid van Benedictijnenmonniken anderzijds. Het betreffen de *Oblatio Mystica* in het Musée de Cluny in Parijs[2], een plaket met *De Devotie van St. Bathilda* in het Metropolitan Museum of Art in New York[3] en twee plaketten in twee verschillende particuliere verzamelingen[4]. Deze zes plaketten hebben de rijke kleurenpracht, de virtuoze behandeling van het transluciede email en de typische, wat naïeve tekenstijl van Jean Limosin gemeen. Daarnaast zijn ook de kledij van Maria (gesluierd en met een rood kleed waarover ze een blauwe mantel heeft gedrapeerd) en de wijze waarop de veelkleurige vleugels van de engel in beeld is gebracht op enkele van deze plaketten haast identiek.

Het is, tot op heden, onbekend welke gravure model stond voor deze compositie, maar het vermoeden bestaat dat *De Verkondiging* gekopieerd is naar een Vlaamse -wellicht zelfs Antwerpse- prent van omstreeks 1600. De rechterhelft van een gravure van Justus Sadeler is immers compositorisch erg verwant (afb.20a)[5]: de engel, met een witte lelie in de linkerhand, komt van linksboven aangevlogen ; rechtsonder zit Maria aan een tafel te lezen en kijkt verschrikt op ; in het interieur staat een stoel, een tafel en een hemelbed. Enkel de duif die de Hl. Geest verbeeldt ontbreekt op de emailen voorstelling.

Een zeer gelijkaardige, even grote, maar bovenaan afgeronde plaket naar dezelfde (onbekende) prent bevindt zich in het Fitzwilliam museum in Cambridge (afb.20b) . Deze pax wordt er, vermoedelijk ten onrechte, aan Susanne de Court toegeschreven, terwijl Dalton deze in 1912 beschreef als *"in the style of Jean Limousin"*[6].

1 Meester IL (Jean Limosin ?) ; Limoges, 1ste helft 17de eeuw ; S. Netzer, *Maleremails aus Limoges*..., Berlijn, 1999, nr.21 ; Cl. Vincent, in: *The Robert Lehman Collection, XV*..., New York-Princeton, 2012, p.64 en p.66, afb.17.2.
2 Inv. nr. Cl.2532 ; Jean Limosin ? ; zie: Netzer, o.c., p.126.
3 Inv. nr. 32.100.278. The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931 ; toegeschr. aan Jean Limosin.
4 Het betreffen een *Maria met Kind en een Schenker* in een Europese privé-verzameling (B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2017, Antwerpen, *Ex Pace Ubertas*... *Catalogus 16*, Antwerpen, 2017, nr.15) en een vrij zwaar beschadigde plaket die recent in Parijs geveild werd (08.12.2019, Parijs, Tajan, lot 218).
5 *De Verkondiging* ; Justus Sadeler ; Antwerpen, ca.1600-1620 ; zie: F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*..., XXI, 1954-2010, no.36.
6 Inv. nr. M.42-1904 ; Jean Limosin ; Limoges, 1ste kwart 17de eeuw ; 12,9 X 9,9 cm ; Lit.: O.M. Dalton, *Fitzwilliam Museum. McClean Bequest. Catalogue...,* Cambridge, 1912, nr.70, p.114, pl.XXIII.

21. HAGAR EN ISMAEL

Artus Wolffort (in samenwerking met een onbekend landschapsschilder ?)
Antwerpen
ca.1615-1620
olieverf op doek
115,5 X 168,5 cm
in een moderne houten lijst: 137 X 190 cm

In de Genesis (21, 8-19) wordt verteld dat Abraham zijn dienstmaagd Hagar en haar zoon Ismaël naar de woestijn wegzendt. Daar raken beide helemaal uitgeput en verdwalen ze. Wanneer hun situatie uitzichtloos geworden lijkt, verschijnt een engel aan de hemel die Hagar een waterbron aanwijst. Met een lege veldfles naast haar en vergezeld van Ismael die oververmoeid in slaap is gevallen, knielt ze voor de engel neer en houdt ze haar handen in dankbaarheid naar hem gevouwen.
Hoewel deze ontmoeting volgens het Oude Testament in de woestijn plaatsvindt, situeert dit schilderij het gebeuren in de wildernis. Hagar en Ismael bevinden zich immers op een open plek omgeven door bomen, struiken en bloemen.

Dit erg fraaie schilderij bevindt zich nog in erg goede staat.

In 1977 wijdt Hans Vlieghe een uitgebreid essay aan Artus Wolffort, tot dan toe *ein vergessener Antwerpener Maler (1581-1641)*[1]. Vertrekkend van drie schilderijen, die stilistisch van dezelfde hand blijken te zijn, enerzijds en op basis van de aanwezigheid van het monogram *AW* op twee andere schilderijen, anderzijds beschrijft hij de stijl en reconstrueert hij het werk van Artus Wolffort. Aan dit oeuvre van ongeveer dertig doeken, voegt Julius Held, vier jaar later, nog drie andere schilderijen toe. Onder dit drietal bevindt zich ook het hier gepresenteerde tafereel met *Hagar in der Wüste* dat Held *Mitte der sechziger Jahre im italienischen Kunsthandel kennenlernte*[2].
Hans Vlieghe, die inmiddels dit doek in werkelijkheid heeft gezien, bevestigt de toeschrijving aan Artus Wolffort, alsook de datering omstreeks 1615-1620. Hij vermoedt wel dat het landschap, dat van uitmuntende kwaliteit is, door een tweede (gespecialiseerde) hand is geschilderd. Daarbij denkt hij aan iemand als Abraham Govaerts (1589-1626) of zijn leerling Alexander Keirincx (1600-1652), van wie bekend is dat zij wel vaker de landschappen aanbrengen op composities van collega-figurenschilders[3].
Van dit schilderij is mij evenwel ook een pendant bekend, die tot dusver in de kunsthistorische literatuur onvermeld gebleven is. Dit tweede doek, van identieke afmetingen, verbeeldt *Het Offer van Abraham* (afb.21a)[4]. Ook op dit schilderij zijn de drie figuren ontegenzeggelijk van Artus Wolffort, terwijl het diepe landschap veeleer herinnert aan taferelen van Joos De Momper (1564-1635). Hans Vlieghe, aan wie ik eveneens een foto heb gestuurd van deze pendant, bevestigt de samenhang tussen beide taferelen alsook de vroege datering omstreeks 1615-1620. Bovendien stelt hij zich de vraag of beide monumentale schilderijen misschien deel uitmaken van een nog groter ensemble met Oudtestamentische taferelen, mogelijks bestemd voor een kloostergang of iets dergelijks.

De voorstelling van *Hagar en Ismael* (*in de Wildernis*, c.q. *in de Woestijn*) is een eerder zeldzaam thema in de Vlaamse schilderkunst van de 17de eeuw. De beroemdste uitzondering is wellicht een doek van Gaspar de Crayer dat vermoedelijk iets later moet zijn geschilderd[5]. Interessant is dat het beide monumentale werken betreffen, resp.115,5 X 168,5 cm en 190 X 244 cm groot, dat het oudtestamentische verhaal telkens in een bosachtige omgeving gesitueerd wordt en dat de composities erg verwant zijn. Terwijl bij de Crayer Hagar opschrikt en achteruitdeinst bij de verschijning van de engel, stelt Artus Wolffort Hagar evenwel in aanbidding én neergeknield voor.

Herkomst
kunsthandel, Milaan, ca.1965.
part. verz., Italië, 2023.

Literatuur
J. Held, *Noch einmal Artus Wolffort*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 42, 1981, pp.148-149, afb.8.

1 H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581-1641)…*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 39, 1977, pp.93-136.
2 Held, o.c., p.149. De door hem vermelde afmetingen (p.156, voetn.16) zijn deze, inclusief de lijst.
3 Zie o.m.: U. Härting en K. Borms, *Abraham Govaerts…*, Schoten, 2004.
4 Part. verz. ; *Het Offer van Abraham* ; Artus Wolffort (in samenwerking met een onbekend landschapsschilder ?) ; Antwerpen, ca.1615-1620 ; olieverf op doek: 115 X 167,5 cm. – Met veel dank aan Hans Vlieghe voor zijn belangstelling voor beide schilderijen, voor zijn bevestiging van de toeschrijving en voor zijn hulp bij de datering ervan.
5 H. Vlieghe, *Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres*…, Brussel, 1972, nr.A 213. - Hans Vlieghe wees mij er op dat er ook van David I Teniers een schilderij met *Hagar en Ismaël* bekend is (zie: E. Duverger en H. Vlieghe, *David Teniers der Ältere*…, Utrecht, 1971, afb.37).

22. OLIEVERFSCHETS: MUSICERENDE ENGELEN

Theodoor van Thulden
Antwerpen
ca.1640-1642
olieverf op doek
53,3 X 45,3 cm
in een moderne lijst: 66 X 58 cm

Dit schilderij toont een uitbundig gezelschap van een negental musicerende engelen en talloze naakte putti: in het midden staat een engel, gekleed in een donkerblauw gewaad en spelend op een viool. Hij wordt omgeven door een engel die op een monumentaal orgel speelt, drie staande engelen met een dwarsfluit, cimbalen en een bazuin, twee zittende engelen met een luit en een lier en linksonder tenslotte een zittende engel met rood tuniek die een viola da gamba bespeelt.

Deze schets wordt door Alain Roy vermeld en afgebeeld in zijn *Catalogus van aan Th. van Thulden toegeschreven werken*, opgenomen in de tentoonstellingscatalogus van Theodoor van Thulden uit 1991[1]. Roy beschouwt dit doek als een studie voor het monumentale schilderij met *De Verschijning van Christus aan Zijn Moeder*, dat nu in het Louvre bewaard wordt (afb.22a)[2] en waarvan zich nog een tweede, veel kleinere versie op koper in Kopenhagen bevindt[3]. Terwijl dit laatste schilderij *1660* gedateerd is, kan het Parijse doek in verband gebracht worden met een betaling aan van Thulden uit 1642. Vandaar dat het altaarstuk in het Louvre én de hier gepresenteerde olieverfschets omstreeks 1640-1642 kunnen worden gedateerd.
Van het schilderij in Parijs is bovendien bekend dat het voor het hoogaltaar van de Jezuïetenkerk van Brugge in opdracht is gegeven en dat het aldaar in *1777* is aangekocht door een Parijs kunsthandelaar, in opdracht van de Franse koning Lodewijk XVI[4].

Naast de aanbetaling uit 1642 en de signatuur *T. van Thulden F.* op het Parijse schilderij, is er ook de kenmerkende stijl van de hier gepresenteerde olieverfschets. Dit alles laat toe dit modello op doek toe te schrijven aan Theodoor van Thulden (1606-1669) een kunstenaar die uit 's-Hertogenbosch afkomstig is maar vanaf 1621 voornamelijk in Antwerpen werkzaam is.

Herkomst
verz. Charles F. Worel, 1964.
12-15.09.1967, Wenen, Dorotheum, lot 121.
priv. coll., Spanje, 1967-2022.

Literatuur
A.P. de Mirimonde, *Musique et symbolisme dans l'œuvre de Theodoor van Thulden*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1981.
A. Roy, in: tent. kat.: 1991-1992, 's-Hertogenbosch-Straatsburg, *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder. 1606-1669*, Zwolle-'s-Hertogenbosch-Straatsburg, 1991, pp.268-269, nr.136.
N. Volle en Ch. Naffah, *À propos d'une très importante compagne de restauration des peintures des écoles du Nord. Quelques grands formats Flamands*, in: *Revue du Louvre*, 1, 1994, pp.63-65.
RKD, ill. no.1001285246.

1 Roy, l.c. (met afb., maar met vermelding van verkeerde afmetingen).
2 Roy, o.c., p.268, nr.135 en pp.22-23, afb.9 ; *Catalogue des peintures flamandes… Louvre*, o.l.v. E. Foucart-Walter, Parijs, 2009, p.278.
3 Statens Museum for Kunst ; zie: Roy, o.c., p.268, nr.134.
4 J.-L. Meulemeester, *Enkele kleine verbouwingswerken aan de Brugse Sint-Walburgakerk*…, in: *Brugs Ommeland*, 1981, pp.107-109.

23. DE HELLESPONTISCHE SIBILLE

Jan van den Hoecke
Antwerpen
ca.1640-1650
olieverf op doek
103,5 X 76,2 cm
in een moderne lijst: 113 X 86,5 cm

Dit schilderij van de *Hellespontische Sibille* -soms de *Trojaanse Sibille* genoemd- die met een boek in de hand haar ogen ten hemel richt is meerdere malen gepubliceerd en afgebeeld. Het is Helmut Lahrkamp die dit doek, samen enkele andere *Sibille*-schilderijen van overeenkomstige afmetingen en van dezelfde hand, in 1982 aan Jan Boeckhorst toewijst. Enkele jaren later herroept Hans Vlieghe deze toeschrijving en wijst hij Jan van den Hoecke aan als de auteur ervan, een toeschrijving die sindsdien algemeen erkend wordt. Ditzelfde geldt trouwens ook voor de datering omstreeks 1640-1650.

Voor een exhaustieve lijst van alle bekende schilderijen met *Sibillen* van Jan van den Hoecke verwijs ik naar de Boeckhorst-monografie van Maria Galan en het zeer recente artikel over *Jan van den Hoecke, el pintor de Sibilas* van Jahel Sanzsalazar.
Het volstaat hier te melden dat het Musée des Beaux-Arts (Musée de Tessé) in Le Mans een tweede eigenhandige, maar ietwat kleinere versie van deze sibille bezit (afb.23a)[1]. Een vrij gelijkaardig doek dat recent in Parijs ter veiling is aangeboden moet evenwel als een latere kopie beschouwd worden[2].

Dit fraaie schilderij bevindt zich nog in perfecte staat.

De goed leesbare Latijnse tekst (*De excelsis caelorum habitaculo prospexit deus humiles suos. Et nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea in concunabulis terrae*) laat toe haar als de Hellespontische sibille te duiden en kan als volgt vertaald worden: *Vanuit Zijn verblijfplaats in de verhevenheid van de hemel keek God naar Zijn nederige volk. En in de laatste dagen zal God geboren worden uit een Hebreeuwse maagd in de wieg van het land.*

Herkomst
verz. B. Campbell-Smith, Schotland, 1951.
12.12.2003, Londen, Christie's, lot 8.
23.04.2004, Londen, Christie's, lot 25.
part. verz., Italië, 2003-2019.

Literatuur
H. Lahrkamp: *Der „Lange Jan" - Leben und Werk des Barockmalers Johann Bockhorst aus Münster,* in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, nr.60, 1982, pp.112-113.
H. Vlieghe, *Nicht Jan Boeckhorst, sondern Jan van den Hoecke*, in: *Beiträge zum internationalen Colloquium "Jan Boeckhorst...*, in: *Westfalen*, LXVIII, 1990, p.170, afb.10.
M. Galen, *Johann Boeckhorst. Gemälde und Zeichnungen*, Hamburg, 2012, pp.361-362, afb.p.364.
J. Sanzsalazar, *Jan van den Hoecke (1611-1651), el pintor de Sibilas: exito, inspiracion y dispersion de una iconografia muy personal,* in: *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, 5, januari 2019, pp.26-27, afb.11.
RKD, doc. nr.108177.

1 Inv. nr. 10.647 ; Jan van den Hoecke en atelier ; olieverf op doek: 85 X 66 cm ; zie: Galen, o.c., pp.361-362, afb.p.364 ; Sanzsalazar, o.c., pp.24-27, afb.11a.
2 24.04.2020, Parijs, Drouot, Millon, lot 20 (onverkocht) ; 12.02.2021 Parijs, Drouot, Millon, lot 2 (onverkocht).

24. GOUACHE: DE BEWENING

Lucas II Franchoys
Antwerpen
ca.1650-1655
olieverf op bruin papier
37,3 X 27,2 cm
in een moderne lijst: 62 X 54 cm

Deze gouache op papier toont het lichaam van Christus, deels gewikkeld in een witte lijkwade, juist nadat Hij van het kruis is afgenomen. Hij wordt ondersteund door Maria, gehuld in een blauwe mantel, een kleine engel en Johannes die een rood kleed draagt waarover een donkerblauwe mantel is gedrapeerd.

Hoewel dit modello in de veilingcatalogus van de collectie van de hertog de Talleyrand uit 2002 beschreven wordt als een werk van Jan Boeckhorst, schrijft Bert Schepers, wetenschappelijk medewerker verbonden aan het *Rubenianum* in Antwerpen, het toe aan Lucas II Franchoys (1616-1681)[1]. Zoals ook dit blad laat zien, zijn de olieverfschetsen van Franchoys gekenmerkt door een erg snelle en een zeer vrije schildertoets, een voorkeur voor warme tinten en donkerbruine contouren. Een zeer gelijkaardige Christusfiguur treft men onder meer aan op *De Nood Gods* van Lucas Franchoys die afkomstig is uit de Sint-Jan-Baptist en Sint-Jan-de-Evangelistkerk in Mechelen (afb.24a). Daarnaast baseert Bert Schepers zijn toeschrijving ook op de sterke stilistische gelijkenissen met een olieverfschets met *De Aanbidding der Herders* die omstreeks 1649-1650 door Franchoys is geschilderd[2]. Bovendien herinnert de compositie van Christus die door twee naasten en een engel ondersteund wordt aan een schilderij met *De Heilige Sebastiaan die door Engelen Wordt Bijgestaan*, een doek dat eveneens van de hand van Lucas Franchoys is[3]. Net zoals deze *Heilige Sebastiaan* en de bovenvermelde *Aanbidding der Herders* is ook de hier gepresenteerde gouache stilistisch schatplichtig aan het oeuvre van Antoon van Dyck. Daarnaast verraadt dit blad ook de invloed van het oeuvre van Thomas Willeboirts Bosschaert. Getuige hiervan zijn compositie van *De Dode Christus, Ondersteund door Twee Engelen*, waarvan er verschillende versies uit het atelier van Bosschaert bekend zijn[4].

Herkomst
verz. Elie de Talleyrand-Périgord, hertog de Talleyrand, Saint-Brice-sous-Forêt (Parijs), 1968.
door vererving aan: Manuel Gonzalez de Andia, 2de markies van Villahermosa en 8ste hertog van Dino, Italië, 1968-2002.
26.06.2002, Parijs, Christie's, lot 25.
part. verz., Antwerpen, 2022.

1 Met dank aan Bert Schepers.
2 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 5150 ; olieverf op doek: 47,2 X 44,4 cm ; niet gepubliceerd.
3 H. Colsoul, *Lucas Franchoys de Jonge… Oeuvrecatalogus,* in: *Handelingen... Mechelen*, LXVIII, 1988, nr.36, pp.160-161, pl.42.
4 A. Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert*…, 2003, kat. nr.2 A-F.

25. VERGULD ZILVEREN PRONKBEKER MET DEKSEL

Frans Canneel (met meesterteken gemerkt)
Brugge (met gotische B gemerkt)
1628-1629 (jaarletter W)
zilver, verguld
h. 28 X diam. 7,4 cm

Deze *Hanap* bestaat uit vier delen die elk apart vervaardigd zijn*: de voet heeft een ronde, geprofileerde en licht gewelfde basis versierd met vruchtenslingers. Daarop staat een stam met een platte ring en een gladde vaasvormige knoop met middenprofiel, waaraan drie dwarsvoluutjes zijn bevestigd. Deze schragen een ronde steuntrommel. De voet is, middels een lange, smalle schroef bevestigd aan de peervormige kom die met vruchten en rolwerk versierd is en waartegen ook nu weer drie dwarsvoluten zijn aangebracht. Op de kom rust een welvend deksel met een vrij brede, platte rand en verhoogd met een gekartelde schijf en een knop met middenprofiel. Helemaal bovenaan prijkt een apart gegoten antiquiserende krijger die een lans en een schild vasthoudt met daarop de initialen *IVM*.

De pronkbeker bevindt zich in ronduit perfecte staat.
Hoewel de lansdrager bovenaan verhoudingsgewijs groot is en van iets mindere kwaliteit lijkt, is hij toch ongetwijfeld origineel. Ook enkele andere Brugse pronkbekers uit die tijd zijn immers van een zeer vergelijkbare figuur als bekroning voorzien[1].

Op de onversierde liprand van de kom staan vier merken (afb.25a). Van rechts naar links herkent men de jaarletter W, het dubbele Brugse stadsmerk, zijnde de gekroonde gotische letter B enerzijds en een gekroonde leeuwenkop anderzijds, en het meesterteken van Frans (Franchoys) Canneel. Dit laatste keurteken bestaat uit de initialen *FC* boven een takje kaneel, wat natuurlijk een toespeling is op zijn familienaam.
Van Frans Canneel (actief: ca.1625-1655) zijn meerdere stukken zilver bekend. Het volstaat hier te verwijzen naar een eenvoudige cilindervormige beker bij de Zusters van Sint-Jan in Brugge (1632), een ampullenblad in de kerk van Bulskamp (ca.1643) en een ovalen pyxis in de Onze-Lieve-Vrouw van Blindekens in Brugge (1648-1649)[2]. Het meest interessante stuk is echter een *Hansje in de Kelder* in een particuliere verzameling, niet alleen omwille van de aard en de zeldzaamheid van dit type zilverwerk, maar vooral omdat Frans Canneel deze *tazza* eveneens in 1628-1629 heeft vervaardigd en het dus van identiek dezelfde vier merken voorzien is[3].

De meest gelijkaardige Brugse pronkbekers betreffen een hanap van Loys van Nieukerke in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel[4] en twee pronkbekers van Jan Woukyer, beide in particuliere verzamelingen[5].

Tijdens het *ancien régime* zijn pronkbekers vaak in het bezit van de gilden[6], maar ze worden ook vervaardigd als aandenken aan bepaalde gebeurtenissen of om als geschenk te worden aangeboden. Een

mooi voorbeeld hiervan is de pronkbeker die in 1636-1637 door Christoffel de Conynck te Brugge vervaardigd wordt en welke de Gentse stadsmagistratuur in 1677 schenkt aan Hubertus Raelen, de toenmalige *primus* van de Leuvense universiteit[7].
Op het schild in de linkerhand van de krijger bovenaan staan de initialen *IVM*. Waarnaar deze letters precies verwijzen kan niet meer achterhaald worden.

Herkomst
part. verz., Europa, 1993.
door vererving aan: part. verz., Europa, 2023.

Literatuur
D. Marechal, *Meesterwerken van de Brugse Edelsmeedkunst. Catalogus*, Brugge, 1993, nr.253, p.240 en p.395.

Tentoonstellingen
1930, Antwerpen, *Wereldtentoonstelling voor koloniën, zeevaart en oud-Vlaamsche kunst*, Antwerpen, 1930, nr. F 100.
1993, Brugge, *Meesterwerken van de Brugse Edelsmeedkunst*, Brugge, 1993, nr.253.

* Graag wil ik hier Philippe d'Arschot, Erika Basso en Wim Nijs zeer hartelijk danken voor hun hulp bij de identificatie en de beschrijving van deze pronkbeker.
1 Vergelijk: Marechal, o.c., nrs.239, 247, 249 en 258.
2 Marechal, o.c., nrs.255, 58 en 65.
3 Marechal, o.c., nr.252 en p.395.
4 Marechal, o.c., nr.239, p.230.
5 De ene dateert uit 1620-1621 (kunsthandel Bernard De Leye, Brussel ; niet gepubliceerd) en de tweede is 1621-1622 gemerkt (Marechal, o.c., nr.249, afb.40b).
6 Dit kan het best geïllustreerd worden met de beroemde *Bokaal van de Schutterij van de Edele Busse te Veere* (verguld zilver, h. 36,3 cm ; Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. BK-NM-585) die omstreeks 1624 in Middelburg is vervaardigd en eveneens van hetzelfde type is als de vier hierboven vermelde pronkbekers.
7 Marechal, o.c., nr.260.

26. DE HEILIGE FAMILIE MET SINT-JAN

Albert Jansz. Vinckenbrinck (*ALVB* gemonogrammeerd)
Amsterdam
ca.1650-1664
palmhout
18,2 X 25,3 cm
in een zwarte moderne ebbenhouten lijst: 39,5 X 46 cm

Albert Jansz. Vinckenbrinck (1605-1664) is wellicht de belangrijkste Hollandse beeldsnijder uit de 17de eeuw. Naast monumentaal werk, waarbij vooral zijn preekstoel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam ruime bekendheid geniet, heeft hij ook veel kleinplastiek vervaardigd, voornamelijk (uitsluitend ?) in palmhout. Dit blijkt niet alleen uit de uitgebreide en erg leerrijke boedelinventaris dat van zijn collectie na zijn dood is opgesteld, maar ook uit een klein aantal bewaard gebleven gesigneerde beeldjes en reliëfs.

In haar studie over de kleinplastiek van Vinckenbrinck publiceert Willy Halsema-Kubes niet meer dan veertien eigenhandige werkjes, die alle -op één na- het monogram *ALVB* dragen[1]. Omdat van dit erg beperkte oeuvre zich nog amper één exemplaar in particuliere handen bevindt[2], is het hier gepresenteerde, eveneens gemonogrammeerde reliëf (afb.26a) van uiterst grote zeldzaamheid en dus van erg bijzonder kunsthistorisch belang. Met zijn 18,2 bij 25,3 cm is het zelfs één van zijn grootste bekende snijwerken. Bovendien bevindt het zich nog in een uitmuntende toestand en is het van uitstekende kwaliteit. Met onwaarschijnlijk veel bravoure demonstreert Vinckenbrinck hier zij fenomenale snij-techniek, waarbij elk detail met even veel aandacht in beeld gebracht wordt. Vooral het schitterende vergezicht links onderaan, met de ietwat vervallen afsluiting, de wachtende ezel (als *repoussoir*-element), het gammele bruggetje met de arbeider en zijn hond en het verre landschap, behoort kwalitatief tot het allerbeste dat de Hollandse snijkunst van de 17de eeuw ooit heeft voortgebracht.

Het is markant dat het hier aangeboden tafereel en het reliëf dat ik zeven jaar geleden presenteerde[3] beide *De Heilige Familie met Sint-Jan* voorstellen. Het is niet uitgesloten dat dit Bijbelse gebeuren zijn aparte voorkeur geniet, gezien dit thema hem toelaat zich te verliezen in allerlei landschappelijke details, waarin hij zo bedreven is. Ditzelfde geldt trouwens ook voor het verhaal van *Job op de Mesthoop*, waarvan zelfs drie versies van zijn hand bekend zijn[4]. Bij elk van deze vijf snijwerkjes zit de hoofdfiguur, c.q. de hoofdpersonages, onder een knoestige boom neer, terwijl aan de andere zijde een landschappelijk vergezicht in beeld is gebracht.
Vanzelfsprekend valt het niet meer uit te maken of één van beide reliëfs van *De Heilige Familie met Sint-Jan* geïdentificeerd kan worden met een *Joseph en Maria, vluchtende na Egypten, gesneden als voren* (d.i. *seer kunstigh van palmenhout gesneden*), dat onder de rubriek *gesneden wercken* vermeld staat in zijn boedelinventaris uit 1665[5].

Gezien de uitmuntende kwaliteit, de ongewone grootte van het snijwerk, de aanwezigheid van het monogram, de mogelijke herkomst uit diens boedelinventaris, de schitterende staat en de erg aantrekkelijke voorstelling moeten we deze *Heilige Familie met Sint-Jan* beschouwen als het belangrijkste stuk kleinplastiek dat van Albert Jansz. Vinckenbrinck -de voornaamste Hollandse beeldsnijder uit de 17de eeuw- bewaard is gebleven.

Herkomst
boedelinventaris van Albert Jansz. Vinckenbrinck, Amsterdam, 1665 (?).
verz. van gravin de la Serna, Kasteel van Fouleng (België), voor 1906-2011.
kunsthandel Bernard Descheemaeker, Antwerpen, 2011-2012.
part. verz., Nederland, 2012-2023.

Literatuur
B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2012, Antwerpen, *De forti dulcedo. Meesterwerken uit de middeleeuwen en de renaissance (1200-1700). Catalogus 9*, Antwerpen, 2012, nr.25, pp.64-67.
B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2018, Antwerpen, *Artes Minores. Miniatuur-Meesterwerken in ivoor, email en hout (1200-1700). Catalogus 18*, Antwerpen, 2018, p.56.
M. van Dam, *Albert Jansz. Vinckenbrinck (1605-1664). Beeltsnyder*, Amsterdam, 2019, pp.50-51.

Tentoonstelling
2011-2012, Apeldoorn, *Uit de Kunst ! 100 jaar Nederlandse kunsthandel*, Amsterdam, 2011, nr.29.

1 W. Halsema-Kubes, *Kleinplastiek van Albert Jansz. Vinckenbrinck*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, XXXIX, 4, 1991, pp.414-425.
2 Het reliëfje van *Sint-Job op de Mesthoop* dat zich in 1991 nog in privé-bezit bevond is intussen door het Amsterdams Historisch Museum aangekocht (zie: Halsema-Kubes, o.c., pp.414-415, afb.3 ; W. Halsema-Kubes, in: tent. kat.: 1992, Amsterdam, *De wereld binnen handbereik… Catalogus*, Amsterdam, 1992, pp.70-71, nr.132 ; M. Eisma, *Bewegende en geklede beelden…*, in: *In beeld gebracht. Beeldhouwkunst uit de collectie van het Amsterdams Historisch Museum*, Zwolle, 1995, pp.209-210, nr.139, kleurpl.XI).
3 Part. verz. ; *De Heilige Familie met Sint-Jan* ; Albert Jansz. Vinckenbrinck ; Amsterdam, ca.1650-1664 ; palmhout: 15,8 X 12,2 cm ; Lit.: B. Descheemaeker, in: tent. kat.: 2017, Antwerpen, *Ex Pace Ubertas… Catalogus 16*, Antwerpen, 2017, nr.22 ; van Dam, o.c., pp.56-59.
4 Halsema-Kubes, o.c., 1991, pp.414-416, afbn.1-3.
5 Zie: D. Franken, *Albert Jansz Vinckenbrinck*, in: *Oud-Holland*, V, 1887, pp.78 en 88.

BERNARD DESCHEEMAEKER
WORKS OF ART

Helenalei 7
2018 Antwerpen
Belgium

tel. + 32 3 225 15 56
mob. + 32 476 32 55 77

info@worksofart.be
www.worksofart.be

follow me on instagram:
descheemaeker_worksofart

Sedes Sapientiae

A Selection from
My Most Recent Acquisitions.

All objects illustrated in this catalogue will be on view in my Antwerp gallery, by appointment only.

All prices available on request.

I publish a catalogue or a *Newsletter* every six months. If you would like to receive those publications in the future, just send me your name and address and you will receive your own copy. You will then also be invited to all my future exhibitions.

For the acquisition of important new objects I am more than willing to travel to your home whether here in Belgium or abroad.

Sedes Sapientiae

Een Keuze uit
Mijn Nieuwste Aanwinsten.

Alle in deze catalogus geïllustreerde stukken zijn te bezichtigen in mijn galerie te Antwerpen, evenwel enkel na afspraak.

Alle prijzen op aanvraag.

Tweemaal per jaar verzorg ik een eigen publicatie. Wilt ook u, in de toekomst, mijn catalogi of mijn *Nieuwsbrieven* toegestuurd krijgen, dan volstaat het mij een berichtje te sturen met vermelding van uw naam en adres. Bovendien wordt u dan ook uitgenodigd voor al mijn toekomstige tentoonstellingen.

Voor het verwerven van belangrijke nieuwe stukken zijn wij steeds bereid ons -ook naar het buitenland- te verplaatsen.

COLOPHON

Research and Editor / Onderzoek en Redactie: Bernard Descheemaeker, Antwerp
English Translation / Engelse Vertaling: Marilyn S. Zwaaf-Glazer, Amsterdam
Photographs / Foto's: Congo Blue, Antwerp
Lay-Out: Steurs, Antwerp
Printing / Druk: Daneels, Beerse

® Bernard Descheemaeker, Antwerp, January 2024
D/2024/15.225/1