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

PUBLIÉE PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

(ASSOCIATION SANS BUT LUCRATIF)

RECUEIL TRIMESTRIEL
TOME VIII. FASCICULE 3
JUILLET-SEPTEMBRE 1938

SECRÉTARIAT : PAUL ROLLAND
67, RUE SAINT-HUBERT
ANVERS

IMP. ET PUBL. FLOR BURTON, S. A.
28, COURTE RUE NEUVE
ANVERS

REVUE BELGE D'ARCHEOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

SECRÉTAIRE : PAUL ROLLAND, 67, RUE SAINT-HUBERT, BERCHEM-ANVERS.

SECRÉTAIRE-ADJOINT : JACQUES LAVALLEYE, 299, RUE FRANÇOIS GAY, WOLUWE-BRUXELLES.

COMITE DE PATRONAGE :

MM. PIERRE BAUTIER, WILLY FRILING, vicomte CHARLES TERLINDEN, ALBERT VISART DE BOCARME, baron M. HOUTART.

COMITE DE REDACTION :

Le bureau annuel de l'Académie, aidé de MM. P. BAUTIER, chanoine R. MAERE, vicomte CH. TERLINDEN, L. VAN PUYVELDE.

COMITE DE LECTURE :

MM. BAUTIER, CAPART, GANSHOF, GESSLER, HASSE, HULIN DE LOO, MARCEL LAURENT, CHANOINE MAERE, PAUL ROLLAND, SAINTENOY, VICOMTE CH. TERLINDEN, VAN DER BORREN, VAN PUYVELDE.

SOMMAIRE

	Pages
A mosan enamel in the Walters Art Gallery, par Marvin Chauncey Ross	193
Origine anversoise de la peinture sur verre dite à l'apprêt, par Jean Helbig	197
Verrerie des Flandres : fabrication anversoise, par Armand Baar	211
Bronnen voor de Geschiedenis van het Brugsche schildersmilieu in de XVIe eeuw, par R. A. Parmentier	257
BIBLIOGRAPHIE :	
I. Ouvrages : B. von Richthofen (J. Breuer); R. E. M. Wheeler et T. V. Weeler (R. L. Doize); G. De Clercq (M. Fransolet); J. Vieilliard (P. Rolland); F. Boniver (P. Rolland); U. Lederle (J. Lavalleye); E. Michel (J. Lavalleye); W. Gramberg (L. Delférière); L. Dimier (J. Lavalleye); M. D. Ozinga (A. Jansen)	273
II. Revues et notices : 1° Architecture (L. Ninane et P. Rolland); 2° Sculpture et Arts industriels (J. Squilbeck); 3° Peinture et Dessin (J. Lavalleye)	281

L'Académie n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés et les photographies reproduites.

La *Revue* n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

Prix de vente :		Un fascicule	Un an (4 fascicules)
Belgique		25 francs	80 francs
Etranger	*Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm*	30 francs	100 francs
	Autres Pays	35 francs	120 francs

Compte chèques-postaux de l'Académie royale d'Archéologie: n° 100.419.

A MOSAN ENAMEL IN THE WALTERS ART GALLERY

The mistakes in iconography made by mediaeval craftsmen are exceedingly rare. When such a mistake occurs more than once, it becomes curious, especially if there is evidence that in attempting to correct the mistake, another equally as serious was made. Such is the case with a series of Mosan enamels representing Jacob blessing Efraim and Manasses, the two sons of Joseph.

In the museum at Saint-Omer is the famous base of an altar cross from Saint-Bertin (1). This small object has much interest for the history of XII century enamelling. Emile Mâle (2) demonstrated that it is a replica in miniature of the much larger one made upon Abbot Suger's order for the Abbey of Saint-Denis by artists from Lorraine, among them being Godefroid de Claire. The Saint-Denis base and cross were probably finished before the year 1144 when the choir was dedicated. Since in every way that one can check, the little base for a cross at Saint-Omer is like the great one described as made for Saint-Denis, the scene of Jacob blessing Efraim and Manasses was on the latter because it figures prominently on the former. Thus the scene had been depicted on Suger's cross before 1144 and repeated at a slightly later date and in a smaller version for the Abbey of Saint-Bertin.

Godefroid de Claire used such elaborate iconography and appears to have been so familiar with it that I find difficulty in believing he would have been capable of a serious mistake in inscribing enamels. Yet two serious mistakes occur on the other two published instances of the particular scene of Jacob blessing Efraim and Manasses. These two enamels are on crosses now in the Victoria and Albert and British Museums (3). The former depicts Jacob with his arms crossed in front of him, the left hand on the head of « Bengamin », the right on the head of Manasses. The British Museum cross in the same scene shows Jacob with his arms crossed but the left hand on Efraim's head ant the right on that of Manasses. A third panel again with this subject and hitherto unpublished

(1) O. von Falke and H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Frankfort 1904, Pl. 116, see index.

(2) *L'Art Religieux en France*, Paris 1928, pp. 152 ff.

(3) H. P. Mitchell, « Some Enamels of The School of Godefroid de Claire », *Burlington Magazine* XXXIV (1919), pp. 85 ff and 165 ff. Falke and Frauberger, *op. cit.*, Pl. 75.

belongs to The Walters Art Gallery (4). Jacobs sits with his arms crossed again, the left hand placed on the head of Manasses, the right on Efraim's. Represented so the scene corresponds exactly to the incident as related in Genesis XIVIII, verses 14, 17-19. « And Israel stretched out his right hand, and laid it upon Ephraim's head who was the younger, and his left hand upon Manasseh's head, guiding his hands wittingly; for Manasseh was the firstborn. » « And when Joseph saw that his father laid his right hand upon the head of Ephraim, it displeased him : and he held up his father's hand, to remove it from Ephraim's head unto Manasseh's head. And Joseph said unto his father : Not so, my father; for this is the first-born; put thy right hand upon his head. And his father refused, and said : I know it, my son, I know it; he also shall become a people, and he also shall be great; but truly his younger brother shall be greater than he, and his seed shall become a multitude of nations. »

Godefroid de Claire (5) being accustomed to representing these scenes, I find it difficult to believe he was capable of the mistakes. Certainly, Suger with all his interest in the furnishings of Saint-Denis would have corrected such an error. Mr. Mitchell assigns the Victoria and Albert enamel to an assistant but accepts the cross in the British Museum as the work of Godefroid. As a matter of fact the latter is closer to the master's style than the former but the error in the iconography as well as an awkwardness in the rendition of the three figures make me feel that it, too, is the work of an assistant. The panel in Baltimore, on the other hand, is correctly inscribed and has all the characteristics of Godefroid's hand-work-champlevé enamel on a gilt metal ground; the figures in enamel; the heads and hands reserved in the metal with the lines filled with enamel and the green enamel shading into yellow; the blue into white. Certain letters in the inscription such as the A's, C's, I's and S's have the same little spikes at the extremities as on the Stavelot triptych now in the Pierpont Morgan Library (6). The drapery, the spacing of the figures, the drawing of the hands and the pearled borders with an inner enamelled border bring the Walters panel very close to this triptych which is generally ascribed to Godefroid. Mitchel believes the triptych dates about 1155, a time not inconsistent with Abbot Wibald's letter of 1148 mentioning Godefroid.

(4) N° 44.97. .071 by .095. Said to be from the Leven collection.

(5) For this artist compare H. Beenken, « Schreine und Schranken » in *Jhb. fur Kunstwissenschaft* 1926, pp. 65 ff. and M. Laurent, in *Byzantion* 1931.

(6) C. H. Read, « On a Triptych of the Twelfth Century » *Archaeologia* 1910, pp. 21 ff.

Mosan enamel.

Walters Art Gallery, Baltimore.

The Walters enamel representing Jacob formed, no doubt, part of an altar cross such as the one in the British Museum and may be assigned to Godefroid's workshop about 1155 or shortly after. From these examples it is apparent that the scene was a favored one among the Mosan enamellers since they represented it at least five times.

MARVIN CHAUNCEY ROSS.

ORIGINE ANVERSOISE DE LA PEINTURE SUR VERRE DITE A L'APPRET [1]

Si l'on traçait un diagramme de l'abondance des peintures sur verre en Belgique suivant les époques, la première moitié du XVIe siècle marquerait un apogée remarquable, au point que le nombre de vitraux civils et religieux conservés de ces cinquante années dépasserait celui des vitraux sauvés de toutes les autres époques réunies, du XIIe au XVIIIe siècle!

Après le règne de Charles-Quint, y compris la régence de sa tante, Marguerite d'Autriche, c'est le mécénat des Archiducs Albert et Isabelle qui nous a légué le plus grand nombre de vitraux.

Une différence fondamentale sépare la peinture sur verre appartenant à la grande Renaissance de celle propre à l'époque baroque : au XVIe siècle, en effet, les artisans du vitrail restent encore généralement fidèles à l'ancienne méthode d'assembler des verres teints dans la masse et découpés sur calibres; à l'époque de Rubens, au contraire, les verriers préfèrent peindre au moyen d'émaux multicolores, sur un canevas de petites vitres blanches rectangulaires.

On prétend souvent que les émaux dits d'apprêt servirent à la peinture des médaillons avant d'être introduits dans les grandes verrières d'église. Or, il semble bien que c'est l'inverse qui soit vrai, car le but poursuivi avant tout par ce nouveau procédé était de dispenser les verriers des tours de force techniques exigés par le découpage ou la gravure de certains motifs compliqués, spécialement dans le décor héraldique.

Cependant, une fois généralisés au XVIIe siècle, les émaux du verrier furent surtout employés dans la peinture des médaillons ou des petits vitraux d'appartement, pour le bon motif que ce genre prédominait alors.

---

(1) Il importe d'attirer ici l'attention sur la distinction très nette qui existe, dans la peinture sur verre, entre les couleurs destinées à contourer ou modeler (grisailles : en anglais « pot metal »; en allemand « schwarzlot »), et les couleurs servant à teinter (émaux : en anglais « enamel colours »; en allemand « emailfarben »). Les premières, neutres et opaques, s'emploient sur verre coloré dans la masse; les secondes, translucides et multicolores, se couchent généralement sur verre incolore. Pour désigner celles-ci, on emploie également les expressions : « peinture à l'apprêt » (farbige kabinettmalerei) ou « couleurs d'application » (auftragfarben).

Pour éviter toute confusion possible avec l'émaillerie proprement dite, appliquée sur métal (émaux cloisonnés, champlevés, translucides ou peints) et l'émail servant à décorer la céramique, nous nous servirons pour le vitrail du terme propre : « émaux d'apprêt ». (Emaux : parce que couleurs vitrifiables, cf. la Grande Encyclopédie, Vol. XV, p. 877; d'apprêt : parce qu'apprêtés sur la surface du verre pour être soumis à la cuisson).

N. B. — Le jaune d'argent n'est pas à proprement parler un émail, parce qu'il n'est pas une couleur d'application, mais de cémentation.

Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire en possèdent des exemples nombreux et intéressants tandis que certaines églises du pays, et spécialement la cathédrale et Saint-Jacques d'Anvers, conservent d'importantes verrières de la même époque.

Il est donc opportun d'étudier ici la question, restée jusqu'à présent irrésolue, de l'origine exacte des émaux applicables au vitrail.

La question de savoir quand et où apparut la peinture sur verre « à l'apprêt » est capitale dans l'histoire du vitrail, dont elle marque un aboutissement, un apogée technique, après lequel s'annonce bientôt la décadence.

Pâtes opaques primitives, jaune d'argent translucide, gravure des verres doublés, grisailles nuancées, teinte sanguine, c'est par ces échelons que la peinture sur verre parvint finalement à l'invention d'une palette complète de couleurs *d'application.* Mais, ce qui était excellent comme tendance, le fut moins comme résultat acquis, car un siècle après la découverte des « émaux d'apprêt », les peintres verriers en abusaient déjà au point qu'ils ne tardèrent pas à faire dévier complètement l'art du vitrail de sa voie normale.

Jusqu'à la fin du XVe siècle, nulle part en Europe on ne connaissait l'émail translucide pour la peinture sur verre à l'apprêt. Il ne s'agit pas, comme nous l'avons vu, des émaux appliqués sur métal, qui devinrent translucides au début du XIVe siècle. En effet, les ingrédients utilisés par les émailleurs n'étaient pas de nature à prendre une consistance translucide dans le verre chauffé à 800°.

Au XVIIe siècle, par contre, l'usage des « émaux d'apprêt » est à la mode dans tous les pays d'Occident où l'on pratiquait la peinture sur verre.

C'est donc au XVIe siècle qu'apparaît pour la première fois la technique de l'apprêt. Reste à voir à quel moment précis. Les auteurs sont d'accord pour constater que c'est après 1550, et cela est vrai en ce qui concerne l'apparition des « émaux d'apprêt » dans divers pays d'Europe, mais non dans les Pays-Bas méridionaux, où nous les relevons avant cette date. Cette constatation, bien établie, nous permettra d'attribuer à un atelier belge l'invention des émaux translucides propres à la peinture sur verre.

Pour l'étranger, la question ayant été étudiée à fond par des archéologues compétents, il nous suffira de citer ceux-ci :

Ainsi, W. Wartmann, spécialiste des vitraux suisses, qui sont réputés pour leurs émaux éclatants, écrit ceci : « *A partir de 1550,* on rencontre les premiers « émaux », soit les couleurs vitrifiables, le bleu d'abord, puis le violet et seulement après 1600, le vert; en même temps que l'émail bleu,

apparaît la grisaille brun clair et la grisaille rouge, employées pour les carnations, pour les cheveux et dans les paysages » (2).

Bernard Rackham F. S. A. fait une constatation analogue en situant l'introduction des « émaux d'apprêt », — le bleu d'abord, puis le vert et le pourpre — vers le milieu du XVIe siècle. « The introduction of these new pigments — at first blue only, later green and purple also — *about the middle of the sixteenth century* led to a revolution in Swiss glass-painting... The earliest dated example in the Victoria and Albert Museum belongs to the year 1571 » (3).

Lewis F. Day, de son côté, apporte son témoignage d'Angleterre en affirmant que les premiers « émaux d'apprêt » renfermant des oxydes métalliques et devenant plus ou moins transparents à la cuisson, n'apparurent qu'après le milieu du XVIe siècle : « *After the middle of the sixteenth century* sundry metallic oxides were used to produce various more or less transparent pigments (emanel colours) as they are called to distinguish them from the pot-metal colours » (4).

L. Ottin, lui aussi, insistant sur l'influence germanique et thioise dans le vitrail français du XVIe siècle, remarque la décadence qui commence à s'y faire sentir *pendant la seconde moitié de ce siècle,* lorsqu'on se met à employer les émaux pour les sujets de petite dimension (5).

Jean Hack, Jean Dox, Pelgrim Roesen et Herreyns, tous peintres verriers d'Anvers ayant exercé une influence en France au XVIe siècle (6), purent fort bien y avoir introduit les émaux vitrifiables.

Enfin, F. Gaudin signale leur apparition pendant *les quelques derniers lustres du XVIe siècle* (7).

Quant à l'Allemagne, l'initiation à la technique des émaux lui parvint pendant la *seconde moitié du XVIe siècle,* de Suisse, pour la Haute Rhénanie et la Bavière, et des Pays-Bas pour la Germanie septentrionale (8).

Le Docteur Heinrich Oidtmann confirme cette date en écrivant : « *Die Mitte des 16 Jahrhunderts* hatte der Glasmalerei die auftragfarben ge-

---

(2) W. Wartmann, *Les Vitraux suisses au Musée du Louvre. Introduction historique,* Paris (1908), p. 26.

(3) Bernard Rackham, *A Guide to the Collections of stained glass,* London, Victoria and Albert Museum, 1936, p. 93.

(4) Lewis F. Day, *Windows, A Book about stained and painted glass,* London, 1909, p. 11.

(5) L. Ottin, *Le Vitrail. Son histoire, ses manifestations diverses à travers les âges et les peuples.* Paris, s. d. p. 72.

(6) A. Champollion Figeac, *Peinture sur verre, mosaïque, émaux.* Paris, s. d., Fol. XII.

(7) Felix Gaudin, *Le Vitrail du XIIe au XVIIIe siècle en France.* Paris, (1928), Collection « Les Arts décoratifs ».

(8) Bernard Rackham, *Op. cit.,* pp. 113 à 115.

bracht. Bei den monumentalen Denkmälern der Rheinlande treten sie jedoch, soweit sie bekannt sind, noch nicht in die Erscheinung. Ihnen blieb das Feld der Kleinmalerei vorbehalten. Die farbige Kabinettmalerei ist nicht nur in ihrer zeitlichen Entstehung, nicht nur in ihrer technischen Eigenheit, sondern auch in ihrer Anwendung und Wirkung grundverschieden von der musivischen Kunst. Uber die Erfindung der Schmelz- und Auftragfarben sind unverbürgte Sagen im Umlauf. Die Einführung der sogenannten Emailfarben ging nur langsam vor sich » (9).

Ainsi, tandis que dans les autres pays d'Europe, l'usage de la peinture à l'apprêt ne se répand qu'après 1550, dans les Pays-Bas méridionaux, par contre, elle fait son apparition avant 1530, comme nous allons le constater.

Il importe tout d'abord de rappeler le témoignage de Messire L. Guicciardin (10), qui attribue l'invention des « émaux d'apprêt » à Arnoult van Ort, célèbre artiste italianisant, originaire de Nimègue, mais installé à cette époque à Anvers (11), en qualité de bourgeois et membre de la gilde de St. Luc.

A ce moment, la confrérie des artistes anversois était en voie de devenir la plus brillante de tous les Pays-Bas, et le nombre des verriers s'y était accru subitement dans des proportions considérables, puisque le dernier quart du XVe siècle n'en avait compté que 9 inscrits, tandis que le premier quart du XVIe siècle en comporta 35 (12).

Parmi les artistes inscrits à la gilde jusqu'en 1525, les plus renommés furent sans contredit, Dierick Jacobssone Felaert ou Vellert, qui devint franc-maître en 1511; Meester Ardt van Ort ou Ortkens, affranchi au métier en 1513, et Jan Hack, qui passa son épreuve en 1516.

Or, ces trois maîtres, entrés à la gilde vers la même époque et dirigeant les principaux ateliers de peinture sur verre à Anvers ont, tous les trois, employé les émaux d'apprêt multicolores.

Dans la collection Henry Goldman de New-York, collection provenant de Sir Thomas Neave, et qu'un de ses ancêtres rapporta de Flandre vers 1800, se trouvent 21 superbes vitraux provenant de l'atelier de Dirick Vellert. Celui-ci les peignit avec la collaboration de ses apprentis entre

(9) Dr. Heinrich OIDTMANN, *Die Rheinischen Glasmalereien vom* 12. *bis zum* 16. *Jahrhundert*. II. Dusseldorf, 1929, p. 347.

(10) L. GUICCIARDIN, *Description de tous les Pays-Bas*, édition Janssonius, Amsterdam, 1625, « Artus van Oort de Nieumegue... le premier qui a inventé de cuire et colourer sur le voirre crystallin », p. 100.

(11) Donc à une date ultérieure à celle de ses travaux exécutés à Tournai et à Rouen.

(12) Ph. ROMBOUTS et Th. VAN LERIUS, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint Luc*. Anvers, 1872.

1525 et 1530. Dans le onzième panneau, représentant la Descente de Croix, sur les vêtements de certains personnages, on remarque — et c'est le plus ancien exemple connu — des touches d'émail bleu et vieux rose pâle (13).

Quant à van Ort, le témoignage de l'écrivain italien Guicciardin nous permet de croire que cet artiste, s'il ne fut pas l'inventeur proprement dit des émaux d'apprêt, en fut, au moins, un des tout premiers vulgarisateurs.

Nous savons, d'autre part, que Maître Arnould de Nimègue, travailla à Hoogstraten au château dit Gelmeslot, et probablement aussi à l'église Ste Catherine, vers les années 1528-1533 (14). Or, on relève dans les parties anciennes des vitraux de Ste Catherine, exécutés vers cette date, l'emploi d'émaux.

Ainsi, parmi les verres de cette provenance, écartés par J. B. Capronnier lors de ses restaurations de 1846 et 1886, et recueillis par M. J. Paulet, peintre-verrier à Neuilly-sur-Seine, se trouve une ancienne pièce de verre en forme de fruit ou de globe terrestre, peint à l'émail jaune et bleuté et provenant du tympan de la quatrième verrière du haut chœur sud, renouvelée presque entièrement par Capronnier et timbrée par lui aux armes de Josse de Lalaing et Bonne de Viefville.

Mais il y a mieux : nous avons pu examiner de près, dans le bas chœur latéral nord, la belle verrière de Charles de Lalaing, si bien conservée dans son état primitif (c. 1525?) et attribuée par N. Beets à Dirick Vellert (15). Or c'est précisément sur cette œuvre, probablement anversoise, qu'on peut déceler avec certitude la présence de couleurs d'application. En effet, dans les armoiries qui ornent cette fenêtre certains détails indécoupables, comme l'étoile à douze rayons, sont peints à l'émail rouge. Ce travail se distingue facilement des autres motifs rouges obtenus sur fond blanc par le procédé de la gravure des verres doublés. Ces derniers sont d'un rouge beaucoup plus intense et la gravure y forme des cavités sensibles au doigt. Les verres peints sont de tons plus ternes et plus roses, avec certaines faiblesses comme dans un lavis, la surface est plate. D'autre part dans le paysage, délicatement peint à la grisaille sur du verre bleuâtre très pâle, certaines plantations se détachent en vert végétal, sans être cernées par du plomb. Il semble qu'on ait affaire ici à de l'émail vert

(13) Arthur Edwin Bye, *Stained Glass Panels from the workshop of Dirk Vellert in the Goldman Collection.* Art Bulletin, 1929, Vol. XI, n° 2, pp. 125 à 145.

(14) E. Adriaensen et G. Segers, *De Collegiale Kerk van de H. Katharina te Hoogstraten,* 1895, pp. 31 et 88. J. Lauwerys, *Gids voor Hoogstraten,* 1931, p. 24.

(15) N. Beets, *Dirick Jacobz. Vellert, peintre d'Anvers. V. Verres peints.* L'art Flamand et Hollandais, 1925, T. 26, p. 132.

saturé et non à la combinaison de jaune d'argent avec le fond bleuâtre, car celui-ci étant plus gris que bleu, l'effet obtenu aurait été plus olivâtre qu'émeraude.

Quant à Jean Hack, on constate sur les vitraux de la chapelle du Saint Sacrement des Miracles à Sainte Gudule de Bruxelles, vitraux dont il assuma l'exécution picturale en 1540 et les années suivantes, la présence d'un nouvel ingrédient, inconnu jusqu'alors, à savoir le rouge de fer (16).

Les autres peintres-verriers d'Anvers ont, sans aucun doute, suivi l'exemple des plus brillants représentants du métier. Nous savons, par exemple, que Cornelis van Dale le vieux, franc-maître en 1534, devint en Belgique un des vulgarisateurs de la peinture à l'apprêt, mais on ignore s'il appliqua ce procédé à ses travaux de la cathédrale d'Anvers (17).

A l'église Saint-Jacques d'Anvers, dans la chapelle St Hubert, autrefois chapelle St Christophe, se trouve un vitrail de 1538, représentant la Dernière Cène, avec les portraits des donateurs, Jacobus Draech et Barbara Colibrant, accompagnés de leurs patrons. Certaines parties anciennes du paysage, peint à la grisaille sur du verre blanc, présentent des applications d'émail vert. Nous avons de nouveau ici un des premiers exemples connus de l'emploi de cette couleur d'apprêt... or c'est à Dirick Vellert encore que N. Beets attribue cette œuvre (18).

Ainsi, tandis que nulle part à l'étranger on ne connaissait les émaux translucides pour la peinture à l'apprêt, nous voyons les principaux peintres sur verre d'Anvers introduire déjà ces ingrédients dans leurs œuvres... mais toutefois avec une grande prudence et une rare parcimonie : deci delà une touche, et là seulement où il était techniquement impossible d'introduire du verre teint dans la masse; car la tradition, la discipline du métier et les exigences du client mettaient de sérieux obstacles à la vulgarisation des nouveaux procédés que les verriers n'auraient pas demandé mieux que de pouvoir utiliser sur une vaste échelle et dont les secrets se répandirent en quelques années dans les autres villes flamandes. Ce qui le prouve, entre autres, c'est que les procédés en question passèrent rapidement à Gand, où les verriers les accueillirent avec tant d'enthousiasme que les autorités corporatives s'empressèrent de prendre des mesures afin d'interdire l'abus de l'« émail à l'apprêt », celui-ci n'ayant ni l'éclat, ni la solidité du verre teint dans la masse. En effet, les « Keuren »

(16) Clément Van Cauwenberghs, *Notice historique sur les peintres-verriers d'Anvers du XVe au XVIIe siècle.* Anvers, 1891, pp. 25 à 30.
(17) Clément Van Cauwenberghs, *Op. cit.*, pp. 33 à 34.
(18) N. Beets, *Op. cit.*, 1925, p. 139.

promulgués en 1541 défendaient aux verriers gantois, par l'« Ordonnantie upt faict ende conduicte vande neeringhe vande schilders gemaect int jaer XVe XLJ », de se servir d'émail bleu, vert et rouge (« en stoffere blouw, groen of root »), si ce n'est pour les vitres armoriées de moins d'un pied et demi de haut et pour les écus à motifs indécoupables (19). Il s'agissait bien d'« émaux d'apprêt », puisqu'il était interdit de livrer du verre peint non cuit (« onghebacken werck »), si ce n'est dans des restaurations qui n'avaient qu'un caractère provisoire et se renouvelaient périodiquement ainsi que l'attestent les pièces comptables de nombreuses verrières.

Cette opposition de la part des autorités corporatives et de l'opinion publique vis-à-vis de procédés facilitant la tâche du verrier continua à se manifester dans tout le pays; ainsi l'exécution de plusieurs vitraux destinés à l'abbaye de Tongerloo ne fut adjugée en 1553 à Frédéric d'Amsterdam demeurant à Hérenthals, qu'à la condition expresse de ne point appliquer d'émail, les termes du contrat portant la stipulation suivante : « loffelyk gebakken, zonder pincheel daer aen te bessingen » (20).

Tout cela explique les progrès très lents que réalisa l'émail du verrier, depuis son invention jusqu'au milieu du siècle, sa première apparition connue se produisant à Anvers, ainsi que nous l'avons vu, entre 1525 et 1530.

D'autre part, dans toutes les séries de verrières entreprises avant 1550, et existant encore en Belgique dans les localités wallones, il semble qu'on ne puisse relever nulle part trace d'émail peint, même dans les décors héraldiques. Il en est ainsi à Liége où, ni les fenêtres de l'église St Jacques (21) commencées entre 1514 et 1520, ni celles de l'église St Martin entreprises à partir de 1522, ni celles de St Paul datant de 1530 et de 1532, ne présentent, pour autant qu'on puisse s'en rendre compte, de couleurs « appliquées » en dehors de la grisaille et du jaune d'argent. Même état de choses à l'église Ste Waudru de Mons, où les séries Renaissance débutent en 1511. Parmi celles-ci, la verrière de 1527, dernière en date

(19) V. Van der Haeghen, *La Corporation des Peintres et des Sculpteurs de Gand. Matricule, comptes et documents. XVIe-XVIIe siècles.* Bruxelles, 1906.
D. Van de Casteele, *Keuren, Livre d'admission et autres documents inédits concernant la Ghilde de St Luc de Bruges, suivis des Keuren de la Corporation des peintres, sculpteurs et verriers de Gand.* Bruges, 1867, p. 416.

(20) Baron F. de Reiffenberg, *De la Peinture sur verre aux Pays-Bas.* Académie Royale de Belgique, Mémoires, Coll. in 4°, T. VII, 1832, p. 13.

(21) On y remarque, entre autres, un riche décor de perles blanches sur fond rouge. Nous avons pu nous assurer que cet ornement, si facile à exécuter à l'émail, avait été obtenu par l'ancien procédé de la gravure, chaque perle correspondant à une cavité dans le verre doublé.

du fameux artiste louvaniste, Nicolas Rombouts, peintre-verrier attitré de la maison d'Autriche sous Maximilien, Philippe le Beau, la Régente Marguerite et Charles-Quint, ne porte non plus aucun complément de peinture à l'émail.

Celle-ci donc, apparue à Anvers, passée quelques années plus tard à Gand et connue sans doute dès lors dans un certain nombre d'ateliers des Pays-Bas, n'eut cependant jusqu'en 1550 qu'un emploi des plus restreints, à cause des donateurs qui exigeaient l'éclat des verres teints dans la masse.

Il semble que toute la partie du pays qui était sous l'influence de l'école d'Anvers tendit à profiter, avec grande modération d'ailleurs, des nouveaux procédés picturaux, tandis que l'école de Liége resta strictement fidèle aux colorants fondus dans la masse du verre.

Edmond Lévy citait, comme la plus ancienne vitre émaillée qu'il connaissait, une armoirie aux émaux bleus et rouges datée de 1548 et placée dans un cloître de Maestricht (22). Rappelons à ce propos que Merten Tymus d'Anvers travaillait dans le Limbourg et spécialement à l'abbaye des Dames Nobles de Herckenrode en 1533 (23).

Pendant toute la première moitié du XVIe siècle, l'« émail d'apprêt » quoique répandu dans le nord de la Belgique, ne servait donc qu'à colorier, en cas de stricte nécessité technique, des détails d'armoiries, de tissus décorés ou de paysages et à réchauffer la teinte des chairs. Après 1550, il prend assez vite plus d'importance et se répand en Europe, spécialement en Hollande et en Suisse où sa vogue s'affirme bien plus qu'en Belgique, à la même époque. Jusqu'à la fin du XVIe siècle, l'hésitation qui se manifeste dans nos provinces à l'égard des émaux d'application ne cesse d'y entraver leur diffusion. Même les médaillons d'appartement rehaussés d'émaux sont alors excessivement rares chez nous (24), tandis que les fameuses verrières de l'église St Jean à Gouda, peintes à partir de l'année 1555, expriment déjà le véritable triomphe de l'émail du verrier.

Cependant, les vitraux que Philippe II fit placer à la cathédrale d'Anvers en 1566, en souvenir du chapitre de la Toison d'Or tenu en 1555, présentaient une combinaison de verres teints dans la masse et d'autres peints aux émaux d'application, spécialement au bleu.

---

(22) Edmond Levy, *Histoire de la Peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique*. Bruxelles, 1860, I, p. 117.

(23) H. Nicaise. Een antwerpsch glasschilder in de Abdij van Herckenrode, 1936.

(24) Le « *Times* » du 15 févr. 1938 signale l'acquisition par l'« Abbey Folk Park » à New Barnet d'une peinture sur verre du XVIe siècle, probablement flamande, représentant Joseph devant la femme de Putiphar et rehaussée d'émail rouge.

Un des médaillons du XVIe siècle de l'Hôpital Civil de Louvain, où l'on voit l'Enfant Prodigue gardant les pourceaux, présente aussi des applications rougeâtres.

Mais, comme nous le disions, les exemples sont encore très rares dans notre pays avant 1600. On trouve à l'hôpital de Bavière, à Liége, des panneaux en grisaille, représentant la Parabole de l'Enfant Prodigue, où l'on remarque des rehauts en jaune d'argent et quelques verdures obtenues à l'émail et datant de la fin du XVIe siècle (25).

La tradition garda la mémoire de l'origine néerlandaise de l'« apprêt » et Jacques Van Eyck s'en fera l'interprête en 1651, en rapprochant l'invention par les Belges de la peinture à l'huile et celle de la peinture à l'émail vitrifiable : « Belga leves oleo docuit firmare colores et coquere accenso vitrea picta foco » (26).

Si certains auteurs ont cru pouvoir situer en France l'origine des « émaux d'apprêt », c'est uniquement en se basant sur les découvertes réalisées à partir de 1530 par Léonard Limousin et consorts dans le domaine de l'émaillerie appliquée sur métal (27). L'attribution à la Suisse de la peinture à l'apprêt ne peut non plus se justifier, car si les couleurs y brillèrent d'un éclat inégalable, c'est par la gravure du verre qu'on y obtenait, jusqu'au milieu du XVIe siècle et même plus tard, les combinaisons de tons dans les motifs héraldiques, les crevés des bouffants, etc...

Pour être juste, il faut pourtant signaler l'apparition vers 1550, d'une nouvelle couleur d'application : la teinte chair, appelée de nos jours « le Jean Cousin », du nom du glorieux peintre-verrier français, qui passe pour en être, si pas l'inventeur immédiat, du moins un des vulgarisateurs les plus réputés.

Cette teinte est encore employée de nos jours, quoiqu'elle soit un ingrédient fort coûteux qui ne se véhicule qu'au vinaigre; aussi, la remplace-t-on souvent par des produits moins dispendieux, mélanges de rouge capucine, jaune d'émail, etc... A l'époque de son invention pourtant, verriers et alchimistes amenaient déjà des perfectionnements et des combinaisons nouvelles dans la fabrication des émaux : son apparition n'est donc, en fait, qu'un des aspects de ces recherches techniques, commencées au moins vingt ans auparavant.

Les expériences de laboratoire se multiplièrent encore vers la fin du XVIe siècle, et cela en divers pays d'Occident, mais spécialement dans

---

(25) Gustave FRANCOTTE, *Les Vitraux*. Conférences de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liége, 1888, p. 118.
Chanoine J. COENEN, *Inventaire manuscrit*, 1930.
(26) LE MAYEUR, *La Gloire Belgique*, II, pp. 144 à 150.
Baron DE REIFFENBERG, *Op. cit.*, p. 6.
(27) Herman DRUYTS, *De Geschiedenis der Glasschildering*. 1875, p. 38.

les Pays-Bas et en France : un célèbre alchimiste, né à Stolkwyk, Jean Isaac, parvint dans ses ateliers d'Anvers à améliorer la transparence et la solidité des « émaux d'apprêt ». Sa réputation fut telle qu'elle attira auprès de lui le florentin Neri qui, quoique fameux déjà dans l'art de la verrerie, vint lui offrir sa collaboration en 1602 (28). De son côté, la fabrique de Limoges se mit de la partie pour rechercher des perfectionnements nouveaux dans la composition de ces ingrédients, dont le succès s'affirme complet et décisif dès le début du XVIIe siècle.

Ainsi la technique de l'émail peint sur verre, qui avait couvé en Belgique pendant toute la seconde moitié du XVIe siècle, obtint tout à coup, à Anvers spécialement, sous l'influence de l'école rubénienne, un succès foudroyant.

D'excellents artistes, comme Jean de Labaer, Abraham Van Diepenbeeck, Jean-Baptiste et Pierre Van der Veken, améliorèrent encore la facture de la peinture sur verre, qui rivalisa avec la grande peinture à l'huile. Des exemples relativement nombreux subsistent de cette activité.

On trouve encore, à l'église St Jacques d'Anvers, trois verrières peintes par Jean De Labaer à l'aide d'émaux d'application. C'est tout d'abord, la verrière de 1626 représentant Rodolphe de Habsbourg et Regulus de Kybourg, cédant leurs chevaux à un prêtre et son clerc portant le Saint Viatique. La gamme dominante des émaux verts et olives, formant le paysage sylvestre, où les groupes se répètent de plus en plus loin en perspective montante, est très caractéristique de cette œuvre, unique en son genre à cette époque. Les deux autres verrières, représentant respectivement l'« Annonciation », peinte en 1629, et la « Visitation », placée en 1641, sont cette fois de vrais tableaux rubéniens, brossés à l'aide d'émaux sur une trame de petites vitres rectangulaires.

Cette technique, typique de tout le XVIIe siècle, se retrouve sur les verrières de la Sainte Vierge, ornant la Chapelle Notre-Dame à l'église Sainte-Gudule de Bruxelles. Exécutées sur verre par De Labaer pendant le troisième quart du XVIIe siècle, ces belles peintures, où dominent le brun Van Dyck et le jaune d'or, se sont malheureusement fort obscurcies.

Un sort analogue était réservé à la grande verrière ornant le transept de la cathédrale d'Anvers, et sur laquelle Jean-Baptiste Van der Veken peignit à l'émail, en 1616, les beaux portraits des Archiducs Albert et Isabelle. Cette œuvre, qui ne date que de trois siècles environ, a plus souffert que mainte verrière du Moyen Age.

Quant aux séries magistrales qu'Abraham Van Diepenbeeck exécuta

(28) N. G. Van Kampen, *Beknopte Geschiedenis der Letteren en Wetenschap*, I. pp. 94-95.

à l'émail pour les cloîtres et les églises de divers couvents anversois, comme celui des Dominicains, quelques-unes échappèrent à la destruction mais furent achetées, avec d'autres verrières flamandes, par de riches amateurs anglais à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe.

C'est à Anvers que travaillaient, au moyen d'émaux, les meilleurs peintres-verriers belges du XVIIe siècle. Ailleurs, on suivait le courant issu de l'école rubénienne et l'on employait la même technique à l'émail, qui s'y prêtait si bien. Même là où l'on se contentait de médaillons héraldiques, la peinture à l'apprêt était la mieux appropriée et la plus expéditive.

Plusieurs verrières du louvaniste Jean de Caumont, provenant de l'Abbaye de Parc et dispersées dans les collections particulières, les vitraux anonymes d'Hérenthals, Assche, Hal, Lisseweghe, etc... ainsi qu'une multitude de médaillons héraldiques ou hagiographiques, provenant des quatre coins du pays, témoignent encore des faveurs dont jouissait la peinture à l'apprêt dans les Pays-Bas méridionaux, à cette époque.

Après 1675 pourtant, le déclin commença à se faire sentir dans nos provinces, comme à l'étranger. Les rares vitraux peints après 1700 sont, en règle générale, des armoiries exécutées comme précédemment au moyen d'émaux multicolores et c'est la ville d'Anvers qui demeure en Belgique, un des tout derniers centres où l'on trouve encore quelques ateliers de peinture sur verre pendant la première moitié du XVIIIe siècle.

Parmi les dernières vitres peintes dans notre pays on peut citer à Liége, des armoiries de 1723 ornant encore l'église St Antoine, ainsi que les armoiries d'un archiprêtre datant de 1747 et conservées au Musée Archéologique; à Namur, le vitrail héraldique de la ville et du Collège échevinal placé vers 1713 au couvent des Récollets; à Malines, la verrière exécutée par Jean de Tru en 1749-1750 à l'église St Rombaut pour remplacer celle qui ornait la chapelle des Zellariens; à Bruxelles, les armoiries d'un cardinal placées au Finistère en 1708, celles d'un gouverneur des Pays-Bas à Notre-Dame du Sablon en 1725, celles du curé et des chapelains de l'église Notre-Dame de la Chapelle en 1738; à Tourneppe, des armoiries avec inscriptions datées 1760; à Anvers, les armoiries colossales de la famille Verbiest ornant encore une des fenêtres de la cathédrale et portant le millésime 1708, et enfin, à la même église, mais disparues à l'heure actuelle, les armoiries des Aumôniers en 1768, date extrême à laquelle on signale encore l'exécution dans notre pays d'une peinture sur verre (29).

(29) Edmond Levy, *Op. cit.*, II, pp. 171-172.

La tourmente révolutionnaire de 1789 et la mode impérieuse des vitres blanches vinrent annihiler complètement en Belgique ce qui pouvait encore y subsister en fait d'ateliers de peinture à l'apprêt.

Au Musée Communal de Louvain se trouve l'épreuve de franchise exécutée vers 1790 par Jean-François Bosmans de la corporation des vitriers louvanistes: ce vitrail, sans peinture, représentant l'écu de la ville, nous montre qu'à cette époque le rôle des vitriers se bornait à découper le verre et à le mettre en plomb.

On peut dire que la peinture sur verre avait disparu d'Europe à la fin du XVIIIe siècle et la fameuse solution de continuité, le vide absolu sur le continent, la « tabula rasa » de 40 ans, entre la phase Xe-XVIIIe siècles et la nouvelle phase commencée avec le Romantisme vers 1830, était la « crise de croissance » fatale pour un art qui avait atteint le but, poursuivi dès le début : le libre jeu des couleurs. Il fallait, pour le vitrail, sous peine de disparaître à jamais, un renouvellement complet lorsque se trouva révolu le cycle « occhi (30), kaléidoscope, tableau », c'est-à-dire en d'autres mots, lorsque le verre applicable aux fenêtres eut passé par les trois étapes suivantes : 1° Cives et cabochons, enchassés dans des plaques de marbre, de pierre ou de bois, et affectionnant de préférence la teinte verdâtre, depuis l'émeraude éclatant et la couleur du poireau printannier (31) jusqu'au glauque et au vert d'eau (32); 2° Vitrail mosaïcal morcelé en petits calibres éclatants, teints dans la masse, structurés de plomb et détaillés à la grisaille; 3° Quadrillé de vitres blanches recevant des émaux d'application.

Cette évolution trouve un écho fidèle, mais à retardement, dans la terminologie :

---

(30) Selon Vasari, les verres des fenêtres eurent tout d'abord la forme d'yeux, c. à d. la forme ronde : « Le finestre si facevaro in principio d'*occhi* bianchi, e con argoli bianchi o por colorati ». (Messager des Sciences historiques de Belgique, Gand, 1839, p. 27).

(31) « Distinctum vario nitore marmor,
Percurrit cameram, solum, fenestras.
Ac sub versicoloribus figuris,
Vernans herbida crusta sapphiratos
Flectit per *prasinum vitrum* lapillos. »

L'église des Machabées, bâtie à Lyon par St Patient, avait donc en 450 des fenêtres fermées de plaques de marbre où chatoyaient « printannièrement » des verres « couleur de poireau ». (*Œuvres de Sidoine Apollinaire*, trad. par Grégoire et Colombet. Lyon, 1836, I, p. 175.)

(32) « Mox *glaucae* vitreae sintque fenestrae. »
« Emicat et vitreus supter supraque coruscus
Glaucicomum pelagi gaudet habere modum. »

(H. Pirenne, *Sedulius de Liége*. Mémoire de l'Académie Royale de Belgique, Coll. in 8°, T. XXXIII, 1882, pp. 22 et 48).

Les « Vitriarii » romains sous l'Empire (33), et les « Vitri factores » mérovingiens (34) représentent la première étape.

Pour la seconde étape, nos artisans du Moyen Age et du début de la Renaissance, étaient désignés par les termes de « Vitrifex, Artifex vitri, Voilhier, Voiltier, Verrerier, Voirier, ouvrier de Voierie, Glaweskere, Ghelaeseweercker, Gelasemakere, etc... »

En 1534, apparaît pour la première fois à Anvers, un nouveau vocable, celui de « ghelasscriver », qu'on traduirait littéralement par « calligraphe sur verre » (35).

Ce vocable, qui correspond à celui de peintre-verrier, se forme au moment où la peinture prend dans le vitrail une importance de plus en plus grande et devient l'apanage de certains artistes, qui se distinguent ainsi de la masse des simples artisans. Quant au terme même de peintre-sur-verre, qui n'apparaît que plus tard et ne se généralise qu'au XVIIe siècle, il résulte directement de la vulgarisation des émaux multicolores et exprime fort bien la différence entre l'ancienne peinture à traits de grisaille et la nouvelle à touches d'émail. Celle-ci correspond à la troisième étape. Les peintres-sur-verre anversois du XVIIe siècle reçoivent le titre de « ghelasen schilder » (36). A Gand le terme passe par trois phases : « gelaesmaker en stofferder », « glaesschilder » et enfin « schilder en ghelaesmaecker » (37) qui indiquent la prédominance progressive du pinceau. En Wallonie également, le terme de « painctre-vairrier » (38) évolue en celui de « maître pintre en vitres » (39).

Il importait de souligner le rôle capital joué par une poignée d'artistes anversois dans l'impulsion spécifiquement picturale donnée à l'art du vitrail en Europe dès le XVIe siècle.

JEAN HELBIG.

---

(33) A. Broquelet, *L'Art appliqué à l'Industrie.* Paris, 1909, p, 251.
E. Garnier, *Histoire de la Verrerie et de l'Emaillerie.* Tours, 1886, pp. 56 et 175.

(34) E. H. Langlois, *Essai historique et descriptif sur la Peinture sur verre.* Rouen, 1832, pp. 6 à 8.
Louis Brehier, *L'art en France, des invasions barbares à l'époque romane.* Paris, 1930.

(35) Ph. Rombouts et Th. Van Lerius, *Op. cit.*, année 1534 : Dimphne Meynnaert.

(36) F. Donnet, *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique.* Anvers, 1911 : Jean de Loose en 1671.

(37) V. Van der Haeghen, *Op cit.*, pp. diverses.

(38) Léopold Devillers, *Annales du Cercle archéologique de Mons,* XVI, 1880 : Warnier de Bavay en 1552.

(39) F. Courtoy, *Annales de la Société Archéologique de Namur,* XXXVIII, 2e livraison, 1928, p. 307 : Jean Le Chat en 1651.

VERRERIE DES FLANDRES
FABRICATION ANVERSOISE

AVANT-PROPOS.

Lors de la vente Claes à Anvers, j'avais promis que si dans les acquisitions que je faisais. je trouvais un document important au point de vue de la verrerie anversoise, j'en ferais part en situant ce document dans l'ensemble de cette verrerie.

Comme j'ai eu la joie en rentrant chez moi de découvrir sur un petit vidrecome du XVIe siècle avec monture en argent, acquis à la vente, les armes de Sarah Vincx, la mère et l'inspiratrice de la période la plus belle de cet art anversois, j'ai tenu à ce que ma synthèse soit à la hauteur de la découverte.

A l'occasion de l'Exposition de 1930, j'avais puisé dans les publications faites sur le sujet par Houdoy, Génard, Pinchart et Schuermans de quoi faire un bref historique que j'ai publié sous le titre de *Rétrospective de la Verrerie Artistique Belge.* J'avais même exposé quelques verres dont l'origine me semblait les indiquer comme anversois.

Mon premier soin a été de recueillir des textes dans les ouvrages de Houdoy et autres précités, de les mettre sur fiches et de les classer par ordre de dates.

Ensuite, je me suis rappelé que je possédais trois caisses de débris de verres trouvés dans le fond d'un puits à Anvers, par M. Vercheval, directeur de la Banque du Commerce, à l'occasion des travaux de la dite banque et que son beau-père, M. De Puydt m'avait apportés quelques années auparavant. Grâce à ces morceaux, que j'ai classés par espèces, j'ai pu identifier comme anversois tout d'abord des verres de ma collection et ensuite ceux de différents musées.

Ma deuxième occupation fut d'aller visiter, sous la conduite de M. Van Herck, les collections anversoises où de vieux verres se trouvaient. Je fus admirablement reçu, particulièrement par M. Osterrieth, Madame la Baronne de Vinck, Madame la Baronne de Bertier et d'autres personnes chez qui je trouvais des verres identiques à ceux que j'avais identifiés chez moi et des variantes, tant par la forme que par la décoration, qui permirent d'étendre mes connaissances en verrerie anversoise.

Je fis aussi visite aux collections du regretté M. Buckley qui, le premier, avait, dans la publication du catalogue de sa collection, soupçonné certains verres comme anversois.

Inutile de dire que j'avais repéré les verres du Musée d'Anvers, le verre bien connu du Musée d'Audenarde et le Musée de Cluny où Houdoy signale différents verres anversois.

Après Cluny, j'ai poursuivi mes recherches au British Museum, au South Kensington Museum et au Musée de Lille où, toujours d'après Houdoy, devaient se trouver deux caisses de débris repêchés dans les douves, autour de l'Hôtel de Ville, caisses qui ont effectivement été retrouvées par la suite.

Je me suis ensuite rendu en Hollande où je fus admirablement reçu par M. Bodenheim, collectionneur émérite, puis dans les Musées d'Amsterdam, La Haye et Rotterdam; je parcourus au total seize musées.

Partout et par tout le monde j'ai reçu un accueil charmant. On fut tout d'abord un peu étonné de l'objet de mes recherches et ensuite très désireux de m'aider. De la sorte, j'ai pu recueillir des renseignements précieux qui, juxtaposés, ont fait un tout qui a permis d'asseoir une conviction d'une façon positive.

De toute part, j'ai pu obtenir les photographies des objets que j'avais reconnus comme anversois, d'où j'ai pu tirer quelques 80 clichés.

A tous un grand merci pour leur aimable collaboration.

Mon travail a dû se compléter par une quatrième période qui, elle, s'est déroulée plus lentement : c'est la recherche de la verrerie dans les tableaux de nature morte des peintres anversois et le rapprochement avec les échantillons connus de moi.

J'ai eu le plaisir en Hollande, dans une Exposition de Maîtres anciens, de pouvoir reconnaître, grâce à la verrerie reproduite, des tableaux d'école anversoise ou hollandaise.

I. DONNEES HISTORIQUES.

LES GRANDES PERIODES DE LA VERRERIE.

Dans l'histoire de la verrerie, il faut distinguer quatre périodes bien distinctes :

1° *Période ancienne,* qui commence avec les premiers émaux sur poteries pour finir à l'époque du Christ et qui comprend les émaux sur poteries, les bijoux en cloisonné, les pâtes de verre moulé, ensuite la poterie en pâte de verre, les poteries de verre blanc imitant le cristal des Phéniciens et finalement les millifiori faits à Alexandrie à l'époque gréco-romaine. Elle comporte surtout des perles de verre, des bracelets, des flacons à parfum et, à la fin de la période, des écuelles en millifiori.

2° *Période romaine,* qui comprend le verre soufflé, le verre translucide (presque toujours de couleur verdâtre, parfois violette), quelques émaux de pâte de verre en surcharge. Elle fabrique des fioles de toutes sortes, de la vaisselle de verre, coupes et écuelles.

Quelquefois, cette verrerie est artistque mais en réalité, pratiquement, elle ne comprend que des objets d'usage très simple. On la prolonge généralement jusqu'au XIVe siècle où l'on rencontre des pièces artistiques qui viennent d'Asie et qui sont de la verrerie arabe : verre jaunâtre, émaillé de façon particulièrement fine, le plus souvent doré par saupoudrage de poussière d'or. Les Arabes ont fait des petits gobelets cylindriques qui ont été les premiers verres à boire.

3° *Période vénitienne,* qui commence dans la deuxième moitié du XVe siècle et comporte des verres particulièrement gracieux, travaillés par des maîtres, ornés dès le début de dorures métalliques maintenues sous un vernis de verre fusible leur donnant un éclat beaucoup plus grand que celui des verres arabes.

La verrerie vénitienne primitive était au début une verrerie au chalumeau qui faisait plus particulièrement des perles en pâte de verre. C'est l'industrie des margaritaires.

Les verres vénitiens ont été appelés cristallins, parce que la pureté et la transparence avaient fait un très grand progrès, grâce à l'emploi de potasse tirée des cendres des algues marines. Ces verres d'une légèreté extraordinaire, appelés aussi verres fougère, ont été, au XVIe siècle, souvent ornés de décorations en pâte de verre travaillée au chalumeau.

Au XVIIe siècle naît l'art de faire des verres de couleur, transparents, et le bleu particulièrement décore joliment les verres cristallins. Cette période s'étend jusqu'à la fin du XVIIe siècle, où commence la quatrième période

4° *Période du cristal.* La pureté de la matière première devient exceptionnelle, ce qui amène les verriers à faire des pièces lourdes que l'on taille et grave. Les mille reflets de la lumière apparaissent dans les facettes de la taille et dans les creux des rouets.

Le verre lourd tue le verre léger de Venise.

ETAT DE LA VERRERIE EN BELGIQUE AU DEBUT DU XVIe S.

La période que nous allons examiner est entièrement de la troisième période ou période vénitienne.

Vers la fin du XVe siècle, Venise invente et fabrique le verre à boire léger, le verre fougère qui se répand sur toutes les tables. La mode s'en emparant, Venise ne peut suffire aux besoins et, partout, on essaie d'implanter la fabrication des verres Venise et d'attirer des verriers vénitiens pour former des artisans et créer des fournaises qui doivent alimenter le nouveau luxe de toutes les capitales.

L'exode de nombreux verriers amène en 1549, le fameux édit du Conseil des Dix de Venise qui interdit, sous peine de mort et de confiscation, le travail des verriers vénitiens à l'étranger.

Depuis l'an mille, toute la fabrication artistique tant en verrerie qu'en céramique avait disparu et, si l'on retrouve de-ci de-là quelques verres spéciaux, tels que verres à larmes, ou verres d'usage, qui soient postérieurs à cette époque et antérieurs à la fin du XVe siècle, on peut remarquer que ce sont de grossiers verres verdâtres faits en un verre très impur et obtenus au moyen de matières prélevées dans des fours où l'on faisait du verre à vitre. Exception faite pour les verres arabes des XIIIe et XIVe siècles, que l'on retrouve dans les inventaires des monarques ou des grands seigneurs, appelés verres de Damas ou verres vénitiens, qui ont été transportés et amenés dans notre pays par les galères vénitiennes.

Mais, il existait chez nous des fabriques de verre à vitre et, souvent des erreurs ont été faites en signalant des verreries qui n'ont été que des

vitrières. C'est ainsi que nous trouvons un de Colnet que l'on dit d'origine italienne et qui aurait fabriqué du verre à vitre, dès la fin du XIVe s. (1).

En 1428, un verrier de Murano, de Blondio, aurait établi une usine à Vienne.

En 1468, nous trouvons des lettres patentes de Charles le Téméraire qui enjoint à tous ses officiers de maintenir dans les anciennes libertés, franchises et privilèges, Jean de Colnet et son fils Nicolas « voirriers » de Fontaine l'Evêque, dont avaient toujours joui ceux-ci et leurs prédécesseurs (2). Ces lettres patentes furent d'ailleurs confirmées par Charles-Quint en 1531, par Philippe II en 1559 et par Albert et Isabelle en 1599. A cette époque, les Colnet habitaient Barbançon, Froidchapelle, Genappes près de Namur et à Fontaine l'Evêque. Ils sont en réalité, les fondateurs et initiateurs des fabriques de verres à vitres qui sont restées prospères jusqu'à nos jours, dans notre pays.

A côté de cette industrie de verre à vitre exista une autre industrie, celle des miroirs et il est même intéressant de noter qu'en 1507 deux habitants de Murano, les frères Danzolo del Galbo (3), demandent à Venise une licence pour exploiter la fabrication des miroirs, secret connu d'une maison allemande associée à une maison flamande.

En 1486, nous trouvons à Vienne un verrier nommé Nicolas, dit le Welche, souvent pris pour un Belge. Comme sa verrerie était encore en activité en 1563, il est possible que ce soit de lui que parlent les verriers de Murano, car à cette époque nous ne connaissons en Belgique que la fabrication de miroirs, accordée par Charles-Quint à Charles de Lalaing, dont la seigneurerie fut érigée en comté en 1522 (4).

Donc, en Belgique, au début du XVIe siècle nous avons des fabricants de verre à vitre qui ont des privilèges : les Colnet, et un fabricant de miroirs : de Lalaing, tous deux dans le Hainaut. En dehors de cela pas de verriers connus.

LA VERRERIE ANVERSOISE.

PREMIERE PERIODE.

C'est en 1537 que nous voyons, dans les comptes de la Ville d'Anvers, les autorités accorder une petite somme d'argent à Luc Van Helmont

(1) *Bulletin Com. Royale d'Arch.*, tome 23, p. 14, Schuermans.
(2) *Bulletin Com. Royale d'Arch.*, tome 21, pp. 383-384. Pinchart.
(3) *Bulletin Com. Royale d'Arch.*, tome 23, pp. 26-27. Schuermans et Houdoy, p. 4.
(4) Houdoy, p. 11.

pour la réparation d'un four. On le cite comme introducteur de verrerie et éducateur d'apprentis (5).

Que fut Van Helmont? Probablement aussi un fabricant de verre à vitre qui s'était adjoint une fabrication de verre de vaisselle en gros verre vert, tels que verres à vin du Rhin, gros gobelets auxquels par la suite on a donné le nom de verres allemands parce que les Allemands les faisaient mieux que les autres.

Le 6 avril 1538, nous voyons Bernard Swerts et Jacques Steur directeurs de la fournaise d'Anvers (6).

La fabrication s'est sans doute affinée, car la famille Steur était une famille d'orfèvres. Tous ces directeurs sont des gens du pays et il ne peut être question de fabrication vénitienne.

DEUXIEME PERIODE.

Sous le règne de Charles-Quint, Anvers avait connu une prospérité extraordinaire et les relations entre cette ville et Venise étaient telles qu'Anvers fut nommée la « Venise du Nord ». Le port même eut à un moment donné un mouvement plus considérable que celui de Venise (7).

C'est alors qu'on vit construire ou terminer la cathédrale, la Boucherie, le Steen, et les arts commencèrent à fleurir extraordinairement.

Les fêtes du Landjuweel amenaient le concours d'académies littéraires, si bien que les étrangers y séjournaient en grand nombre. Parfois il y avait 2500 bateaux dans le port et plus de 5.000 personnes suivaient deux fois par jour les séances de la Bourse.

Charles-Quint avait fait venir d'Italie à Anvers le faïencier Quido de Savino; la céramique à ce moment, comme la verrerie, prenait un nouvel essor. Et, si Charles-Quint n'a pas appelé de verriers vénitiens, c'est que Messire *Jean-Michel Cornachini* s'y était déjà établi (8). Cet italien, venant d'Allemagne, avait sollicité et obtenu de l'Empereur un privilège pour la fabrication des miroirs en verre cristallin et d'acier (« acier » doit être une mauvaise traduction de métaux).

Il obtint de la ville un subside annuel et un emplacement au Hopland (à gauche de la place de Meir (8[1]).

(5) Génard, p. 422, tome 13.
(6) Génard, tome 13, p. 423. *Bulletin des Archives d'Anvers.*
(7) Génard. *Anvers à travers les âges.*
(8) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, pp. 360-361, Schuermans et Génard, *Archives d'Anvers*, tome 13, p. 426.
(8[1]) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 362. Schuermans.

Sa fabrication, à l'aide d'ouvriers en partie vénitiens, concernait uniquement les miroirs, probablement des glaces biseautées que l'on appelle glaces de Venise bien que fabriquées chez nous.

Mais la ville ne paye pas ses subsides et Charles-Quint est obligé d'accorder à Cornachini une patente pour assigner les magistrats d'Anvers. D'où procès en 1551. Les magistrats prétendent que les fournaises ne travaillent pas; Cornachini répond que pendant qu'il était en Italie, à la recherche d'ouvriers, le général gueldre van Rossem a bombardé la ville et détruit son installation. Une partie de ses ouvriers l'ont abandonné en cours de voyage, à l'annonce de ce désastre (9).

C'est cependant en 1549 que Venise interdit à ses verriers d'aller à l'étranger. C'est peut-être pour cela que nous voyons *Jean de Lamme* (10), verrier de Crémone, solliciter et obtenir en 1549 de Marie de Hongrie l'autorisation de faire des verres cristallins à la mode et façon de Venise, privilège demandé pour douze ans et obtenu pour huit, soit à Lierre, soit ailleurs, licence exclusive tant pour la fabrication que pour la vente.

de Lamme aurait donc dû être l'introducteur de la verrerie vénitienne à Anvers, mais il n'en fut rien, car le 27 juillet 1551, la Reine est obligée de lui demander pourquoi « rien n'est encore commencé » (11). Cependant il a dû fabriquer des verres et nous pensons qu'il a dû avoir recours à cet égard aux fournaises de Cornachini, car peu de temps après, Francisci, verrier vénitien, propriétaire de l'octroi accordé à de Lamme, réclame en 1556 la prolongation de cet octroi qu'il obtient.

Ses affaires ne sont pas brillantes, puisque en 1558 (12) Pasquetti de Brescia succède à Francisci qui ne peut plus pourvoir aux frais et, la même année, obtient prolongation du privilège de Francisci parce qu'il fait valoir que c'est lui, comme compagnon de Cornachini, qui a dirigé la fabrication des verres au Hopland (13).

C'est donc bien Pasquetti qui, le premier, a créé des fournaises à Anvers, pour fabriquer les verres à boire façon Venise.

Le privilège de Pasquetti est concédé pour faire des verres cristallins à la façon de Venise. En bénéficiaire il reçoit non seulement une faveur pécuniaire, mais aussi une dispense d'accises pour « 50 ames de vin et 100 tonnes de bière nécessaires à rafraîchir ses ouvriers ».

---

(9) Génard, *Archives d'Anvers,* tome 13, p. 426. — *Com. Royale d'Arch.,* tome 22, p. 361, Schuermans.
(10) *Com. Royale d'Arch.,* tome 21, p. 372.
(11) *Com. Royale d'Arch.,* tome 21, p. 373, Pinchart.
(12) *Com. Royale d'Arch.,* tome 21, p. 378, Pinchart.
(13) *Archives,* Génard, p. 447, tome 13.

Il dit entre autres que : « pour le grand bien et la renommée de la ville » d'Anvers si fameuse, plusieurs étrangers gentilshommes, riches mar- » chands et autres gens d'autorité et d'esprit réputé sont accoutumés de » venir de tous côtés de l'Europe, pour le grand désir et affection qu'ils » avaient de connaître la parfaite science des arts et d'aller dans les bou- » tiques des grands maîtres, visiter leurs ouvrages et autres choses et » gentillesses d'esprit, dignes d'admiration et de louanges. »

La verrerie de Pasquetti a continué au Hopland puisqu'il dit, le 15 décembre 1561 (14), qu'il fait aussi des verres cristallins pour fenêtres; il le répète le 4 juin 1565, en disant qu'il « a supporté grand dommage » pour continuer arts et sciences de faire les verres et autres miroirs » cristallins » (15).

Pasquetti, compagnon de Cornachini, a continué à bénéficier des privilèges de ce dernier (16).

Il n'y a donc eu au Hopland qu'une usine avec une ou plusieurs fournaises où l'on fabriquait verres à vitres, miroirs et verreries à la façon de Venise. En outre, il y avait à la Tour Bleue, aux remparts, une installation où l'on préparait les matériaux. Il s'agit probablement des carrières de sable et des laveries de cendres pour récupérer la potasse (17).

En 1567, Guichardin, parlant de Pasquetti, range sa verrerie parmi les merveilles de la métropole commerciale (18).

En 1568, Philippe II donne nouvel octroi à Pasquetti (19).

En 1571, on confisque, à Anvers, deux grands tonneaux remplis de verres liégeois (20). Pasquetti proteste contre les ventes clandestines de verres étrangers imitant les verres de Venise et, à la suite de ces plaintes, il reçoit des lettres d'ampliation portant défense de faire entrer dans les pays du roi d'Espagne, de par deçà, des verres soit par charrettes ou autrement, de les faire passer vers autres pays et encore moins de les vendre, aliéner ou distribuer sans l'exprès consentement du suppléant.

La verrerie de Pasquetti est donc si belle en ce moment qu'on la protège contre les concurrences voisines (21) et, en 1573, on renouvelle son contrat pour quinze ans (22), toujours avec les mêmes pénalités contre les contrefacteurs.

---

(14) *Archives*, Génard, tome 13, p. 451.
(15) *Archives*, Génard, tome 13, p. 453.
(16) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 364, Schuermans.
(17) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 360, Schuermans.
(18) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, Schuermans.
(19) *Com. Royale d'Arch.*, tome 21, p. 378, Pinchart.
(20) *Com. Royale d'Arch.*, tome 21, p. 379, Pinchart.
(21) Génard. *Archives*, tome 13, p. 448.
(22) *Com. Royale d'Arch.*, tome 21, p. 389, Pinchart.

En 1576, il est autorisé à imprimer et à distribuer les lettres établissant ses droits et privilèges (23).

Un autre italien, Garzoni, écrivait vers cette époque que la fabrication de la verrerie était parvenue à Anvers à un degré de perfection qui tenait du merveilleux.

TROISIEME PERIODE.

En 1580, Pasquetti cède ses usines et privilèges à son neveu, Pedralis, et à Mongarda, bien que dès 1574 (24) il eût montré à Mongarda, un de ses chefs de service, une lettre dans laquelle il disait qu'après son trépas, son neveu Pasquetti, son héritier ou ses commis pourraient continuer l'octroi.

Or, Rannaldo Pasquetti était en Italie à ce moment et c'est son neveu Pedralis qui lui succéda. Celui-ci s'associa avec Mongarda qui avait travaillé avec Pasquetti pendant plus de vingt ans.

Le 27 juillet 1580, l'octroi leur est accordé et reconnu. Dans la requête qu'ils font pour obtenir cette reconnaissance, ils insistent sur le fait que Pasquetti est l'inventeur de la verrerie façon vénitienne à Anvers et que cette verrerie (25) est l'ornement et l'honneur de cette ville et chose utile et profitable pour celle-ci en ce sens que les princes et seigneurs et autres personnes d'importance y viennent pour visiter les fournaises. Ceux qui ont besoin de verres cristallins en trouvent à Anvers de bonne et meilleure qualité qu'à Venise. Toutes ces choses admirables procurent en outre à la cité un grand profit par l'affluence considérable de marchands de divers pays, places et villes qui, en attendant les fournitures, sont obligés d'y séjourner.

En 1581, Mongarda établit Place de Meir, n° 80, un bâtiment superbe, grâce à l'importance prise par la verrerie anversoise (26). Ce bâtiment connu sous le nom de « Glas Huis » doit être distinct de l'usine et des fournaises qui sont au Hopland non loin de là. Cette maison doit être le magasin où s'étalent et s'écoulent les chefs-d'œuvre des verriers anversois.

En 1584, Mongarda épouse Sarah Vincx, de bonne famille anversoise (27). En 1586, Mongarda est seul maître de la fournaise et c'est en faisant

(23) *Com. Royale d'Arch.*, tome 21, p. 390, Pinchart.
(24) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 384, Pinchart.
(25) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, pp. 364-365, Schuermans.
(26) Génard, *Archives*, tome 13. *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 366.
(27) Génard, *Archives*.

connaître ses titres qu'il réclame également la continuation pour douze ans du monopole de Pasquetti (27[1]). A cette occasion, il rappelle que Pasquetti est l'inventeur du verre vénitien à Anvers (28).

En 1586, la nouvelle patente lui est accordée avec prolongation des privilèges pendant douze ans.

Les archives nous montrent que Mongarda, en vertu de la continuation des avantages accordés précédemment à Pasquetti, reçoit une livraison de cendres d'Espagne, pour la fabrication du verre (29).

Ceci constitue encore un point intéressant, en ce sens qu'il fallait primitivement, pour faire du verre, disposer de grandes forêts exploitables, fournissant le bois pour entretenir les fournaises. Les cendres de bois lavées donnaient, par cristallisation, la potasse qui influençait en cet état la couleur du verre et lui donnait la teinte brunâtre que nous trouvons dans les verres anciens.

Je suis porté à croire que l'un des secrets de la façon « verrerie de Venise » a été la substitution, si pas totale, du moins en grande partie, de la soude à la potasse, cette soude s'obstenant par la combustion des algues pêchées dans la mer. Les provinces espagnoles bordant la Méditerranée et particulièrement Alicante furent les grandes productrices de cette soude qui donna un verre plus pur, ce qui explique probablement la dénomination de verre cristallin attribuée à la fabrication de Venise du XVIe siècle.

Mongarda devait donc faire de ces verres de Venise moins jaunâtres, puisqu'il recevait de la soude d'Espagne.

En 1588, il est encore question de Mongarda, au sujet de la Tour Bleue et des remparts où, depuis 40 ans, on préparait (ou on extrayait) les matériaux pour la fabrication du verre (30). La Tour Bleue, ainsi dénommée à cause de son toit d'ardoises, était l'une des deux tours du rempart St. Georges, située à peu près à l'endroit qui sépare l'Avenue de France de l'Avenue Britannique. Elle était donc proche du Hopland.

Il y eut beaucoup d'ouvriers vénitiens qui travaillèrent en sous-ordre, aux fournaises d'Anvers (31). A ce moment la situation de la métropole n'est plus la même qu'autrefois et Venise ne doit plus avoir pour sa rivale les mêmes tolérances qu'au début.

Le Conseil des Dix se trouvait désarmé contre les émigrants de rang

(27[1]) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 384, Pinchart.
(28) Génard, *Archives*, tome 13, p. 448.
(29) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 370, Schuermans.
(30) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 370, Schuermans.
(31) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 368, Schuermans

inférieur dont le nom lui échappait et contre lesquels il ne pouvait réclamer de jugements. Cependant, deux documents citent des maîtres de verrerie engagés par Pasquetti et Mongarda, qui ont été condamnés à quatre ans de galères; le Conseil des Dix offrait 100 £ de récompense à celui qui les livrerait (32). En 1593, Mongarda proteste contre les fraudes qui se font par introduction de verres étrangers venant par les provinces des Pays-Bas et il réclame, à cet égard, la confirmation de ses privilèges et la défense de traverser le pays de Brabant ou d'y vendre, sous peine d'amende de six florins.

Le 17 mai de la même année, cette patente lui est accordée, mais il y est fait une restriction pour les « plats miroirs » (glaces) qui sont fabriqués en la terre de Lalaing, ce qui prouve que les anciennes verreries d'Anvers, créées par Cornachini pour faire des miroirs et verres à vitres ne s'occupent plus, à cette époque, que de fabrication de verres artistiques et de beaux verres à la façon de Venise; les habitants doivent recourir alors à la fabrication du Hainaut pour leurs vitres et leurs miroirs (33).

La réclamation de Mongarda au sujet des fraudes, provenait aussi du fait de la création à Middelbourg, dans la république des Provinces Unies, d'une verrerie imitant le verre de Venise; ces verres furent introduits par fraude à Anvers, situé non loin de Middelbourg. Cette verrerie créée dès 1586 ne dut cependant pas être bien importante, car Mongarda avait dans cette ville même un agent du nom d'Antoine Stals, qui fut son représentant jusqu'en 1590.

On dit cependant que cette verrerie de Middelbourg avait retrouvé les anciens secrets pour fabriquer du verre rouge. Dans les plaintes que Mongarda adresse à différentes reprises, il dit que ses ouvriers vont s'engager en Zélande où ils n'ont pas à remplir les devoirs de garde et de guet; il embauche lui-même des ouvriers venant de Middelbourg car on a retrouvé des verreries rouges et bleues qui doivent avoir été fabriquées à la façon des verres de Middelbourg.

QUATRIEME PERIODE.

En 1596, mort de Mongarda (34).

Son épouse Sarah Vincx continue les affaires jusqu'en 1598 (35).

(32) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 386, Pinchart.
(33) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 371. Schuermans, p. 387, Pinchart.
(34) *Com. Royale d'Arch.*, tome 23, p. 36, Schuermans.
(35) Génard, *Archives*, tome 14, p. 128.

C'est le moment de dire quelques mots de cette Sarah Vincx qui, bien jeune, a épousé Mongarda.

Le vidrecome très ancien que nous avons acquis à la vente Claes est en verre brunâtre à filigranes blancs; il est surmonté du grelot destiné aux concours bachiques. Ce grelot en argent porte un écusson aux trois merlettes. Cet écusson constitue précisément les armes de Sarah Vincx. Il est probable donc que ce vidrecome est un cadeau du maître de verrerie à celle qui deviendra sa femme, en 1584.

Ce fut d'ailleurs une bien fidèle épouse puisqu'elle donna dix enfants à son mari... et c'est certainement inspiré par elle qu'il renouvelle continuellement les pétitions à la ville pour obtenir dispense de garde et de guet, comme pour obtenir licence pour grande quantité de vin et de bière car ces demandes se renouvellent du temps de Mongarda, durant le veuvage de Sarah Vincx et après le remariage de cette dernière avec Gridolfi (366).

Elle insiste disant qu'elle a huit maîtres italiens aidés de onze ouvriers, travaillant toujours Place de Meir, où elle demeure avec dix enfants et trois servantes; elle nous dit que ses ouvriers se relayent de six en six heures que viennent troubler les heures de garde et de guet; et, plus tard, elle ajoute qu'elle a eu de Gridolfi, encore trois enfants!

En 1598, Sarah Vincx se remarie avec Gridolfi. Elle avait obtenu, le 3 novembre 1597, alors veuve, le renouvellement de sa patente pour sept ans (37).

Gridolfi, arguant de son mariage, demande nouvelle patente en son nom personnel et l'obtient le 7 janvier 1599. Il dirige la maison durant 25 ans.

En 1600, les affaires de Gridolfi doivent être florissantes, car il réclame une prolongation de son droit de licence, non pas de sept années, mais de douze années, ce qu'il obtient moyennant une redevance de 300 florins annuellement (38). Cependant, il se plaint de la guerre civile, de la fermeture des rivières navigables qui réduit ses affaires, et il cite entre autres la grande famille dont il a la charge.

Il est intéressant de noter aussi que, le 24 octobre 1600, il obtient un passeport pour faire acheter à Middelbourg en Zélande et de là, expédier par Calais, 250 « balles de soda qu'est une estoffe dont on fait les voirres cristallins », et paie, outre les droits ordinaires, une somme de 250 livres pour droit de licence. A cette époque la navigation sur l'Escaut était fer-

(36) Génard, *Archives*, tome 14, pp. 128-143.
(37) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 391.
(38) Houdoy, p. 12.

mée; c'est ce qui motiva le trajet par Calais. Cette citation confirme bien ce que nous avons dit précédemment, c'est-à-dire que la soude obtenue des algues marines devait constituer un des secrets du verre cristallin vénitien.

Les plaintes de Gridolfi ne cessent de se multiplier et il dit, à un moment donné, qu'il a un grand préjudice du fait que, dans les pays voisins, on imite le verre de Venise au point que les maîtres eux-mêmes ont peine à juger la différence (39) (Mézières et Liége).

Les verres de Venise, étant chers à cause du long transport, ne constituent pas une concurrence; mais les imitations faites dans les pays voisins se vendent à bon marché et, par ce fait, lui sont préjudiciables.

Il attire l'attention sur le fait que de grandes quantité d'argent partent vers ces pays voisins. Aussi le 26 janvier 1607 est-il autorisé à pouvoir seul faire apporter et amener « voirres de Venise dans le pays de Leurs Altesses Albert et Isabelle » (40).

En ce moment, Gridolfi était associé à Jean Bruyninck, livreur de verres de Leurs Altesses. Il est probable que Gridolfi, bon fabricant, se sera senti incapable de s'occuper du commerce et se sera associé avec Bruyninck qui, dès lors, aura eu en mains la Glashuis de la Place de Meir : le magasin et le service commercial.

A cette époque la verrerie comporte assez bien de verres émaillés, dont nous avons retrouvé des exemplaires.

Cette autorisation donnée à Gridolfi d'être le seul à importer le verre de Venise comportait le droit d'examiner, accompagné d'un officier, toutes les caisses de verreries qui seraient dans le pays; cette autorisation ne lui fut accordée que moyennant 100 livres de redevance supplémentaire (41).

En 1609 (42), le monopole de la fabrication de verres obtenu le 14 mars 1600 est prolongé pour six ans et le privilège de la vente exclusive du verre de Venise, obtenu en 1607, est prolongé et autorisé jusqu'en 1618. Ces deux privilèges sont octroyés au nom de Gridolfi et Bruyninck, dont l'association dura jusqu'en 1618 (43).

En 1618, on fait don à Gridolfi *seul* d'une somme de 250 livres pour réparer un four qui avait été rompu par deux fois l'année précédente (44). Ce fait prouve que Gridolfi s'occupe des fours.

(39) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 388, Pinchart.
(40) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 393, Pinchart.
(41) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 393, Pinchart.
(42) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 394, Pinchart.
(43) *Archives d'Anvers*, Génard, tome 14, p. 143.
(44) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 395, Pinchart.

En 1615, le monopole de la fabrication des verres est prorongé en faveur de Gridolfi et des enfants de Mongarda, pour six ans, à partir du 27 septembre 1618 (45). On y expose que tous les enfants de Gridolfi ont vendu leurs biens et mis les deniers en masse commune pour l'entretien de la fournaise et de la maison, et que de cette fournaise dépendent leurs moyens d'existence (46).

CINQUIEME PERIODE.

En 1613 (47), Suzanne, fille de Sarah Vincx et de Mongarda, épouse un italien, Ferrante Morone et, à la mort de Gridolfi, en 1623, c'est Morone que reprend la fournaise (48). C'est en qualité de maître de la fournaise d'Anvers que nous voyons sa signature. Il reprend en 1625, la maison Het Gelaes Huis, Place de Meir (49).

Il est probable que les affaires de la verrerie n'allaient pas bien, mais que, d'autre part, la maison de vente tirait profit de la vente, sous le nom de verres de Venise, des verres importés de Liége, car c'est à ce moment que, dans ce pays, commence l'ère du progrès qui aboutit à la concentration dans les mains des Bonhomme, des usines des Flandres, des Pays-Bas, du Nord de la France et de Liége.

En 1629 (50), nous trouvons une requête de Morone qui proteste contre un refus d'exemption d'accises; cette requête aurait été motivée par le fait que les fournaises étaient arrêtées et Morone explique qu'il les a arrêtées parce qu'il a des verres en abondance dans ses greniers et que les verreries de Murano comme ailleurs arrêtent pendant l'hiver pour épargner le bois à brûler et, ainsi, ne pas faire augmenter le prix du combustible.

Les affaires vont fort mal car le 9 mars 1630 (51) l'amman d'Anvers met en vente la Gelaes Huis qui fut adjugée à Jean Dendeleu.

En 1623 cependant (52), un certain Miotti avait fait une requête à Philippe IV pour établir à Bruxelles une verrerie à l'imitation des verres de Venise. Il dit que Bruxelles est capitale, que toutes les capitales ont leur verrerie et que, par ce défaut, 80.000 florins vont, en achat de verres

(45) Houdoy, p. 13.
(46) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 395, Pinchart.
(47) *Archives d'Anvers*, Génard, tome 14, p. 154.
(48) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 395, Pinchart.
(49) *Com. Royale d'Arch.*, tome 23, p. 46, Schuermans.
(50) *Com. Royale d'Arch.*, tome 23, p. 47, Schuermans.
(51) *Archives d'Anvers*, Génard, tome 14, p. 155.
(52) Houdoy, p. 20.

de luxe, à l'étranger. Il cite que pour faire ces beaux verres il doit avoir les matières de Venise telle de la quintessence (52*bis*), de la barilla et du soda. (Houdoy pense que la barilla doit être la soude de Valence, qui est la plus pure). Miotti ajoutait qu'il vendrait ses produits un tiers moins cher que les verres de Venise.

Cependant, il ne dut pas faire de belles affaires puisqu'il n'existe plus en 1629 (53). Cette verrerie n'a donc eu qu'une existence tout à fait éphémère.

En effet, nous voyons que le militaire Van Lemmens sollicite le privilège de faire marcher lui-même ces usines en son nom et de faire « voirres » ou « vetros » et des miroirs (54). Il ne s'agit donc plus de verres artistiques, mais simplement de verres à vitres, car l'autorisation pour les miroirs lui est refusée. En réalité, Van Lemmens avait été le bailleur de fonds de Miotti (55).

D'autre part, Génard, qui s'occupe d'Anvers, nous dit que le 4 septembre 1629, Philippe IV accorde à Van Lemmens autorisation de fabriquer verres de cristal ou cristallins pour quinze ans et défendre l'entrée des verres étrangers, tels que cristallins de France, Allemagne, Bohême et autres (56). Van Lemmens a donc racheté à Morone les verreries d'Anvers et a, à Bruxelles, licence pour les verres à vitres.

Ses affaires ne doivent pas être bien brillantes car, en 1662, il demande à réduire la redevance qu'il payait, de 1.200 à 400 florins et, en compensation, veut renoncer à la prohibition des produits étrangers, chose qu'il regrette car, en 1634, il la réclame à nouveau et l'obtient moyennant redevance supplémentaire de 200 florins (57).

En 1640 (58), il recède sa licence de Bruxelles pour les verres à vitres, à Collinet, qui doit être le grand fabricant de verres de Colnet, lequel l'achète pour 4.500 florins de redevance annuelle, dans le but probable de supprimer cette concurrence (59).

Cette opération déplait à Philippe IV qui retire à Van Lemmens tous ses droits et les cède à Jean Savonnetti de Venise, qui avait demandé la licence pour les verres cristallins, disant que Van Lemmens est soldat et non verrier; que c'est lui qui fait les verres; qu'il est exproprié à Venise

(52*bis*) La quintessence doit être la frite ou débris de verre.
(53) *Com. Royale d'Arch.*, tome 22, p. 395, Pinchart.
(54) Houdoy, p. 23.
(55) Houdoy, p. 25.
(56) *Archives d'Anvers*, Génard, tome 14, p. 163.
(57) Houdoy, p. 25.
(58) *Archives d'Anvers*, Génard, tome 14, p. 163.
(59) Houdoy, p. 26.

et qu'il est le seul capable de pouvoir conduire les verreries d'Anvers (60). Et offrant à l'appui de sa demande 2.400 florins d'annuité, il obtient la licence pour verres et miroirs et, pour la première fois, prohibition des verres imitation Venise y compris les gros allemands et on lui accorde franchise d'accise sur vins, bières, soude, etc...

Il jouit de ce privilège jusqu'en 1653, date de sa mort.

Nous pensons que les avantages de Savonnetti ont été surtout commerciaux car, à cette époque, les verreries liégeoises prenaient un grand essor, grâce à l'emploi du charbon de terre dans les fours.

Les rapports entre Liége et Anvers doivent être fréquents puisque nous trouvons dans les archives de Liége, qu'en 1647 (61), Sarah Vincx, l'année de sa mort, est marraine à Liége, avec Henri Jean de Bonhomme comme compère au baptême d'un enfant d'un verrier vénitien. Ce qui confirme notre opinion que c'était surtout la Glashuis d'Anvers, comme magasin de vente, qui bénéficiait des licences d'octrois, car on voit qu'en 1653 (62), Van Lemmens, qui probablement n'aura pas été payé de ses usines, récupère son octroi et le cède au verrier liégeois Léonard de Bonhomme.

Un verre de notre collection bien caractéristique de la fabrication des Bonhomme de Liége est gravé aux armes de Philippe IV et de la ville d'Anvers entre lesquelles se trouve la Reine Christine de Suède, à cheval, en costume masculin.

En effet, en 1654, la Reine, qui avait abdiqué, vint séjourner à Anvers pendant deux ans. Elle y réunit des collections énormes de choses artistiques et anciennes. Ce verre fut fait à Liége et la Glashuis l'offrit ou le vendit à la Reine, ce qui prouve l'activité commerciale de ce palais du Verre.

SIXIEME PERIODE.

L'activité des fournaises dans les mains des de Bonhomme devait être nulle, c'est ce qui explique qu'en 1677, les autorités retirèrent aux verriers liégeois leurs licences et donnèrent un octroi particulier à un vénitien Pompeïo qui essaya de faire revivre les fournaises anversoises.

Nous sommes à la fin du XVIIe siècle; c'est le moment où le cristal est inventé en Angleterre. La fabrication « façon Venise » n'avait plus de succès et Morone doit probablement tout essayer pour faire du cristal

(60) Houdoy, p. 29.
(61) *Com. Royale d'Arch.*, tome 23, p. 37, Schuermans.
(62) *Archives d'Anvers*, Génard, tome 14, p. 163.

ou imitation de cristal et comme la plupart des usines du continent n'ont pu arriver qu'à faire du verre blanc, peut-être très transparent mais sur lequel la gravure et la taille n'avaient pas les reflets scintillants que donnait le cristal, les verreries anversoises ne doivent pas avoir réussi, car en 1685 elles fermaient définitivement leurs portes.

II. DETAILS TECHNIQUES.

Il résulte de tout ceci que les premiers verres anversois faits par des anversois ont été obtenus en prélevant, au bout d'une canne, une petite masse de verre en fusion dans un creuset travaillant pour du verre à vitre.

Ces verres à vitres du XVe siècle sont bien connus; ils étaient assemblés par des baguettes de plomb pour former vitrail et le centre du plateau plus épais rappelle les culs de bouteille. Le mélange comportait passablement d'impuretés ferriques qui leur donnait la teinte verte et, plus ils en contenaient, plus cette teinte était foncée.

VERRES VERTS.

Les premiers verres étaient donc verts; en effet, si nous consultons les maîtres peintres de l'époque, nous trouvons régulièrement des gobelets ayant un fût cylindrique orné de larges pastillages et qui est surmonté d'une coupe tronconique droite; ils sont toujours de couleur verte foncée ou brune foncée (décomposition de la couleur verte).

L'on trouve aussi des verres dits Roemer de grande dimension dont la coupe a une tendance à ressembler à un œuf dont on aurait coupé le dessus et le dessous. Le piédouche est de rigueur et le pastillage sur le fût est très souvent terminé par une pointe.

Nous nous trouvons donc devant une fabrication de gobelets ou de verres faits avec du verre très impur : verre vert.

Dans les débris de M. De Puydt (fig. 1, pl. 4), je relève, de cette qualité, des morceaux de pieds travaillés à la pince. La majorité se rapporte à des pièces qui ne furent pas de grandes dimensions, deux fonds cependant plus grands ont dû appartenir, l'un à une coupe, l'autre à un gobelet plus important.

D'autre part, nous retrouvons des pastillages qui ont dû orner des fûts, l'un est très grand, presque comme une pièce de 5 fr., les autres sont beaucoup plus petits mais posés en série; ils montrent qu'ils ont été faits par la pose d'une goutte et qu'en éloignant le verre, celui-ci s'est étiré et les gouttes se sont terminées par une pointe.

Les fonds sont cependant fort coniques, le cône rentrant à l'intérieur du verre.

Si nous consultons les Maîtres anciens, peintres anversois ou hollandais ayant séjourné à Anvers, nous pourrions citer, parce que nous avons retrouvé dans leurs œuvres des verres verts :

Jacob Fopsen van Es (1596 à 1666) franc maître en 1617, né à Anvers.

Clara Pieters, née en 1589 à Anvers.

David Teniers (1610 à 1690), Anvers.

Van Craesbeek Jos., franc maître à Anvers (1639 à 1694).

Heda (Willem-Claesz), (1594 à 1679), né à Harlem, mais réside à Anvers.

Dans ceux-ci nous trouvons également deux sortes de verres :

VERRES CYLINDRIQUES

tout d'abord et ceux-ci paraissent les plus anciens; verres à fût cylindrique surmonté d'une coupe tronconique. Le fût cylindrique est toujours couvert de pastillages du genre décrit dans les morceaux se terminant par une pointe ou bien de larges dimensions et complètement aplatis (fig. 80, pl. 1). C'est ce que nous observons dans un morceau de la collection Osterrieth qui a été retrouvé dans la cour de la maison même, place de Meir, au cours de travaux de terrassement.

Au Musée du Cinquantenaire, nous trouvons un gobelet (fig. 4, pl. 2) tout à fait semblable; de même (fig. 5, pl. 3) au British Museum.

Il n'y a pas de doute que, au début de cette fabrication, les verres étaient de dimensions petites et c'est ce que nous trouvons au Musée du Cinquantenaire (fig. 4, pl. 2) dans deux petits gobelets à fond conique très rentrant. J'ai acheté à la vente Claes une verre vert tout à fait analogue (fig. 16. pl. 4). Ce sont ces petits gobelets dont nous avons retrouvé les pieds dans les débris du puits. A l'heure actuelle, on les étudie et on les appelle « verrerie médiévale ».

Dans la collection Osterrieth, un grand gobelet (fig. 6, pl. 5) donne une variante car le verre est presque entièrement tronconique et le pied est travaillé à la pince. Dans la collection Buckley (fig. 72, pl. 6), un verre à fût cylindrique avec pastillages en pointe et la coupe tronconique a déjà la forme qui sera si souvent répétée dans la suite.

VERRES ROEMER.

Le deuxième genre de verres verts que nous retrouvons dans les peintres est constitué par de grands roemer, pour leur donner le nom qu'on

leur donne actuellement, plus particulièrement caractérisé dans le tableau de Teniers (fig. 7, pl. 7) qui montre un verre très grand dont la coupe a la forme d'un œuf dont coupé aux deux bouts; le fût cylindrique est creux et orné de pastillages qui ne sont plus à pointes mais moulés par un fer, en forme de fruits à pois (fraise ou framboise), le pied toujours conique et ficelé. Nous en retrouvons les mêmes dans la collection Robert Osterrieth (fig. 8, pl. 7) et j'ai dans ma collection un verre semblable (fig. 16, pl. 4) gravé à la pointe de diamant au nom de : Johann Schülgen von Colen, avec des emblèmes religieux. Or, il a existé dans le Limbourg, à Colen, une abbaye.

Nous n'ignorons pas que de tels verres ont été faits en quantité en Allemagne et en Hollande où ils ont été admirablement gravés par Anna Roemer. Mais il n'y a pas de doute, comme nous l'avons dit plus haut, que ces verres étaient faits anciennement en Belgique et que ce n'est que dans la suite, au dire des Bonhomme dans leur procès contre Colnet, qu'on les a appelés : verres allemands et Roemer.

Il existe au Musée de Maestricht (fig. 2, pl. 5) une petit verre dont le fût est à pastillage pointu; la coupe est bien caractéristique et dans les débris du puits d'Anvers (fig. 2bis, pl. 1), on peut voir un pied et un fût absolument identiques.

Il faut remarquer que les verres sur les tableaux déjà anciens sont très souvent presque invisibles. Cela tient à la mauvaise qualité de la couleur qui, de verte devient à la longue presque brune et souvent même disparaît presque entièrement ne laissant que les reflets blancs de la grande lumière; souvent aussi, à côté des verres anversois sur les tableaux, figurent des verres à ailerons vénitiens; cela s'explique parce que l'importation des verres vénitiens n'a jamais été interdite.

Enfin, dernière remarque, sur beaucoup de tableaux nous voyons ces verres Roemer montés sur des pieds d'orfèvrerie très travaillés et très importants, ce qui appelle deux remarques : c'est que la verrerie à cette époque devait être rare et précieuse pour qu'on l'allie ainsi à l'orfèvrerie et enfin que Jacques Steurs, allié à Bernard Swerts, directeur de la fournaise d'Anvers, en 1538, était d'une famille d'orfèvres. Cela explique l'alliance des Roemer et des pieds d'orfèvrerie.

En 1541, nous avons des verriers vénitiens qui viennent travailler dans les fournaises d'Anvers et, comme le faisait supposer M. Schuermans, ils vont devoir imiter la forme des verres en usage dans le pays et adapter la façon vénitienne aux formes flamandes.

En effet, j'ai un petit Roemer (fig. 9, pl. 8) que j'avais cru vénitien tant

il est léger et le verre de qualité; mais, dans les débris du puits de M. De Puydt, j'ai retrouvé une partie de pied tout à fait identique et qui me le fait qualifier anversois; fabrication sans doute des premiers ouvriers vénitiens à Anvers. Nous y retrouvons d'ailleurs la base conique rentrante et la coupe en forme d'œuf sectionné.

A ce sujet, il est bon de noter que les autres Roemer que nous avons vus avaient tous des pieds légèrement coniques, en forme de ficelage.

DEUXIEME PERIODE.

VERRES FOUGERE.

En classant les débris exhumés du puits nous retrouvons des morceaux de fûts et des pieds travaillés à la pince en verre très mince dont la teinte est jaunâtre; on peut les assimiler aux verres fougère.

VERRES A MASCARONS DORES.

Dans la même qualité de verre, un mascaron doré a donné un masque caractéristique formé par un fer appliqué sur une boule de verre (fig. 12, pl. 1). Ces morceaux nous ont confirmé l'opinion que nous nous étions faite des gobelets de la fig. 11, pl. 4, qui sont de la même qualité de verre et qui sont aussi constitués par des fûts cylindriques surmontés d'une coupe tronconique; le pied est travaillé à la pince comme le cordon qui surmonte le fût.

VERRES A PERLES BLEUES.

Les mascarons dorés à masques sont identiques aux débris et nous faisons de suite une nouvelle constatation : c'est qu'entre ces mascarons dorés, il y a des petites rosaces surmontées d'une perle en pâte de verre bleue; dernier souvenir probablement des margaritaires vénitiens qui avaient introduit l'émail dans la gobeleterie. Sur la même figure (fig. 11, pl. 4). identique de fabrication, un flacon en forme de canon qui porte les mêmes masques et les mêmes perles bleues. Nous avons vu le même verre au British Museum (fig. 15, pl. 9) et le Musée du Cinquantenaire vient d'en acquérir un tout semblable avec gravure au diamant et texte flamand, daté de 1592.

Le Musée de Florence possède un tableau de Teniers (fig. 13, pl. 7) où une bonne femme tient en main un verre identique. Cette forme de verre, il est bon de remarquer qu'elle est restée identique à celle des anciens gobelets verts à pastillages.

GOBELETS CRAQUELES.

Nous retrouvons les mêmes masques dorés sur de grands gobelets craquelés; les perles de verre se répètent et les dimensions de ces gobelets ont bien dû être voulues pour boire la bière flamande et être faits à Anvers spécialement, car je ne connais point à Venise de gobelets de cette dimension.

J'ai dans ma collection, deux gobelets semblables, l'un à mascarons, l'autre simplement craquelé (fig. 16, pl. 4).

Le Musée du Cinquantenaire en possède deux aussi, dont l'un a en plus, entre les mascarons, la perle bleue si caractéristique de la fabrication d'Anvers (fig. 17, pl. 2).

CANETTES.

Sur ce cliché on peut voir également une canette en verre craquelé avec un masque identique, une anse avec un mascaron et une perle bleue Ces canettes ont bien aussi une forme anversoise. La même chose au Musée de Cluny (fig. 18, pl. 10) et au British Museum (fig. 19, pl. 9).

Au Musée Willet à Amsterdam, un énorme gobelet (fig. 18bis, pl. 11) n'est pas craquelé; il porte un gaufrage particulier avec aussi la perle bleue et le pied travaillé à la pince; ces indices et la forme du verre me l'avaient fait supposer comme anversois quand, au cours d'un travail de terrassement à Anvers, on a retrouvé des débris d'un verre avec un gaufrage semblable mais de dimension plus réduite.

BOLS CRAQUELES.

Nous trouvons sur la figure 19, pl. 9, deux coupes craquelées, d'une forme que nous retrouverons souvent par la suite dans la fabrication anversoise. La coupe pommiforme aplatie légèrement surmontée d'un col rétréci quelque peu conique. Ces vases sont presque toujours surmontés de couvercles. Un tableau d'un maître anversois qui appartient à la Baronne de Vinck à Anvers, montre, au milieu de nature morte, un tel verre à couvercle (fig. 20, pl. 7).

TIGES SOUFFLEES, GUEULES DE LION ET GUIRLANDES.

Les tiges de ces coupes sont soufflées et la boule montre des gueules de lion et des guirlandes de fleurs. Le puits de M. De Puydt nous avait fourni une tige tout à fait analogue (fig. 53, pl. 1).

Dans les collections anversoises nous avions eu d'ailleurs des formes

semblables (fig. 21, pl. 7); l'un de ces verres portait, au milieu des craquelages, les masques dorés qui nous ont servi de guide.

MASQUES DORES.

Les masques dorés que nous avons retrouvés sur les verres anversois ont tous l'effigie de Neptune avec la grande barbe et les moustaches tombantes. Ils sont tous identiques sauf en ce qui concerne le petit signe caractéristique suivant :

Sur le verre du Musée de Lille trouvé dans les fossés de l'hôtel de Ville, les sourcils très proéminents sont surmontés et réunis par un V renversé dont les branches ont à peu près la longueur des sourcils eux-mêmes, tandis que dans le débris trouvé par M. De Puydt dans le puits d'Anvers, si la tête est identique, le V renversé est remplacé par un disque blanc de trois millimètres de diamètre.

Nous avons retrouvé ces deux particularités tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre des verres que nous avons signalés comme devant être anversois.

Toutefois dans les verres craquelés — et j'en ai vu beaucoup en Hollande et particulièrement au Rijksmuseum — le masque est une tête de lion que je n'ai pas retrouvée autre part.

Ces verres seraient-ils une copie des verres anversois faite en Hollande, à Middelbourg peut-être, ou même une fabrication propre à Middelbourg. Nous avons constaté que sur certains les or étaient restés très vifs, même excessifs.

Au British Museum (fig. 23, pl. 9) nous retrouvons ces mêmes masques et les perles bleues sur ce verre jaunâtre fumé; sur une cloche, sur une gourde et sur un verre très curieux en forme de femme dont la jupe forme la coupe et sur laquelle nous trouvons un gaufrage que nous retrouvons dans la suite sur d'autres verres.

Dans la collection Vinck à Anvers, sur les mêmes formes de coupe mais en verre uni, nous avons trouvé les masques et les perles bleues (fig. 22, pl. 7). Sur un autre verre uni, une décoration or de scènes de chasse que nous retrouverons dans la suite également; la tige est tout à fait semblable à celle précitée (fig. 22 et fig. 21); verre craquelé ayant la même forme.

Dans la collection Buckley (fig. 25, pl. 6), une cloche semblable à celle du British Museum a les masques, les perles bleues et la décoration or semblable à celle citée plus haut. Une cloche plus simple (fig. 24bis,

pl. 11) mais identique de fabrication avec masques et perles se trouve au Musée Willet à Amsterdam.

Au Cinquantenaire à Bruxelles, nous trouvons trois coupes superbes (fig. 29, pl. 2) de même forme, avec les mêmes masques et les mêmes perles bleues; deux pieds sont identiques à celui trouvé dans le puits. Une des coupes nous montre cependant un gaufrage particulier que nous retrouverons dans la suite.

GOBELETS A FILIGRANES SAILLANTS BLANCS.

Une cloche semblable à celle du British Museum et enfin un grand gobelet avec les mêmes masques et les mêmes perles bleues, laissent voir pour la première fois des filigranes simples, blancs, posés régulièrement à l'extérieur du gobelet et assez distants les uns des autres.

Notons en passant que tous les gobelets indistinctement ont le même pied travaillé à la pince que nous avons vu dans les premiers verres.

Au Musée de Cluny (fig. 26, pl. 10). Le Musée de Cluny conserve un gobelet admirable. La base du gobelet porte une ceinture travaillée à la pince, les masques dorés et les perles bleues alternent, le pied est soufflé identiquement aux précédents; la qualité du verre est toujours la même.

Ce verre est d'ailleurs à peu près semblable à celui qui figure dans le célèbre tableau de Jordaens: « *Le Roi boit* », qui est aux Musée Royaux des Beaux-Arts à Bruxelles. C'est à un verre sur pied dont la coupe est ornée de masques dorés et de perles bleues que le Roi porte les lèvres.

Si nous avons placé ces coupes et ces verres dans cette période antérieure à 1580, c'est que l'on trouve chez tous les caractéristiques vénitiennes adaptées aux formes en usage dans le pays et qui, forcément, sont dues aux premiers Vénitiens arrivés à Anvers.

D'autre part, la matière jaunâtre légèrement fumée est ce que l'on appelle le verre fougère réalisé par l'emploi de cendres de bois pour l'obtention de la potasse.

Si nous comparons les verres analogues vénitiens, nous trouvons que les masques sont, à Venise, le plus souvent des gueules de lion dorées alors que déjà à cette époque le verre de Venise est blanc cristallin et de qualité beaucoup plus pure que celle de tous ces verres dont nous avons parlé, plus particulièrement des craquelés dont la fabrication a été voulue pour cacher la mauvaise qualité du verre.

(Fig. 27, pl. 12). Ici nous retrouvons encore quelques filigranes blancs qui sont simplement des cercles en fil juxtaposés et placés à l'extérieur.

Au South Kensington Museum, un haut gobelet à couvercle reposant

sur trois boules (fig. 27, pl. 12) a toujours la même décoration de masques et de perles bleues; (fig. 28, pl. 11) une cruche très élégante rappelle celle du célèbre tableau « *Le Baiser de Diane* » de Rubens (Rijksmuseum).

Rien qu'à voir cette série de pièces remarquables des verriers anversois, on comprend qu'ils se sont sentis capables de choses extraordinaires et osées et c'est ainsi que nous retrouvons (fig. 29 pl. 10) au Musée de Cluny, le fameux verre à béquilles dont parle Houloy — flûte de 70 cm. de long se terminant par la crosse d'un piolet décorée elle-même de cabochons avec perles bleues. Instrument de supplice probablbement pour concours bachiques. De la même fabrication et au même but doit être rattaché (fig. 30, pl. 13) ce verre du British Mueum de mêmes dimensions et dont le pied est en forme de trident.

VERRES A MOULIN.

La coupe à moulin (fig. 38, pl. 3) du British Museum présente les mêmes caractéristiques, craquelée avec des filigranes blancs et bleus interrompus.

Un petit flacon au British Museum (fig. 37, pl. 3) nous montre le même verre craquelé avec filigranes bleus et blancs interrompus par le fait du craquelage. Dans le beau verre craquelé de notre collection, de forme analogue à celle décrite précédemment, deux cercles de filigranes blancs présentent les mêmes interruptions (pl. XVI).

COUPES PLATES.

Enfin sur les mêmes tiges soufflés, nous avons retrouvé des coupes plates très intéressantes, au British Museum et au Cinquantenaire.

TROISIEME PERIODE.

COUPES A FONDS GAUFRES.

Dans toute cette période, nous n'avons vu que le travail de Mongarda qui doit être forcément la continuation de ce qu'il a fait pendant 20 ans avec Pasquetti. Nous aurons encore des verres brunâtres, mais plus légèrement, puisqu'il a été importé de la soude d'Alicante. Et le petit vidrecome de Sarah Vincx (fig. 4bis, pl. 8) nous donne une indication, car nous y voyons le filigrane placé extérieurement et le fond de la coupe est légèrement gaufré.

Ce gaufrage spécial, nous le retrouvons dans un verre avec monture en argent du South Kensington Museum (fig. 40, pl. 12) et dans un autre du Rijksmuseum (fig. 39, pl. 11), ici avec un moulin d'argent.

Moulin qui se répète identique sur un verre gravé de la collection Buckley (fig. 36, pl. 6) et sur un verre craquelé et gaufré avec filigrane, du British Museum (fig. 38, pl. 3); là les deux coupes sont identiques de forme. Le Musée de Lille en possède un autre à filigranes bleus et blancs (fig. 87, pl. 15).

L'identité de fabrication des coupes, des petits moulins et de leurs personnages semble indiquer que ces verres sont bien anversois.

Ce gaufrage existe (fig. 41bis, pl. 8) dans le verre à boire dont la coupe est exactement la même mais dont le bord est pourvu d'un léger ficelage en émail blanc, ficelage que nous retrouvons sur le pied du verre voisin qui est un verre à ailerons bleus et torsades de serpents qui rappelle le bleu et la torsade que nous retrouvons dans le verre du Musée d'Anvers (fig. 42, pl. 14) que nous attribuons à Mongarda.

Ceci nous oblige à aller revoir, dans les échantillons trouvés dans le puits de M. De Puydt, les divers filigranes (fig. 44, pl. 1). Il y en a de quatre sortes : les longs filigranes droits et minces, espacés, comme déjà vus au Musée du Cinquantenaire et qui sont sur deux gobelets du Musée Cluny (fig. 45, pl. 10) et du Cinquantenaire (fig. 29, pl. 2)

Ensuite les filigranes très rapprochés les uns des autres et légèrement obliques que nous voyons sur un petit pichet du Musée du Cinquantenaire (au centre de la fig. 47, pl. 2) caractérisé encore là par le masque doré et la petite perle bleue. De même dans les collections anversoises (fig. 43, pl. 7) une semblable canette avec un filigrane bleu intercalé. La même figure représente une coupe à fond gaufré sur une monture d'orfèvrerie. Sur une autre monture d'orfèvrerie une coupe conique; mais là, le gaufrage, élargi par le soufflage, se trouve dans le dessus de la coupe.

Une troisième sorte de filigrane et c'est celle que nous retrouvons le plus souvent, comporte des séries de trois bandes blanches de 2-3 m/m, distantes elles-mêmes du même espace, alternant alors avec un large filigrane torciné. British Museum (fig. 38, pl. 3) et Cluny (fig. 45, pl. 10).

La quatrième espèce nous montre des petits filigranes torcinés, larges de 5 m/m et espacés environ d'un centimètre et alternant avec un ou plusieurs filigranes droits.

Au South Kensington Museum (fig. 46, pl. 12) nous trouvons encore deux canettes; l'une avec filigranes inclinés et l'autre avec filigranes droits, filigranes qui se retrouvent dans la canette du Musée du Cinquantenaire (fig. 47, pl. 2) et qui sont bien caractéristiques.

VERRE EN FORME DE BOTTE.

Le verre en forme de botte avec le même filigrane et des petits mascarons nous permet de lui donner une origine anversoise. Nous voyons la même botte au South Kensington Museum (fig. 48, pl. 12) avec un filigrane identique et les mêmes mascarons, un gobelet bien typique avec des filigranes droits et un autre gobelet rehaussé de peinture à l'émail blanc qui doit rappeler le filigrane. J'ai d'ailleurs dans ma collection (fig. 85, pl. 4) un gobelet à peu près identique de forme qui est également rehaussé de peintures où nous voyons de grands traits blancs alternant avec des imitations de torciné. Sur le haut de la coupe il y a des pointillés blancs limitant des tracés de dorure qui surmontent d'ailleurs en général tous ces verres de Mongarda, début de la fabrication « façon Venise ».

VASES FORME COQUILLE ST. JACQUES.

Cette alternance de torcinés et de larges traits blancs est une caractéristique du filigrane anversois et nous la retrouvons dans une série de verres (fig. 14, pl. 7) d'un collectionneur anversois où nous pouvons voir une bouteille dont la panse aplatie rappelle la coquille St. Jacques, forme que nous voyons encore dans une petite fiole unie de la collection de la Baronne de Vinck (fig. 22, pl. 7).

Nous avons retrouvé au British Museum (fig. 49, pl. 9) d'autres verres analogues qui rappellent bien toutes les formes que nous avons vues jusqu'à présent. Il en est de même dans les collections anversoises (fig. 50, pl. 7) qui nous montrent des formes plus nouvelles, des séries de plis superposés et encore une monture en orfèvrerie.

Ces filigranes blancs avaient été employés surtout pour cacher les impuretés du verre.

GOBELET GRAVE.

Un autre gobelet, toujours cylindrique, est légèrement évasé; le pied est travaillé à la pince; il est entièrement gravé et porte la date de 1581 (fig. 35, pl. 5). Il provient d'une collection d'Amsterdam et est entré dans la nôtre.

Cette forme de gobelet est assez caractéristique de la fabrication anversoise; elle est d'ailleurs la copie de gobelets en argent d'orfèvrerie anversoise qui se trouvent dans les collections du Cinquantenaire et dont un exemplaire a été retrouvé à Lille dans les douves de l'Hôtel de Ville et repêché en même temps que les débris de verres (fig. 88, pl. 15).

Les mêmes filigranes de bandes plates avec intercalation de filigranes torcinés se retrouvent dans un vase en forme de poisson (fig. 51, pl. 8) de ma collection et (fig. 52, pl. 12) du South Kensington Museum.

FLUTES EN VERRE EPAIS.

Dans les débris rassemblés sur la figure 53, pl. 1, nous avons vu aussi des morceaux de verres craquelés et gaufrés ainsi que la base d'une flûte qui nous permet d'attribuer celle de ma collection à la fabrication anversoise.

M. Buckley, dans sa publication sur les verres gravés, nous montre également une flûte semblable avec des armes hollandaises (fig. 55 et 56, pl. 5), de même qu'une autre gravée aux armes de Berg-op-Zoom, localité proche d'Anvers; le pied de cette flûte est remplacé par un moulin d'argent identique au précédent (fig. 57, pl. 5). Il est intéressant de noter le bord doré qui termine ces coupes.

Déjà à cette époque M. Buckley attribuait à ces verres une origine anversoise probable.

VERRES ROUGES.

J'ai dans ma collection trois verres en forme de botte (fig. 85, pl. 4); celui qui se trouve au centre montre le gaufrage que nous avons vu dans les coupes et les petits cabochons que nous avons vus sur les bottes à filigranes précédemment.

La qualité du verre est analogue au verre fougère déjà décrit; cela nous a permis de faire un rapprochement dans une série de verres rouges du Musée du Cinquantenaire (fig. 59, pl. 2) avec une botte absolument identique à la mienne. D'autre part, une grande coupe toujours en verre rouge, avec suçoir spécial, est ornée de mascarons portant la petite perle bleue bien caractéristique de la fabrication anversoise.

Cela nous incite à penser que les petits gobelets en verre rouge sur piédouche ficelé avec godrons et anneaux que l'on rencontre souvent pourraient être de la fabrication anversoise et faits par les ouvriers que Mongarda avait enlevés à Middelbourg.

QUATRIEME PERIODE.

L'achat de soude par Gridolfi (qu'il est obligé de faire venir par Calais à grand prix) prouve que cette soude était indispensable, et que la qualité du verre est devenue telle qu'à partir de ce moment, nous aurons les

verres dits : « cristallins » ou verres blancs, sans impureté de cendres de bois.

D'autre part, comme nous voyons à cette époque qu'il existait déjà des verres émaillés, nous sommes portés à croire que la rareté et la difficulté de se procurer de la soude ont incité les verriers anversois à faire des verres de couleur et des verres émaillés.

VERRES A AILERONS.

Comme verres cristallins de l'époque, le Musée d'Anvers nous montre un verre à ailerons à large coupe (fig. 79, pl. 14) que le Musée attribue à Mongarda, mais qui doit avoir été fabriqué par Gridolfi, étant donné que le verre est réellement cristallin. La coupe ne ressemble en rien à celle des verres vénitiens et l'on sent que ceux-ci ont été modifiés pour avoir une contenance mieux appropriée à la soif des Flandres.

Le pied du verre a un cordon, ce qui est rarement le cas dans les vénitiens, et il est intéressant de remarquer que le coup de pince dans les ailerons du verre de Gridolfi montre des rainures alors que les vénitiens et même les verres liégeois et de Cologne montrent une double rainure perpendiculaire laissant un fin quadrillage.

Au Musée du Cinquantenaire (fig. 62, pl. 2) se trouvent trois verres semblables et une flûte dont les ailerons sont identiques.

La flûte était en faveur, nous l'avons déjà vu précédemment et au Musée de Cluny il y a la même flûte avec des ailerons semblables, gravée à la pointe de diamant avec les armes de Philippe IV, gouverneur des Flandres.

Dans ma collection, j'ai trois verres à ailerons semblables avec le trait droit dans le coup de pince comme dans le verre du Musée d'Anvers et dont les coupes sont presque cylindriques et arrondies dans le fond (fig. 16, pl. 4). J'ai aussi une petite coupe plate à côtes dont la tige à ailerons présente les mêmes caractéristiques.

VERRES EMAILLES. — GOBELETS.

Nous avons trouvé comme base des verres émaillés anversois, un gobelet qui se trouve dans ma collection (fig. 16, pl. 4), daté de 1601; vu à côté du verre à filigranes et du verre peint, il montre bien qu'il appartient à la série des grands gobelets anversois. Le pied est travaillé à la pince et les deux lignes de pointillés près des bords subsistent.

L'émaillage est une teinte plate rehaussée de traits noirs; deux traits horizontaux épais, bruns et jaunes limitent vers le bas le décor, et une

grand fleur de muguet avec des feuilles rouges et vertes et des spirales jaunes et brunes semblent constituer la marque de fabrication signalée par Houdoy.

Le Musée d'Audenarde (fig. 64 et 65, pl. 14) a aussi un gobelet semblable dont les archives démontrent qu'il a été commandé à Anvers pour la Gilde St. Georges en 1597. Il est en tous points semblable à celui de ma collection et porte la date de 1598.

Au British Museum (fig. 68 et 69 pl. 13) nous avons encore deux gobelets à peu près semblables, l'un à décors de chasse et l'autre à aigle autrichien. Ces clichés montrent en A la face au dessus et en B l'avers des mêmes verres.

BOUTEILLES CARREES.

Au South Kensington Museum, nous avons aussi deux gobelets qui sont de la même famille (fig. 66, pl. 12), de même (fig. 66bis, pl. 11) au Rijksmuseum. Mais sur le cliché 68, pl. 13 figure une bouteille en verre bleu comme les grands gobelets qui ne sont pas transparents et qui porte avec la date de 1596 le même aigle autrichien avec les mêmes feuilles de muguet.

Dans ma collection (fig. 16, pl. 4) j'ai une bouteille semblable en verre bleu aussi, dont le décor principal est un grand St. Nicolas et il est intéressant de remarquer qu'à côté de la maison de verres Place de Meir, la chapelle attenante était celle de St. Nicolas.

Au Musée Cluny (fig. 67, pl. 10), deux bouteilles avec toujours les fleurs de muguet, des personnages et des oies.

Quand on voit les décors de chasse que nous avons trouvés sur certains gobelets, on est tenté de rattacher à cette fabrication les canettes avec ou sans le couvercle d'étain du British Museum (fig. 69, pl. 13), qui ont toujours la feuille de muguet mais qui sont plus anciennes puisqu'elles portent la date de 1577 et de 1587. Il y a beaucoup moins de chance d'y rattacher celles du South Kensington Museum qui, quoique en verre bleu, n'ont pas la feuille de muguet ni toutes les caractéristiques que nous avons vues précédemment.

PINTE.
TROMPE L'ŒIL.

Dans la collection de M. Buckley (fig. 72, pl. 6) un verre à bière avec les mêmes émaux et la même fleur de muguet doit forcément être rattaché à cette fabrication, comme les différentes pièces en verre bleu du

British Museum (fig. 71a, 71b, 71c, pl. 13), flacons avec bouchon d'étain, en forme de piolet et de sceptre en verre bleu émaillé doivent être rattachées à la fabrication des bouteilles en verre bleu.

Toutefois au Musée Willet à Amsterdam (fig. 72bis, pl. 11) un grand vidrecome en verre vert, dont le pied est travaillé à la pince et le bas du fût orné de pastillages en pointe, a des émaux, personnages et fleurs de muguet qui ne rappellent pas le prototype des précédents; l'émaillage lui-même n'est pas identique aux personnages ordinaires des autres verres. S'agit-il d'une œuvre plus ancienne ou d'un essai isolé? Nous voudrions beaucoup le croire anversois malgré la différence d'émail.

CINQUIEME PERIODE.

Il n'y a pas de doute que les fournaises d'Anvers et la grande Maison de Verres de la Place de Meir soient devenues deux affaires distinctes et que si la seconde vend les verres d'Anvers, elle a aussi la licence pour vendre les verres de Liége et d'importation en général.

Nous estimons que la seule activité a été celle de la Glas Huis. Les fournaises n'ont dû faire rien de particulier et surtout rien innové; c'est pourquoi nous ne trouvons aucune pièce caractéristique à signaler dans la fabrication de cette période.

SIXIEME PERIODE.

IMITATION CRISTAL.

La fabrication de Pompoïo, quoique vénitienne, doit être influencée par le succès du cristal, aussi pouvons-nous attribuer à cette époque le verre N° 77, pl. 8 de ma collection, bocal cylindrique, verre blanc lourd reposant sur trois pieds aplatis.

GOBELETS GRAVES DIAMANT.

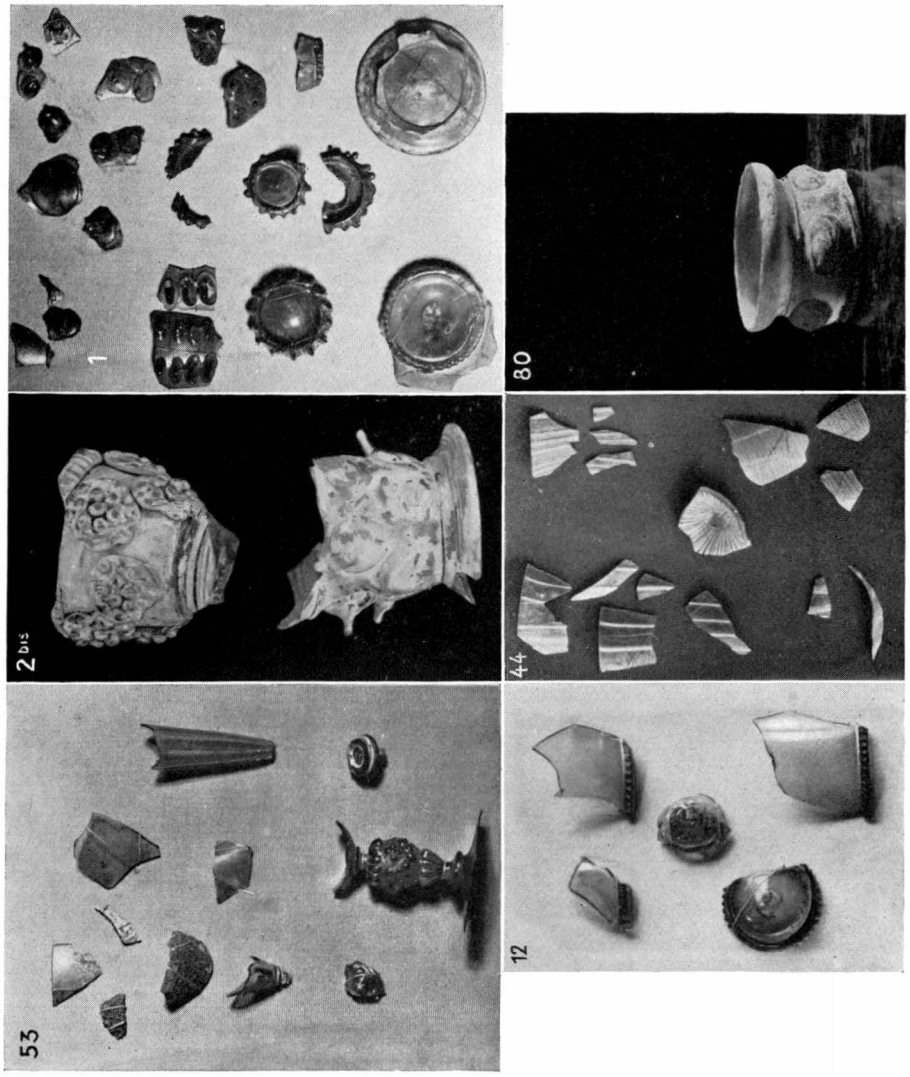
Un verre gravé à la pointe de diamant représente l'un épisode comique des pompiers anversois venant au secours de la cathédrale de Malines qu'un coucher de soleil, se réflétant dans un vitrail, avait fait croire à un embrasement.

Les devises flamandes des souffleurs de lune, vieux cercle connu d'Anvers, nous obligent à bien le caractériser fabrication anversoise et la matière (verre blanc lourd) permettrait de l'attribuer à l'époque de Morone.

GOBELETS MOULES A LARMES BRILLANTES.

La fig. 78, pl. 6 de la collection Buckley, verre identique, gravure au diamant représentant une scène de vendage, nous permet de joindre un second type et nous voyons que tous deux sont sur trois petits pieds boules aplatis, ce qui nous permettra d'ajouter comme échantillon de cette fabrication le gobelet et le plateau à larmes de ma collection (fig. 16, pl. 4), un autre de la collection Buckley, ainsi que le petit gobelet (fig. 22, pl. 7) de la collection de la Baronne de Vinck.

Armand BAAR.

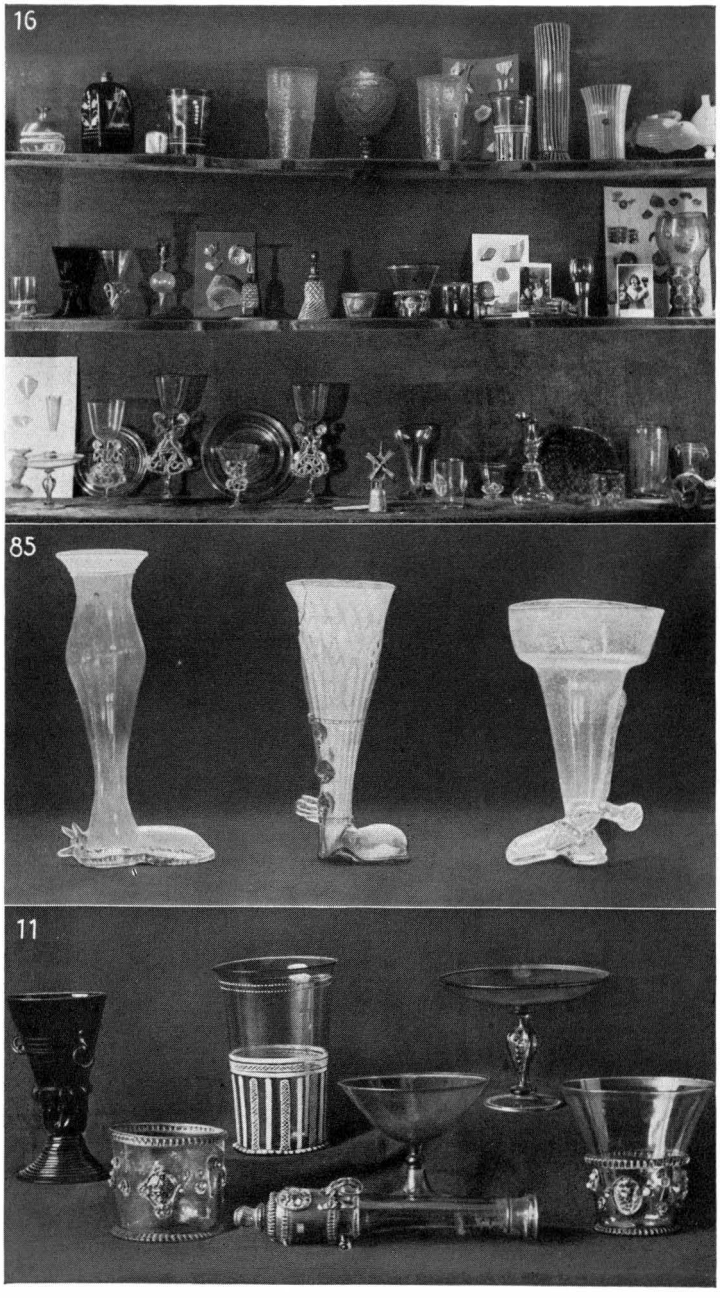


Débris du puits de M. Depuydt.

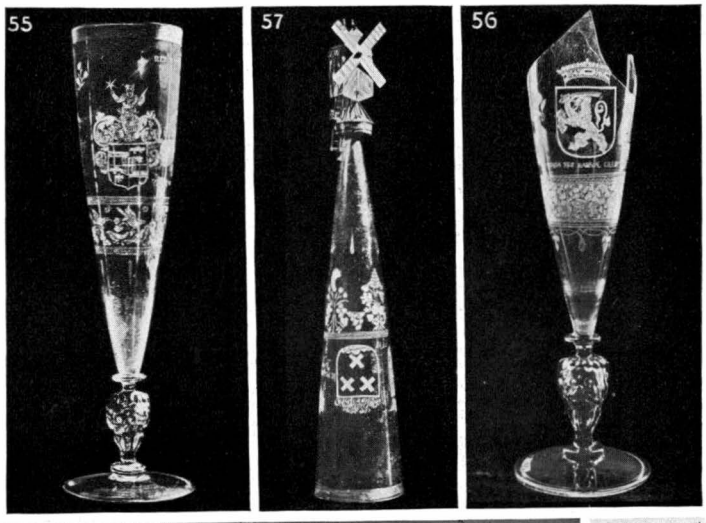
Musée du Cinquantenaire à Bruxelles.

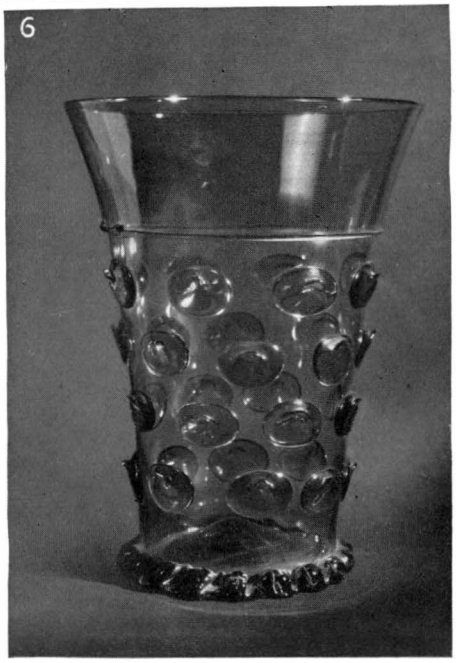
British Museum à Londres.

PLANCHE IV.

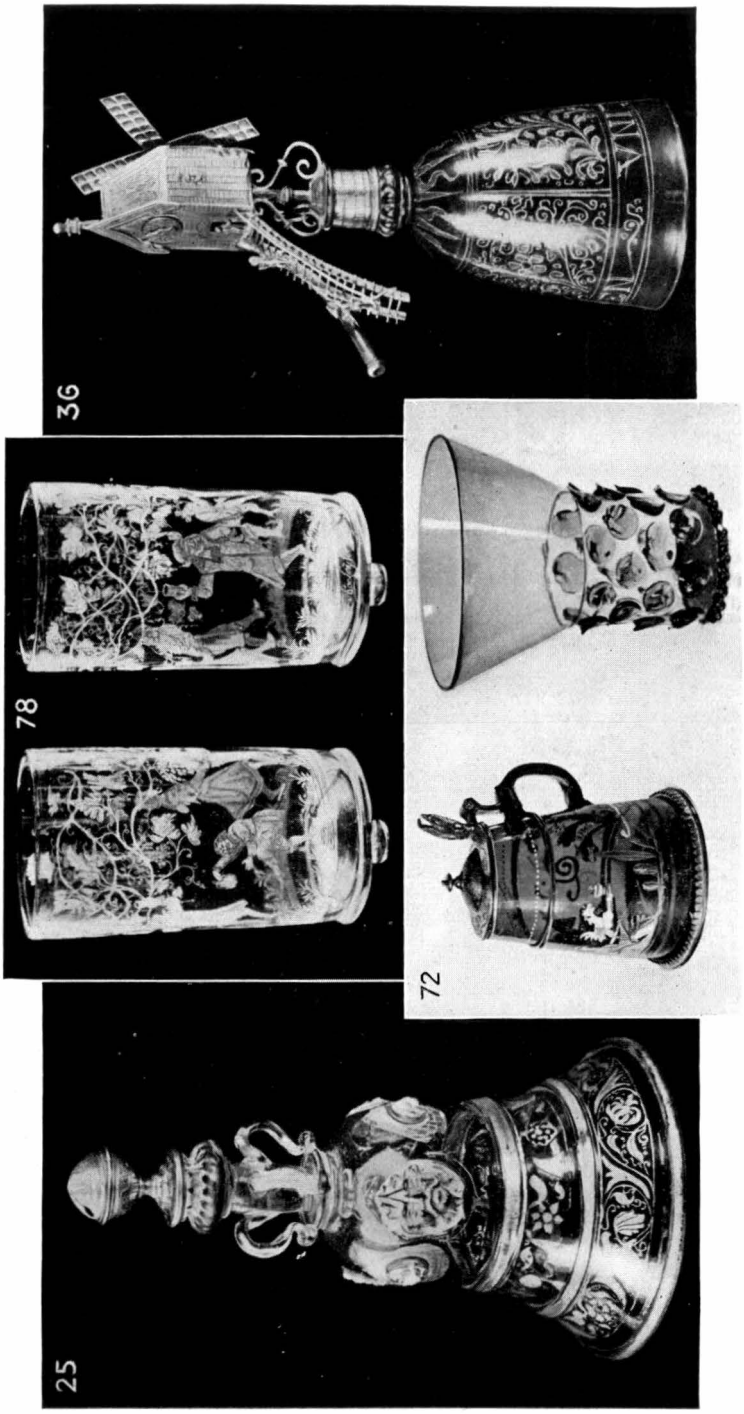


Collection Armand Baar.

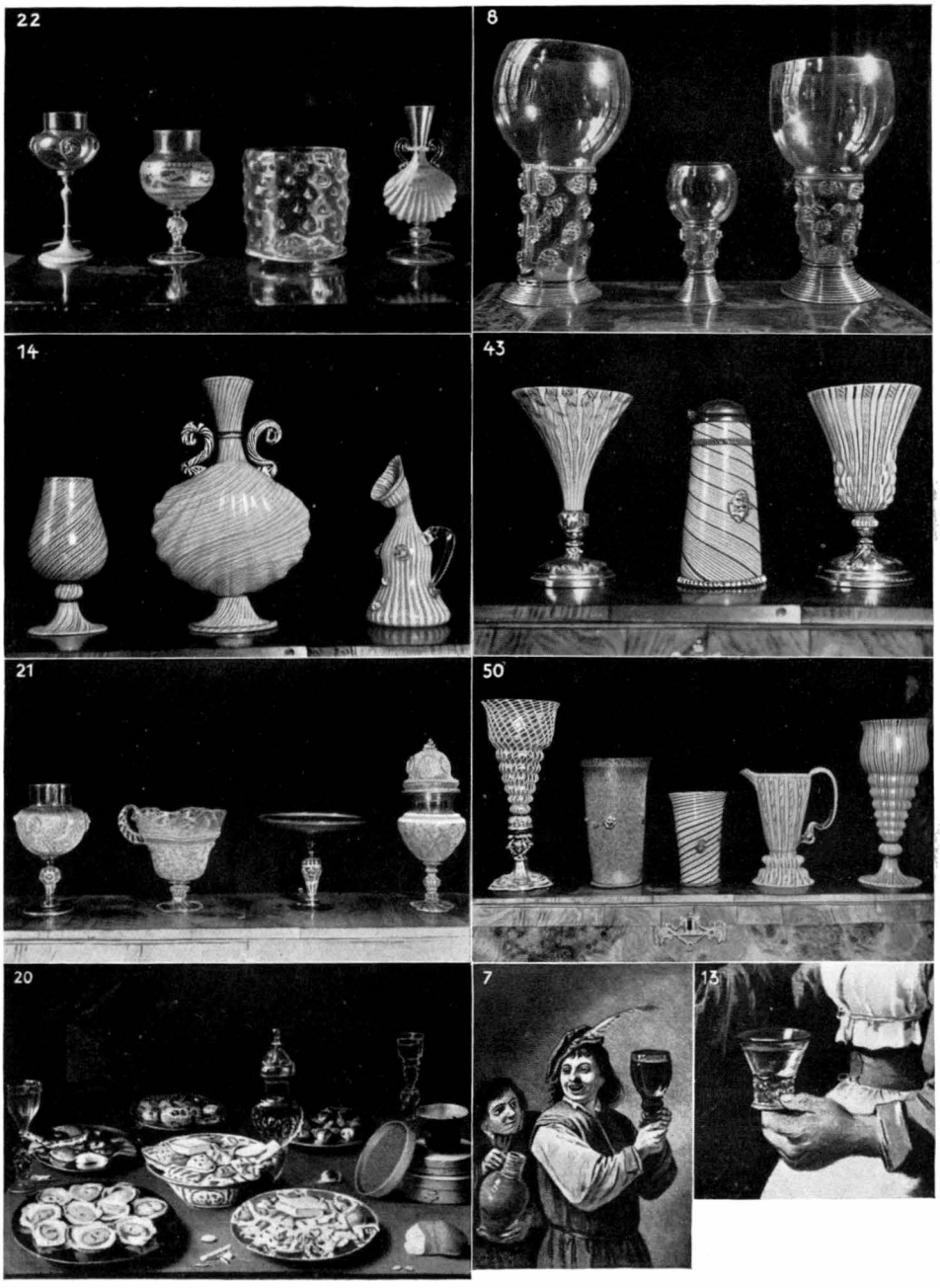




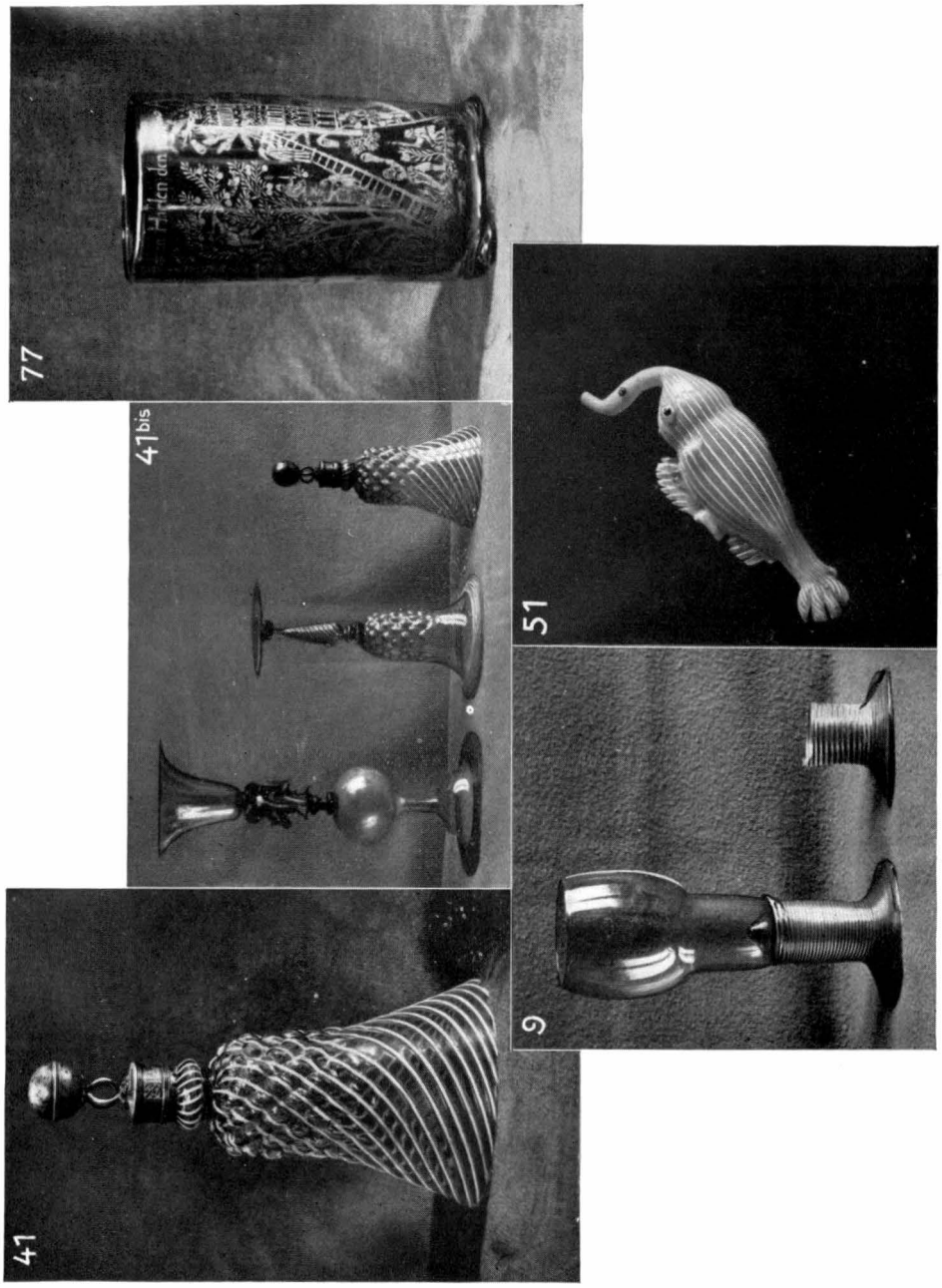
Collections Hollandaises.
Collection Osterrieth.



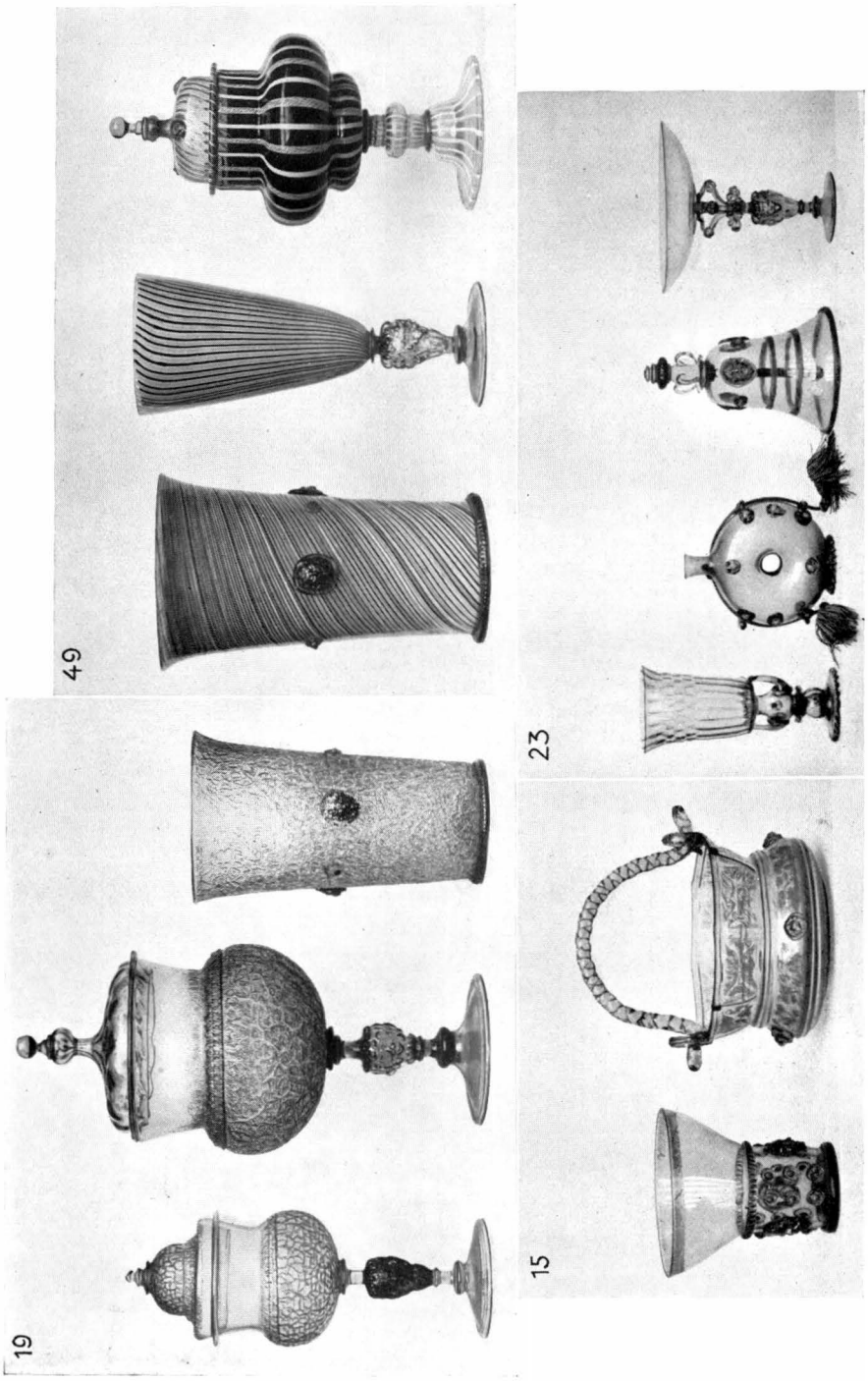
Collection Buckley.



Collections anversoises.

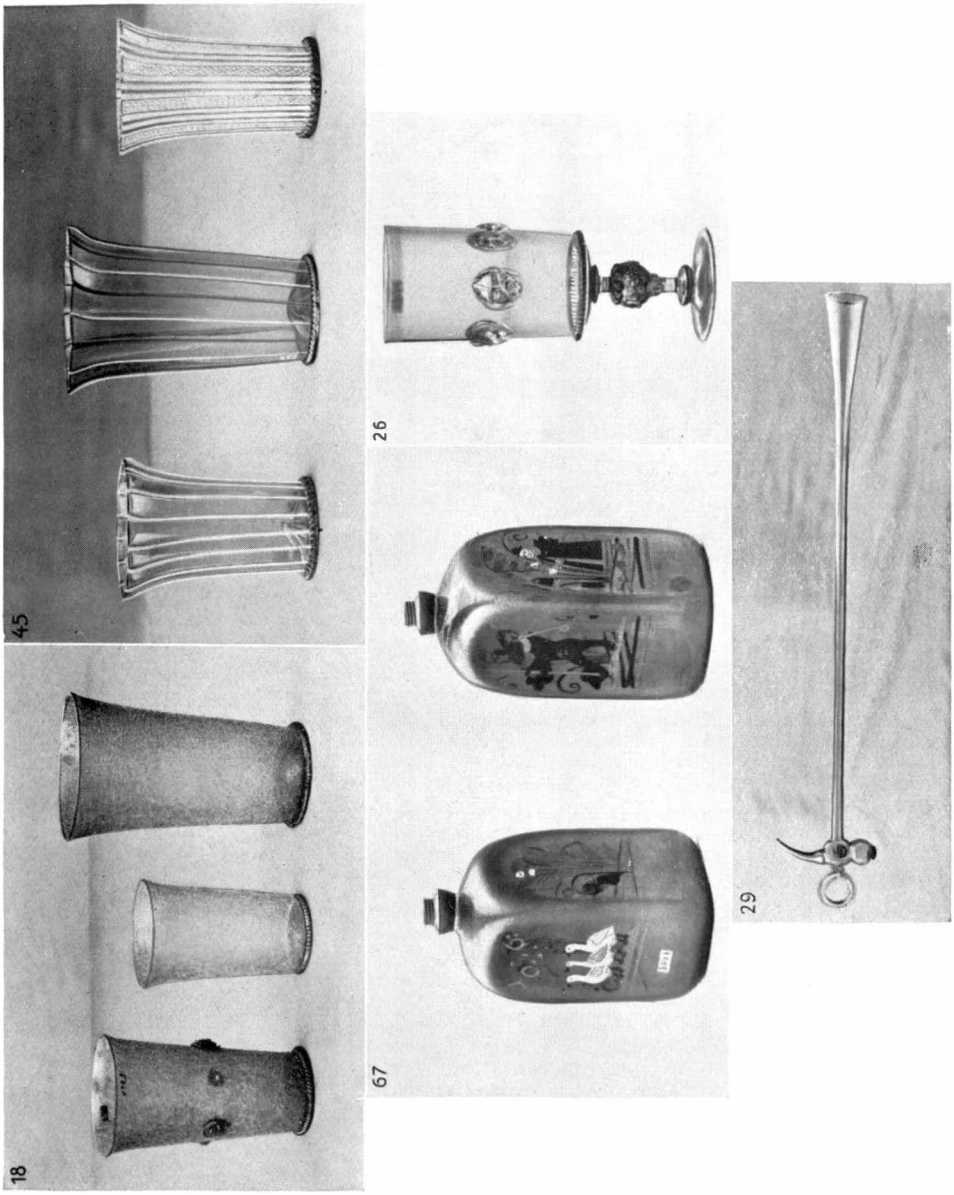


Collection Armand Baar.

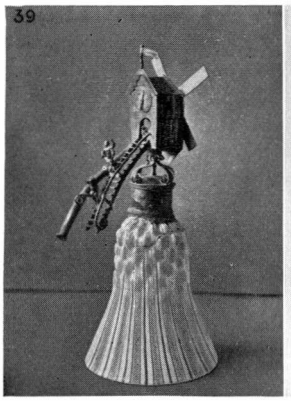


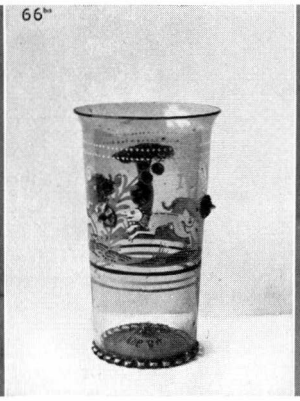
British Museum à Londres.

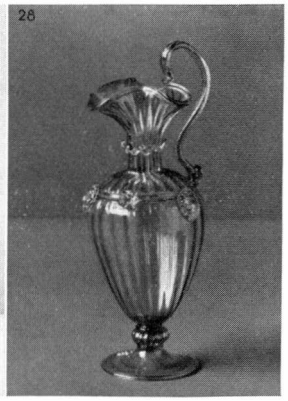
PLANCHE X.

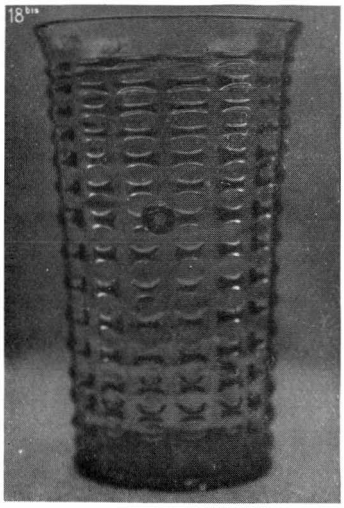


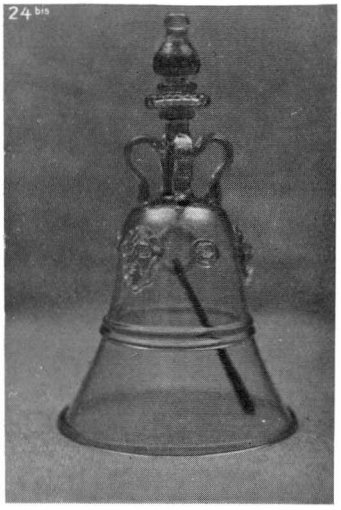
Musée de Cluny à Paris.



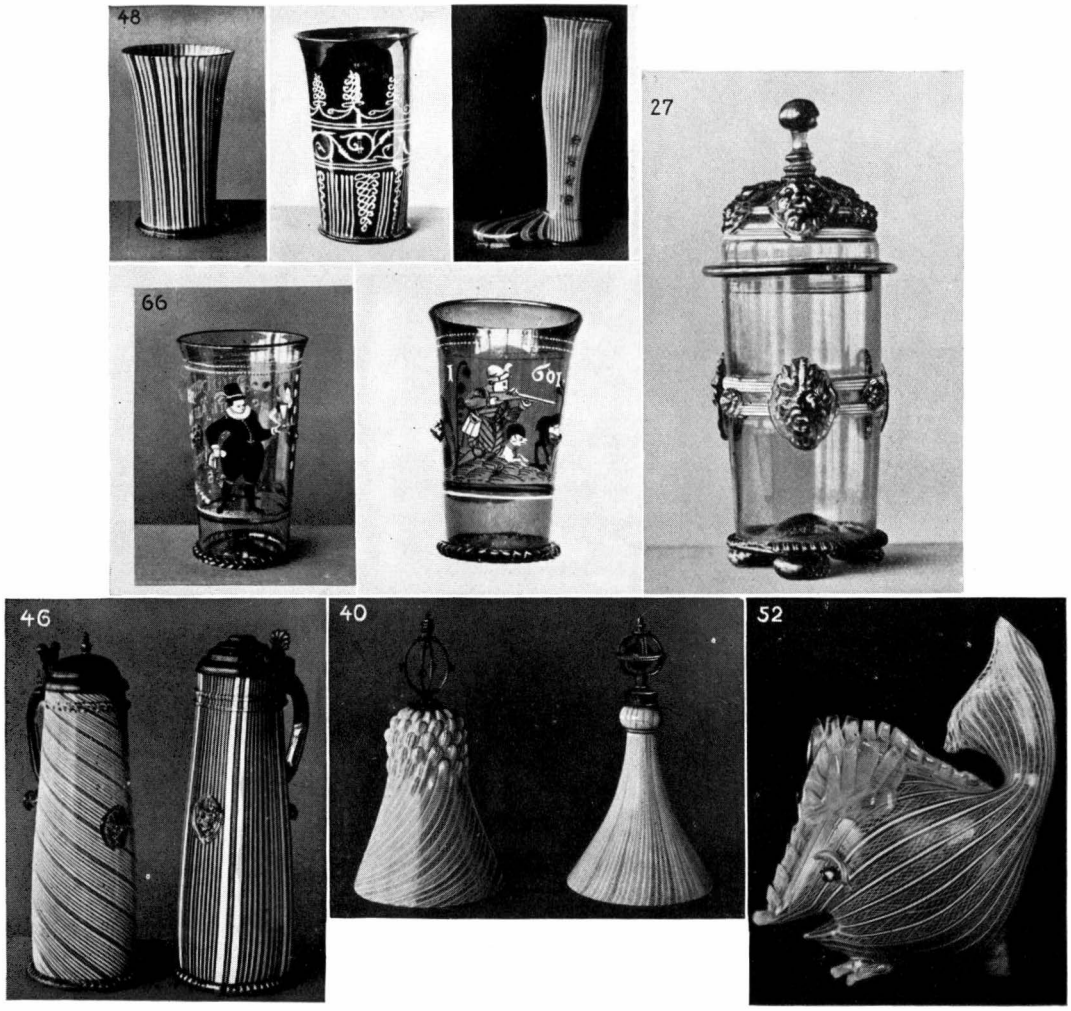




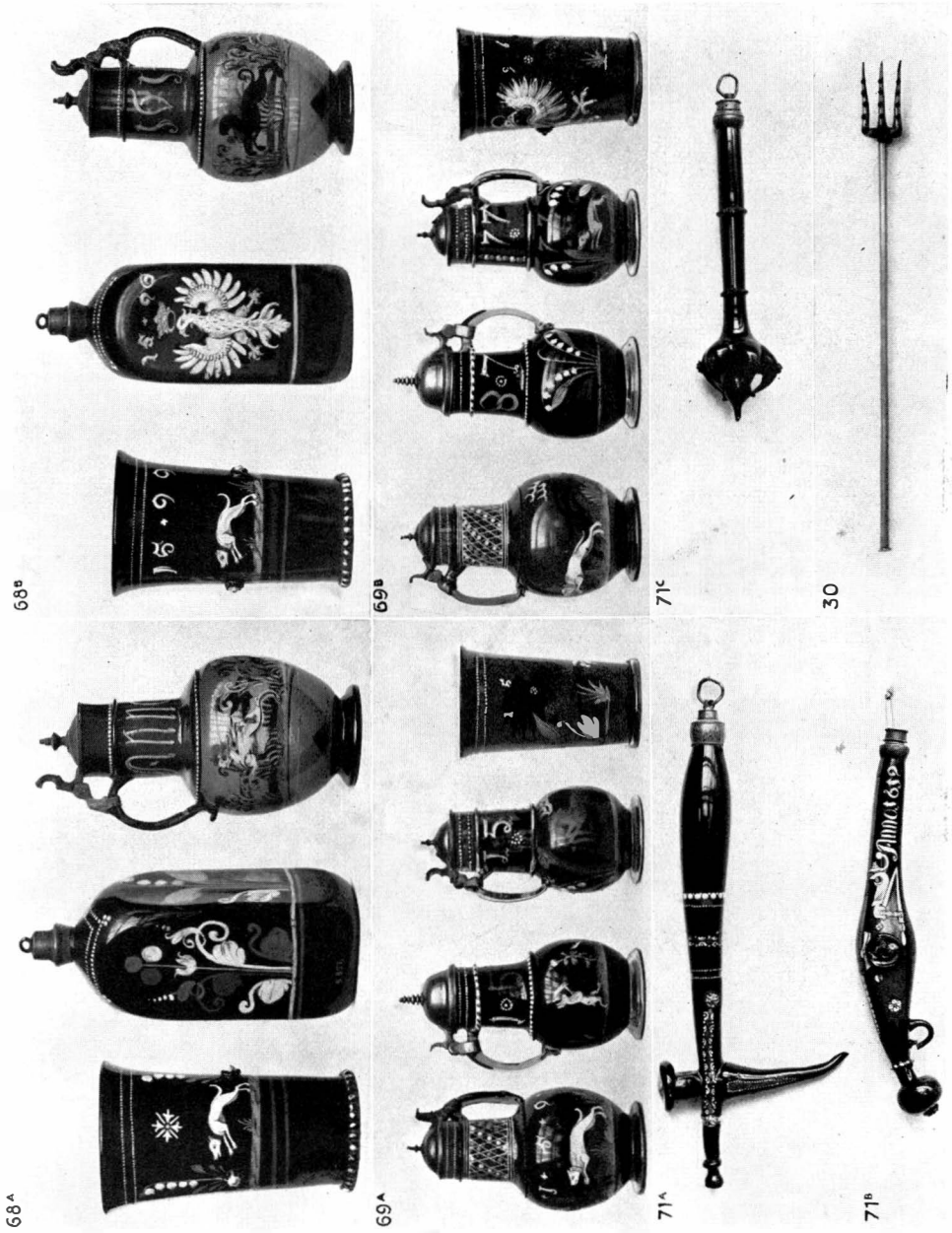




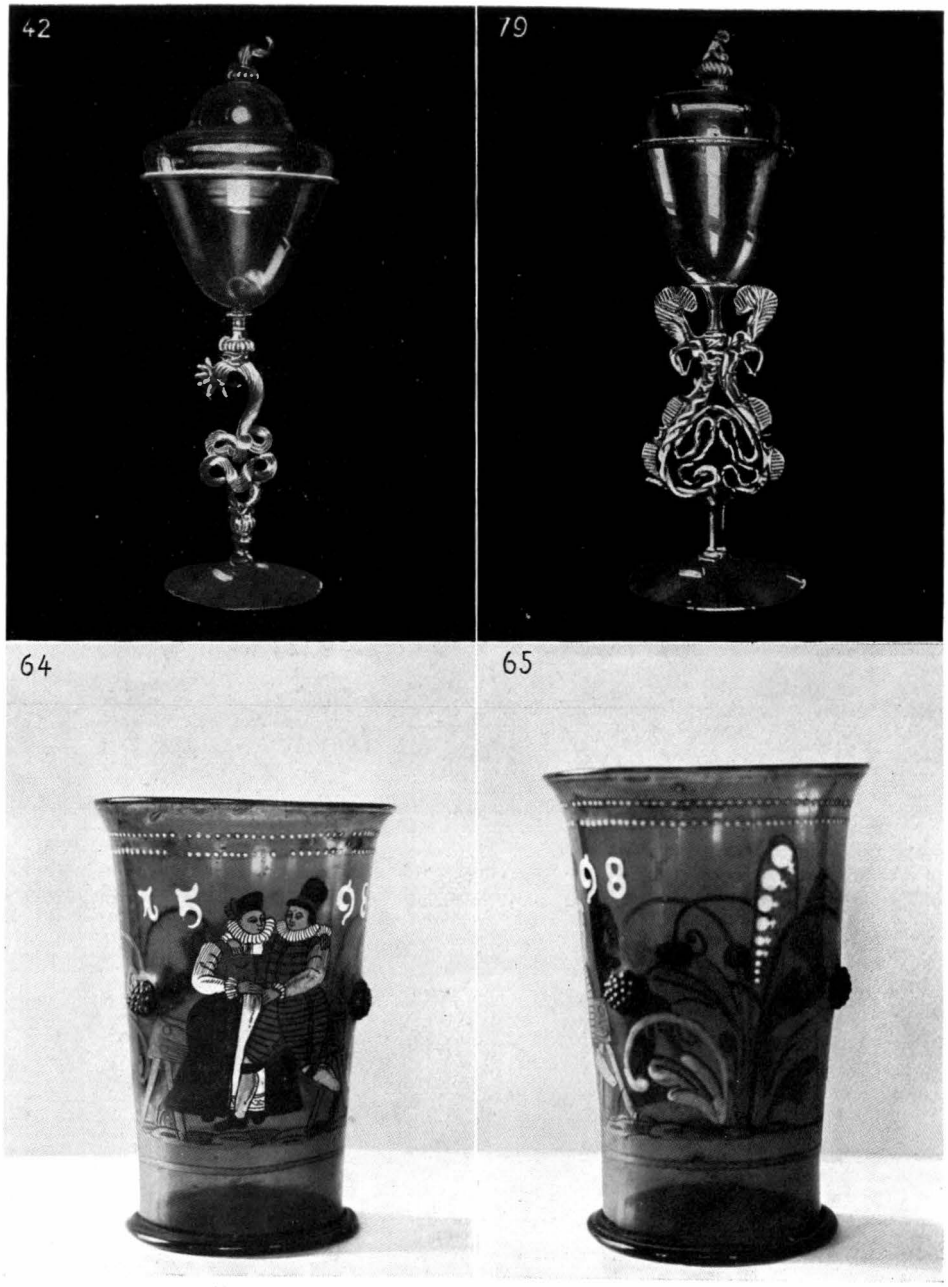
Rijksmuseum à Amsterdam.
Musée Willet à Amsterdam.



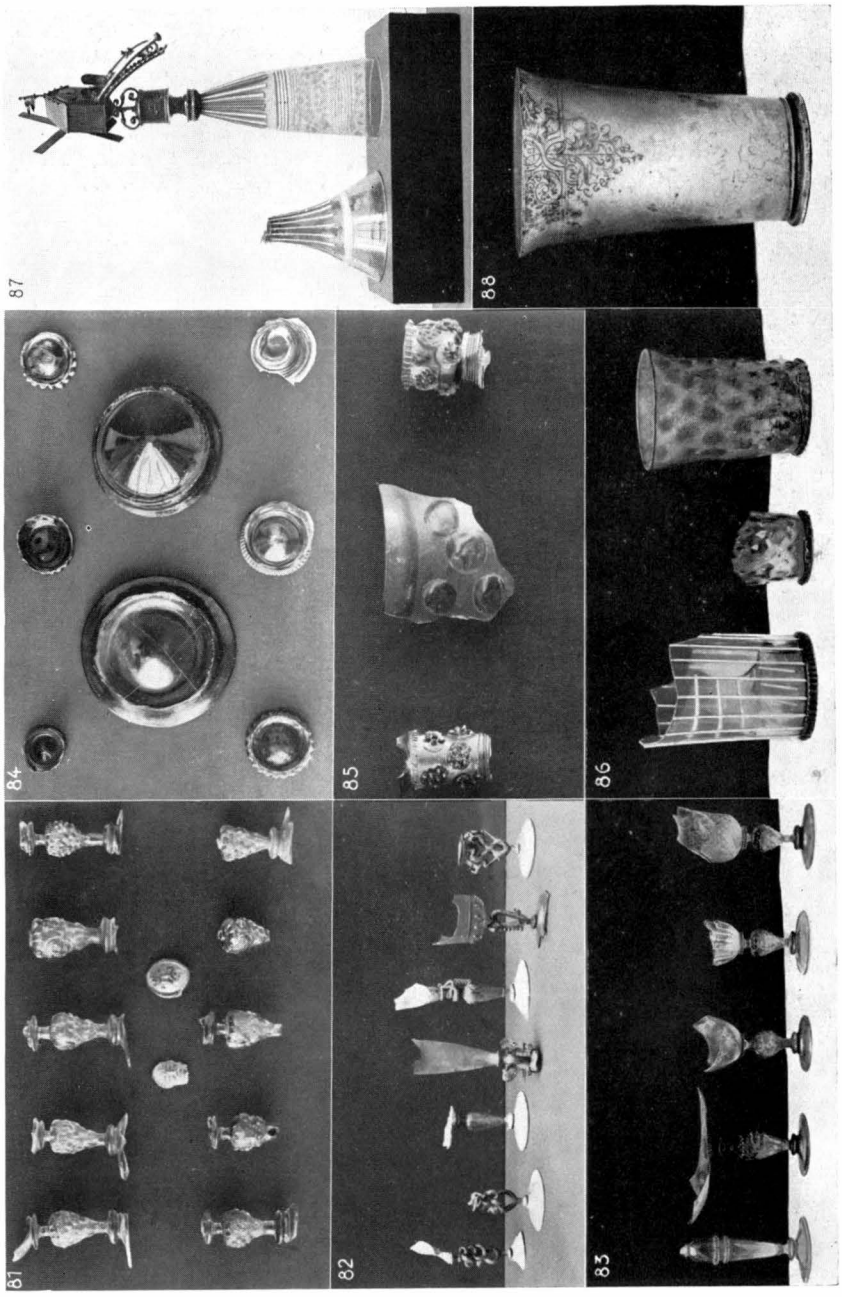
South Kensington Museum à Londres.



British Museum à Londres.



Musée d'Anvers.
Musée d'Audenarde.



Musée de Lille.

PLANCHE XVI.

Collection Armand Baar

BRONNEN VOOR DE GESCHIEDENIS VAN HET BRUGSCHE SCHILDERSMILIEU IN DE XVIe EEUW

In de XVIe eeuw verloor Brugge zijn artistiek prestige in de Nederlandsche gewesten evengoed als zijn economische suprematie ten voordeele van het steeds krachtiger opbloeiende Antwerpen; met betrekking tot de schilderkunst evenwel nam de kwijnende stad aan het Zwin nog de tweede plaats in, onmiddellijk na haar gelukkige mededingster aan de Schelde. De werken van Brugsche meesters van dien tijd vertoonen meestal wat compositie en koloriet aangaat een archaïseerend karakter en zijn maar tamelijk laat door de uit Italië overgekomen richtingen der Renaissance beïnvloed geworden. Overigens hebben zelfs de protagonisten van de laatstgenoemde idealen, zooals een Lancelot Blondeel bijvoorbeeld, de ingevoerde procédés eerder uiterlijk gekopieerd dan innerlijk begrepen.

Schilderijen door Brugsche kunstenaars in de XVIe eeuw vervaardigd zijn heden ten dage in grooten getale te Brugge zelf en verder in vele openbare en particuliere collecties van Europa en de Vereenigde Staten van Amerika aanwezig; kenmerkende stijleigenaardigheden verraden doorgaans de herkomst van deze gewrochten. Jammer genoeg zijn de meeste stukken niet geteekend en slechts weinige zijn met oorkonden gestaafd. Weliswaar hebben kunsthistorici getracht langs den weg der vergelijkende stijlcritiek het œuvre van eenige grootmeesters te omschrijven, doch met de schifting der werken van kunstenaars van minderen rang moet nog een begin gemaakt worden. Aan een anderen kant is de persoonlijkheid van de hoofdfiguren van het zestiendeeuwsche schildersbent te Brugge door de publicatie van belangrijke documenten vrij goed in 't licht gesteld, doch de levensloop van de overige schilders van de voorschreven kunstgemeenschap ligt bij ontstentenis van de gewenschte bronnen nog in het duister.

Na langdurige en moeizame navorschingen is de ondergeteekende in de gelegenheid om het oorkondenmateriaal omtrent het Brugsche schildersmilieu van de XVIe eeuw op merkelijke wijze aan te vullen. De door hem opgedolven archiefstukken slaan in de eerste plaats op talrijke ongekende figuren, maar hebben ook betrekking op reeds vermaarde meesters. Ongetwijfeld zullen de kunsthistorici met genoegen de nieuwontdekte

bescheiden als vaste grondslagen bezigen voor nadere studie van de beroemde Brugsche schilderschool.

Onderhavige bronnenuitgave wordt als volgt geordend. De documenten die in verband staan met een en denzelfden schilder zijn chronologisch gerangschikt en van een regest voorzien; zij worden daarenboven voorafgegaan door een korte levensbeschrijving van den betrokken kunstenaar. Daar nagenoeg alle oorkonden aan het stadsarchief te Brugge ontleend zijn wordt slechts in afwijkend geval de bewaarplaats der gepubliceerde bescheiden medegedeeld.

I. FABIAAN DE MANIERE.

Fabiaan de Maniere kwam als vrijmeester-schilder in het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers te Brugge op 23 Augustus van 't jaar 1500, maar had zijn beroep buiten de laatstgenoemde stad geleerd. Viermaal werd hij tot vinder of bestuurslid zijner corporatie aangesteld, te weten: als tweede vinder in 1514/5 en als eerste vinder in 1519/20, 1527/8 en 1534/5. Overigens schijnt hij in hooge mate het vertrouwen zijner gildebroeders genoten te hebben, want tot vijf keeren toe werd hij tot gouverneur of penningmeester van het ambacht gekozen, namelijk: in 1516/7, 1517/8, 1521/2, 1522/3 en 1533/4 (1). Uit een akte van 15 November 1535 vernemen wij verder, dat onze Fabiaan in dien tijd zorger was van de broederschap van Onze-lieve-Vrouw ter Sneeuw, opgericht in de Brugsche Lieve-vrouwenkerk (2). Het sterfjaar van dezen schilder is onbekend; stellig echter was hij nog in leven op 2 Januari 1551. Hij is dus tijdgenoot geweest van Brugsche grootmeesters der schilderkunst als daar zijn: Gerard David, Jan Provost, Albrecht Cornelis, Ambrosius Benson, Lancelot Blondeel en Pieter Pourbus. Jammer genoeg, kan men heden ten dage op geen enkel schilderij van hem wijzen.

De familienaam van onderhavigen meester wordt in de bescheiden op vrij uiteenloopende wijze gespeld; de hoofdvormen nochtans zijn: *de Maniere* en *de Meyniere*. Duidelijkheidshalve hebben wij altijd de eerstvermelde schrijfwijze aangewend (3).

---

(1) Het dient evenwel opgemerkt, dat Fabiaan de Maniere den termijn 1522/3 niet voleindigd heeft, maar op 21 Januari 1523 als gouverneur vervangen werd door den glazenmaker Pieter Dappere. Vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, blz. 64a (Brugge-Kortrijk, z. j.).

(2) Zie: *register van procuratiën, opgemaakt voor schepenen van Brugge, over de jaren* 1535-1536, blz. 10 v.

(3) Over Fabiaan de Maniere vgl. C. VANDEN HAUTE, t. a. p., blz. 48a, 59a, 61a, 62b, 63b, 64a, 66b, 69b, 70b, 75b, 201b.

Het dient ten slotte aangestipt, dat Fabiaan de Maniere van 1519 tot 1548 als gildebroeder aangegeven wordt in de rekeningboeken van het librariërsgild van Brugge (4). Onder dit gezelschap ressorteerden benevens de eigenlijke librariërs of boekverkoopers ook de boekschrijvers, verluchters, drukkers en schoolhouders. Of onze Fabiaan nu werkelijk de minatuurschilderkunst beoefend heeft, valt met zekerheid niet uit te maken; misschien immers is hij slechts als begunstiger of eerelid tot het reeds genoemde gild toegetreden.

1.

1500 (Sept. 2) — 1501 (Sept. 2). — Post uit de stadsrekening van Brugge betreffende de aanneming van Fabiaan de Maniere als poorter van de bovengenoemde stad.

Van Fabiaen de Maniere 5 s. grooten.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1500 (Sept. 2) — 1501 (Sept. 2), blz. 27, rubriek : « Ontfaen van denghuenen die binnen desen jare haerlieder poorterscip ghecocht hebben... » (5).

2.

1520, Mei 18. — In het geschil tusschen Fabiaan de Maniere, eischer ter eener en de weduwe van Hendrik de Landas, verweerster ter andere zijde, over de betaling van een schilderstuk, beslissen schepenen van Brugge, dat de verweerster aan den eischer in 't geheel vier pond twaalf schellingen groot zal bijbetalen.

18ª Maii 1520. — Fabiaen de Mainiere, de scildere, heesschere jeghen de weduwe van Heinric de Landas, daerover Jan van Bambeke compareert, heescht betalinghe van 9 l. gr. ter cause vanden scilderene van eender tafele, afslaende de betalinghe daerup ghedaen, bovendien 10 s. gr. by hem betaelt voor 't zennen van denzelven tafele ende noch 2 l. gr. dat de scilderie costelicker es dan de voorwaerde. Daerup Jan van Bambeke over de weduwe zeyde datter een voorwaerde by ghescrifte was, die hy tevreden was te onderhoudene, byder welker de heesschere hem verbonden hadde de tafele vulmaect te leverene over 11 jaren, upde verbuerte van een pondt groote ende want hy in ghebreke gheweist heift zo langhen tyt zo heift hy de peine verbuert, ende en heift gheen overwerc ghedaen.

Al ghehoort ende ghesien de voorwaerde ende naerdat partiën hemlieden ghesubmitteert hadden in 't college, so was by denzelven college gheordonneert dat de verweereghe den heesschere betalen zal de somme van 4 l. 12 s. gr. voor al, boven den 4 l. gr. by hem ontfaen, ende daermede quite quite (6).

Memoriaal van de schepenkamer van Brugge over de jaren 1519-1520, blz. 119 v.

---

(4) Vgl. *rekeningboek van het librariërsgild over de jaren* 1454-1523, blz. 185 v., 194 v., 196 v., 202; vgl. ook : Brugge, rijksarchief, fonds van de Brugsche ambachten, nr 207, *rekeningboek van het librariërsgild over de jaren* 1524-1555, passim.

(5) In de aldaar medegedeelde poorterlijst staat Fabiaan de Maniere in de tweede plaats geregistreerd.

(6) Onderhavige beschikking is op beknopte, doch verkeerde wijze samengevat geworden door L. Gilliodts in *Mémoriaux de Bruges*, tom. I, blz. 137, nr 119 (Brugge, 1913, uitgave van de *Société d'Emulation de Bruges)*.

3.

1522, Mei 12. — Vincent Hacke, vervaardiger van ballen, en Jozine, zijn echtgenoote, dragen aan Gillis Vanneman, schoenmaker, den eigendom over van een huis, gelegen aan de zuidzijde van de Sint-Clarastraat, tusschen de huizen van den schilder Fabiaan de Maniere en den nagelsmid Michaël Cokaert.

Assenede, Canin, 12 [Meye 1522]. — Vincent Hacke, de ballemakere, ende Josyne, u x o r , [ghaven] ghifte Gillis Vanneman, cordewanier, van eenen huse met datter toebehoort, staende te voorhoofde in Sinte-Clarestrate, ande zuudzyde vander strate, naesten den huse toebehoorende Fabiaen Manieres, schildere, oost, u n a , ende den huse toebehoorende Michiel Cokaert, naghelmakere, met ghemeenen muere ende gote also verre als dit voors. huus strect, west, a l t e r a , achterwaerts streckende met eenen cleenen plaetskine van lande tot eenen aysementhusekine, ende met eenen ganghe daerneffens ende der erve vanden voors. Michiel Cockaert, streckende voort met eender viercante plaetse van lande ende poortkine, ligghende bachten den voors. huse ende erve van denzelven Michiel toten huse ende muere vanden huse ende stove, gheheeten *'t Hol* (7), toebehoorende Angele Palarchoni, up q u o n d a m Gillis Hoste land e t s u i , met 3 l. par. landcheins, metsgaders 't voors. Michiels Cokaerts 2 husen derneffens, danof dit huus ghelt 12 s. par. ende tselfs Michiels 2 husen 't remanant Johannis [?], behouden tselfs Michiels huus alle zyne lucht dat nu in tyden heift ter plaetsewaerts van desen voors. huse, c u m garandt ende clausele.

Register van Cornelis vanden Leene, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1520-1539, blz. 99.

4.

1533, Mei 20. — Pieter Gillis en Pieter Pein, als voogden van de minderjarige kinderen, gesproten uit het huwelijk van den messenmaker Jan Gillis met wijlen Loyse Dey, geven aan de weeskamer van Brugge te kennen, dat de gelden die de voorschreven weezen van hun moeder en hun oom geërfd hebben in handen zijn van den bovengenoemden Jan Gillis en verklaren voorts, dat de alhier aangewezen personen, waaronder Fabiaan de Maniere, zich ieder tot een bedrag van twintig schellingen groot borg hebben gesteld voor de uitkeering der voormelde penningen.

Den 20^{en} dach van Meye 1533 d'heer Pieter Gillis ende Pieter Pein, als voochden van Hannekin, Copkin, Callekin, Loysekin, Betkin ende Jozynekin Jan Gillis 's mesmakers kinderen, die hy hadde by Loyse Deys, zynen eersten wive, gaven te kennen dat dese twee partiën van penninghen hiervooren den voors. kinderen verstorven byden overlyden van huerlieder moedere ende van huerlieder oom (8) waren ten overbringhen van desen onder ende inden handen vanden voors. Jan Gillis, als vadere metter houdenesse van denzelven kinderen, weddingheborghe van Jan Wante, Gillis de Wulf, Jaspar de Wulf, Fabiaen de Manieres, Sanders van Cuelene, Jan Baldemare, Jan Lestournet, Aernoudt Heindricx, elc totter somme van twintich scellinghen grooten ende niet breedere, stede-

(7) Over de ligging van het laatstgenoemde huis vgl. nader L. GILLIODTS, *Les registres des « Zestendeelen » ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année* 1580. in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges,* tom. XLIII (1893), blz. 279.

(8) De bedoelde gelden bedroegen zes pond groot tornoois voor het versterf van de moeder, Loyse Dey, en twee pond groot tornoois voor de nalatenschap van den oom, Jacob Dey, zooals blijkt uit de aangiften, respectievelijk bij de weeskamer gedaan op 21 April 1524 en 8 Maart 1532.

kiesinghe van alle tsamen ende elc byzondere upde Stroobrugghe in Sint-Janszestendeel, omme aldaer pandinghe te ghenietene, als 't blyct byder weddinghe daerof wesende, in daten vanden zeventiensten dach van Hoymaendt duust vyfhondert twee ende dertich, onder scepenen zeghelen Jacop vander Woestine ende Pieter Snouckaert, clerc : Plocquoy.

Weeskamer van Brugge, register van weezengoederen van Sint-Donaaszestendeel, over de jaren 1519-1539, blz. 79.

5.

1538, Augustus 22. — Fabiaan de Maniere, schilder, en Zeger vander Houve, stedegarsoen, leggen hun eed af als voogden van Fransinekin, dochter van Remeus Havezedt en Margaretha vander Houve.

Fabiaen de Maniere, schildere, ende Zeghere vander Houve, stedegarsson, j u r a v e - r u n t t u t o r e s van Fransinekin Remeeus Havezedts dochter by Margriete vander Houve, u x o r . Actum den 22en in Ougst 38, present : Voet, overzienre, Petyt ende Boodt, scepenen.

Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1531-1545, blz. 139, nr 2.

6.

1542, Juni 21. — Fabiaan de Maniere belooft ten overstaan van schepenen van Brugge aan Joris de Stichtre, als deken van het Sint-Livinusgild te Koolkerke, tusschen nu en Kerstdag eerstkomende een vaan benevens twee schildjes te vervaardigen, onder verbeurte van tien Carolusgulden.

Gomaer, Merendre, 21 [Wedemaent 1542]. — Fabiaen de Maniere, de schildere, die verbant hem, by zynen vryen wille, dancke ende consente, jeghens Jooris de Stichtre, als deken vander ghilde van Sinte-Lievins te Coolkercke, present ende accepterende, te makene ende leverne den buuc van eender vane van Sinte Lievin, naer de groote ende fatsoen vanden buuc van Onser-Vrouwenvane te Coolkercke voors. ende niet erghere, voort te schilderen de cnopen vander vane ende den vaenstock, ende te stellene inden voorn. buuck vander vane drie beilden, te wetene : Sinte Lievin inde middele, Onser-Vrouwe ter rechter zyde ende Sinte Nicolais ter slyncker zyde, al wel ende behoorlic ghewrocht ende gheschildert met goeder olyevaerwe, bovendien twee schildekins omme daerinne te stellene zulc als deken ende eedt vander voors. ghilde van Sinte Lievin dat believen, ende dit al te makene ende leverne zo vooren ghezeyt es onthier ende Kersmesse eerstcommende, upde peyne ende verbuerte van tien Karolusguldenen te verbuerene by denzelven Sebastiaen (9), indien hy in ghebreke wert de voors. vane te leverne ten daghe vooren verhaelt, up 't constrainct van ghevanghen t' zyne.

Register van Jan van Overdyle, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1540-1542, blz. 432.

7.

1545, December 3. — Pieter Plante, handelaar in Friesch laken, en Fabiaan de Maniere,

(9) Kennelijk een verschrijving voor *Fabiaen.*

schilder, doen hun eed als voogden van de minderjarige kinderen, gesproten uit het huwelijk van den goudsmid Jan Plante met Beatrijs van Steenberghe.

Pieter filius Jans Plante, vrieslakenvercoopere, ende Fabiaen de Maniere, schildere, j u r a v e r u n t t u t o r e s van Thuenkin, Neelkin, Trukin, Jozynekin ende Nellekin Jan Plantens goudsmits kindren by Beatryce van Steenberghe, u x o r . Actum den 3en in Decembre 45, present : Vlamincpoorte, overzienre, Bil ende Lem, scepenen (10).

Weeskamer van Brugge, aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, blz. 142 v., nr 6.

8.

1550, Mei 22. — Marie Tavernier, weduwe van Joost van Oudeleghem en poorteres van Brugge, vestigt zich buiten het rechtsgebied van de voorschreven stad en kiest domicilie ten huize van den schilder Fabiaan de Maniere in de Wapenmakersstraat.

Oorscamp. — Marie Taverniers, weduwe van Joos van Oudeleghem, poortesse by coope (11), hout huer poorterscip ten huuse van Fabiaen de Maniere, schildere, inde Waepmakerstrate. Actum 22 Meye XVc vichtich.

Register van de buitenpoorters van Brugge over de jaren 1548-1569, blz. 117, nr 3.

9.

1551, Januari 27. — Schepenen van Brugge machtigen Godeschalk van Houtvelt, goudsmid, en Gillis Amuzet, kasseier, als voogden over de minderjarige kinderen, gesproten uit het huwelijk van wijlen Gregorius Dawynt, kleermaker, met Anna, dochter van Fabiaan de Maniere, om met de moeder der voorschreven weezen den eigendom over te dragen van een reeds vroeger verkochte huis, gelegen aan de oostzijde van de Ezelstraat.

Messem, Boodt, Winnock, Berghe, Grebovael, Cabootre, Quickelberghe, 27 Lauwe [1550]. — Gheconsenteert Godscalc van Houtvelt, de goudtsmit, ende Gillis Amuzet, de calsiedere, als voochden van Hannekin, Kaerlekin, Claykin, Jhannekin ende Callekin Gregooris Dawynts tsceppers kynderen by Tanne, Fabiaen de Maniere's dochtre, zynen wive, omme inde name vanden voors. weesen met huerlieder moedre te moghen vercoopene ende ghifte te ghevene, wettelic alzoo 't behoort, van eenen huuse met datter toebehoort, staende ten voorhoofde inde Ezelstrate, ande oostzyde vander strate. naesten den huuse p e r t i n e t den commune van Onser-Vrouwenkerke in Brugghe ande noordzyde an d'een zyde ende den huuse toebehoorende Cornelis Hoppe ande zuudzyde an d'ander zyde, achterwaerts streckende met eene plaetse van lande toter erve toebehoorende den commune van Onser-Vrouwenkerke in Brugghe, met zestien scellynghen par. tsjaers daerute gaende ten rechten landcheins, die men ghelt mynheere van Maldeghem, ende voort belast 't voors. huus in zestien ponden ende vier scellynghen grooten loopender scult, als reste van 24 l. 6 s. grooten die men sculdich es den disch van Onser-Vrouwenkerke in Brugghe, te betalene volghende de lettren danof zynde die dat breeder verclaersen; ende dat midsdat 't voors. huus vercocht was vóór den

(10) Op 6 December d. a. v. werd Pieter Plante als voogd tijdelijk vervangen door den goudslager Jan vander Buere, zooals 't blijkt uit het aanteekenboek van eedsafleggingen door voogden over de jaren 1545-1558, blz. 142 v., nr 7.

(11) De bovengenoemde vrouw kocht haar stedeburgerschap op 14 Maart 1550. Zie : *Poorterboek van Brugge over de jaren* 1530-1588, blz. 42 v., nr 1.

overlydene van huerlieder vadre ende dat daerof noch gheen ghifte ghegheven en was ende omme beter ghedaen danne ghelaten, present : Fabiaen de Maniere ende der weesen moeder, vrienden ende maghen etc.

Register van Adriaan Schapelynck, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1548-1556, blz. 151-152.

10.

1551, Januari 27. — Anna, dochter van Fabiaan de Maniere en weduwe van Gregorius Dawynt, als boedelhoudster in het sterfhuis van haar overleden man, benevens Godeschalk van Houtvelt en Gillis Amuzet, als voogden over de minderjarige kinderen, gesproten uit het huwelijk van de bovengemelde Anna met den voorschreven Gregorius, dragen aan Johanna Withooghe, gescheiden echtgenoote van Laurens Gheillaert, den eigendom over van het huis, in den vorigen brief vermeld.

Winnock, Cabootre, 27 Lauwe [1550]. — Tanne, Fabiaen de Maniere's dochtre, Gregooris Dawynt's weduwe, als bezitteghe van zelfs Gregooris sterfhuuse over huer zelven an d'een zyde ende voort Godscalc van Houtvelt, de goudtsmit, ende Gillis Amuezet, de calchyedre, als voochden van Hannekin, Kaerlekin, Claykin, Jhannekin ende Callekin, 't voors. Gregooris Dawynts kynderen die hy hadde byder voors. Tanne de Manieres, zynen wive, als alleene de voors. voochden uter name vande voors. weesen, hoirs ende aeldinghers vanden voors. Gregooris Dawynts huerlieder vaders achterghelaten goedinghen, ooc over hemlieden an d'ander zyde, dewelcke voorn. Tanne als bezitteghe ende de voorn. voochden over de voors. weesen, als aeldinghers van alle den achterghelaten goedinghen, mueble ende immueble, naer tsvoors. Gregooris huerlieder vaders doot bevonden ende ghebleven, tsamen gherecht zyn in 't parcheel van huuse met datter toebehoort hiernaer verclaerst, midts dat de voors. Gregooris erfachtich in 't voors. parcheel ghestorven es zo ons scepenen voors. dat bleec by eenen chaerter van ghiften, bezeghelt met scepenen zeghelen van Brugghe in daten vanden 15en in Novembre XVo neghenenveertich, ondergheteekent by Remeeus vanden Camme, clerc ter vierschare van Brugghe, die wy scepenen voors. ten passeirne van desen zaghen ende hoorden lesen, ende ghaven ghezaemder handt halm ende wettelicke ghifte ende byzondre de voors. voochden over ende inde name vanden voors. weesen ende dat by wille, wetene, octroye ende consente vanden ghemeenen college van scepenen vander voors. stede, die uppervoochden zyn van allen weesen onder hemlieden sorterende ende verweest zynde, zo ons scepenen voors. van denzelven consente als hedent deser daten gheconsenteert zynde wel kennelic ghemaect was, ende dat byden registre van Adriaen Scapelync, clerc ter vierschare der voors. stede, Janne Withooghe, de ghedivorchierde huusvrauwe van Laureins Gheillaert, present ende accepterende, van eenen huuse met datter toebehoort staende ten voorhoofde inde Ezelstrate ande oostzyde vander strate, naesten den huuse toebehoorende den commune van Onser-Vrouwenkerke in Brugghe ande noordzyde an d'een zyde ende den huuse toebehoorende Cornelis Hoppe ande zuudzyde an d'ander zyde, achterwaerts streckende met een plaetsken van lande met eenen achterhuuse ende aysemente daer binnen staende toter erve toebehoorende den voorn. commune van Onser-Vrouwenkerke in Brugghe, al in zulcker voormen ende manieren als 't voors. huus met datter toebehoort te deser date ghestaen ende gheleghen was, met zestien scellynghen par. tsjaers daerute gaende ten rechten landcheyns, die men ghelt Loys de Cherf over mynheere van Maldeghem ende noch belast dit voors. huus in 16 l. 4 s. gr. loopender schult, die men ghelt

ende schuldich es den dischmeesters van Onser-Vrouwenkerke in Brugghe, te betalene zo de lettren daerof zynde breeder verclaersen c u m garant, behouden taillable, toecommen ende ghecocht 't voors. parcheel by loyalen coope, zo zy comparanten an beeden zyden dat verclaersden by huerlieder eede etc.

Register van Adriaan Schapelynck, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1548-1556, blz. 152-154.

II. JOOST DE LAVAL.

Joost de Laval, zoon van Pieter, den spiegelmaker, werd vrijmeesterschilder te Brugge op 3 Mei 1546; zijn vader was in dien tijd deken van het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers, waaronder ook de spiegelmakers ressorteerden. Onze Joost werd tot tweeden v i n d e r van het bovengenoemde ambacht gekozen voor het dienstjaar 1549-1550 (12). Hij was gehuwd met Marie Oyseel en bezat een huis aan den Diver. Op 24 Juli 1555 liet hij zich als buitenpoorter van Brugge inschrijven en vertrok naar Milaan. Zijn verblijf aan gene zijde van de Alpen was echter niet van langen duur, want tusschen 24 Juni 1556 en 24 Juni 1557 werkte hij in de parochiekerk te Watervliet in Vlaanderen. Zijn verdere levensloop ligt in 't duister (13).

In den zuiderbeuk der kathedraal Sint-Salvator te Brugge, boven de deur die toegang geeft tot de kapittelgebouwen, prijkt een langwerpig doek dat in zeven vakjes de lichamelijke werken van barmhartigheid voorstelt; volgens twee onderaan bevestigde plaatjes zouden de eerste drie tafereeltjes in 1643 door Jacob van Oost, den oude, en de laatste vier in 1551 door Joost de Laval vervaardigd zijn (14). Of de voorschreven schilderijtjes van signaturen en datums voorzien zijn, weten wij niet en daar zij veel te hoog hangen zijn wij in de gelegenheid niet geweest om dienaangaande een onderzoek in te stellen. Het valt op, dat de aan Joost de Laval toegekende tafereeltjes van frischheid ontbloot zijn.

Uit een hieronder medegedeelde oorkonde d.d. 27 Mei 1553 blijkt, dat meester Joost een schilderstuk gemaakt heeft voor het Sint-Sebastiaansgild te Watervliet. Welnu, in den zuiderbeuk der parochiekerk aldaar

(12) Vgl. C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges,* blz. 83b, 85b (Brugge-Kortrijk, z. j.).

(13) In een overdrachtsakte d.d. 15 Mei 1564 treedt een zekere Joost de Laval als zaakgelastigde op; of hij dezelfde is als onze schilder, staat niet vast. Vgl. *register van Hiëronymus de Morenvael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren* 1562-1564, op den bovengemelden datum.

(14) Vgl. ook A. COUVEZ, *Inventaires des objets d'art qui ornent les églises et les établissements de la Flandre occidentale,* blz. 213, nr 44 (Brugge, 1852); K. VERSCHELDE, *De kathedrale van S. Salvator te Brugge,* blz. 67-68 (Brugge, 1863).

bevindt zich een drieluik met episodes uit de legende van den H. Sebastianus (binnen de lijst gemeten : 1.03 m. bij 1.59 m.; 1.03 m. bij 0.70 m.). Het verbeeldt op het middenpaneel den H. Sebastianus die met pijlen doorboord wordt; de dicht geslagen deuren vertoonen S. Sebastianus en hoogst waarschijnlijk S. Joris, in grauw. Deze triptiek, opgevat in den Renaissancetrant, moet in het midden der XVIe eeuw ontstaan zijn. De voorstellingen van antieke gebouwen op de achtergronden trekken de aandacht. Het is zoogoed als zeker dat onderhavig schilderstuk hetzelfde is waarvan in de bovenbedoelde oorkonde gewaagd wordt.

Het ware voor kunsthistorici belangwekkend om na te gaan of er stijlverwantschap bestaat tusschen de vier tafereeltjes van de kathedraal te Brugge en het drieluik te Watervliet.

1.

1545, Augustus 11. — Huwelijkscontract tusschen Joost de Laval en Magdalena Oyseel : de langstlevende vrouw zal vijftig gouden Carolusgulden, ieder van veertig groot Vlaamsch 't stuk, benevens haar kleederen, en de langstlevende echtgenoot zijn schildersgereedschap en daarenboven zijn kleederen vooruit erven.

Casenbroot, Lem, 11 Ougst [15]45; by my ghepasseert: vander Came. — Dat camen Joos de Laval, de schildre, filius Pieters, die upden latsten dach van Maerte in 't jaer XV^c vivenveertich zyn selfs man bedeghen es, zo ons scepenen voorseid ten passeirne van desen souffisantelic bleeck byden registre van meestre Pietre de Smet, ghezworen clerc vander vierschare der voorseide stede van Brugghe, de voors. Joos gheassisteirt metten voorseiden Pietre de Laval, zynen vadre, over een zyde, ende voort joncvrouwe Magdalene filia Denys Oyseel (15), verzelschipt met Jehan des Oteulx ende Jacob Veldekin, huere wettelicke voochden, ende andere huere vrienden, over andere zyde, welcke voornoemde comparanten ende byzonder de voors. Joos, by adveu van zyn vader, ende de voors. joncvrouwe Magdaleene, by consente ende auctorisatie vanden voornoemden hueren voochden, die zou danckelic ontfync ende accepteirde, alzo zou zeyde, kenneden ende leden, kennen ende lyden alnoch by desen een wettelick huwelic gheconcipiert te zyne tusschen hemlieden beeden, updat tzelve voortghanc hebben mach naer den rechten, wetten etc. ende vóór eenich bandt van huwelicke elcandere beloeft ende ghecompromitteirt hebben by forme van rechter duariën te onderhouden ende laten volghene dies hiernaer volcht, te wetene :

't voors. huwelic gheconsumeirt zynde metten solemniteyten daertoe dienende ende het daernaer ghebuerde dat de voors. Joos de Laval aflivich bedeghe vooren ende eer danne de voors joncvrouwe Magdaleene, nu zyn toecommende wyf, zo zal dezelve joncvrouwe Magdaleene vooren huute hebben voor heur rechte duarie vanden ghereetsten ghelde, 't svoors. Joos sterfhuuze bevonden, ende onvermindert hueren rechten deele in 't surplus, naer costume der voors. stede van Brugghe, eerst de somme van vichtich gouden Carolusgulden van 40 grooten Vlaems 't stick ende bovendien alle de cleederen, habyten, wulle ende lyne, zonder eenich goudt of zelvere, danne t' hueren hoofde, halze ende lichame dienende ende behoorende, ende dat de voors. joncvrouwe Magdaleene vooren sterft,

(15) De bovengenoemde geslachtsnaam wordt ook gespeld *Useel*. Vgl. hieronder sub 3.

zo zal de voors. Joos ooc vooren huute hebben vanden ghereetsten ghoede ende onvermindert zynen gherechten deele in 't surplus, zo voors. es, eerst alle het halam ende ghereetschepe ten ambochte vanden schilders, als wryfsteenen, pinceelen, patroonen ende andere dinghen ten wercke van denzelven ambochte dienende, ende voort alle zyn cleederen ende habyten, lynen ende wulle, t' zynen hoofde, halze ende lichame dienende ende behoorende, huutghesteken goudt ende zelvere; wel verstaende, dat de voors. duarie stede houden zal ende effect sorteren 't zy dat de eerst overlydende vande voors. contrahenten kyndt ofte kynderen achterlaet van huerlieder beeden lichame ghecommen ofte niet.

Ende es te weten dat van desen contracte zyn ghemaect twee briefven ghelyc van tenuer, ter bewaernisse van elc van denzelven contrahenten.

In kennessen.

Register van Pieter de Smet, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1539-1552, blz. 611-612.

2.

1552, Juli 6. — Margaretha van Dierbrouck, krachtens procuratie van haren echtgenoot, Cornelis vanden Westhuuse, draagt aan Joost de Laval den eigendom over van een huis, gelegen aan de zuidzijde van den Diver, naast de proosdij van Onze-lieve-Vrouw.

Zwarte, Wynckelman, 6 Hoymaent 1552. — Dat quam voor ons als voor scepenen Margriete van Dierbrouck, de huusvrauwe van Cornelis vanden Westhuuse, den themmerman, als byden college van scepenen vander voors. stede van Brugghe gheauctoriseert zynde ten zaken hiernaer verclaerst, alzo ons scepenen voors. dat bleec ende kennelic ghemaect was by eender acte, danof 't inhouden van woorde te woorde hiernaer volcht (16), up 't vertooch ende verzouck van dewelcke comparante uut crachte ende bi virtute als vooren gaf halm ende wettelicke ghifte Joos de Lavael, de schildere, present ende accepterende, ten tytele van loyalen coope, ten stocke gheschiet, van eenen huuse met datter toebehoort, staende ten voorhoofde up den Divere, ande zuudzyde vander strate, naeste den huuse ende proostie van Onser-Vrauwenkercke in Brugghe ande oostzyde, an d'een zyde, ende den huuse wylen toebehoorende Cornelis Laurinus, daernaer Jan Wallo, de steenhauwere, ande westzyde an d'ander zyde, achterwaerts ende zuudwaerts streckende met een ghepaverde plaetse ende aysementhuuse daer 't henden staende toten huusinghen vander voors. proostie, up 's heer Pieter's Hont's landt wylen was ende der andere diere toebehooren, met 5 s. 1 d. gr. elckes jaers daeruute gaende ten rechten landcheinse ende leenrenten, danof men ghelt d'heer Jan de Boodt 3 s. 4 d. gr. leenrenten telcken Kersmesse ende de reste diversche persoonen ende kercken, die men ter date van desen niet en wiste te nomene, voort noch ghelast in 2 l. 10 s. par. losrenten den penninck 18, die men ghelt den disch van Onser-Vrauwenkercke in Brugghe telcken 18en daghe van Octobre ende noch boven belast in 20 s. gr. lyfrenten ten live van Marie filia Wouter de Stighere, religieuse binnen den cloostre vanden Jacopinessen, gheseyt Inghelendale, buten Brugghe, telcken 25en daghe van Ougst. Ende es te wetene dat de voors. Cornelis vanden Westhuuse erfachtich was vanden voorn. parcheele van huuse, zo ons scepenen voors. danof ooc bleec ende kennelic ghemaect was by eenen chaertre

(16) Deze volmachtbrief wordt in het hs. niet aangetroffen.

van ghiften in daten 25 Septembre 1542, gheteekent : *Plocquoy,* c u m clausele e t garant.

Register van Jan van Overdyle, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1550-1553, blz. 660-661.

3.

1552, Juli 6. — Joost de Laval en Magdalena Oyseel, echtelieden, beloven aan Cornelis de Ruddere ten behoeve van den stokhouder Olivier Colve of den houder van dezen brief de som van twaalf pond twee schellingen tien deniers groot in twee jaartermijnen te zullen betalen, als rest van de koopsom van een huis aan den Diver, en verbinden daarvoor het voornoemde perceel.

Idem scepenen, idem dach. — Idem Joos de Lavael ende joncvrouwe Magdaleene Useel, zyn wyf, wedden ende beloofden upden baerblyxsten van hemlieden beeden een voor andere ende elc voor al Cornelis de Ruddere, present ende accepterende, ten behouve ende proffyte van Olivier Colve, de stochoudere, ofte den bringhere van desen, de somme van 12 l. 2 s. 10 d. gr., als reste van meerder somme, procederende als reste vanden coope vanden voors. huse, s o l v e n d o d'een helt een jaer p r o x i m o ende d'ander helt een jaer daernaer volghende, elc payement zonderlinghe up eerlicke executie. Ende in breeder verzekerthede vander voornoomder somme ende meerder bewarenesse vander voornoomder somme zo verbonden de voors. comparanten daerinne 't voors. huus, om by ghebreke van betalynghe vander voors. somme ofte reste van dien tzelve te moghen doen vercoopen inde nieucamere vanden scepenhuuse deser stede metten uutgane vander barnende keerse, zonder breeder wet daeromme te oorbooren, ghelyc of dat wettelic ofghewonnen ende ghedecreteert ware.

Register van Jan van Overdyle, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1550-1553, blz. 661-662.

4.

1553, Mei 27. — Quitantie, afgegeven door Joost de Laval aan Pieter van Maldeghem, ten behoeve van het Sint-Sebastiaansgild te Watervliet, wegens levering van een schilderstuk.

Ontfaen by my, Joos de Lavael, schildere binnen der stede van Brugghe, van Pietere van Maldeghem (17) over ende uuyter name vanden hooftman, deken, besorghers ende ghemeene ghildebroeders van 't ghilde van Sinte Sebastiaen binnen der stede ende heerlichede van Watervliet de somme van twaelf ponden grooten, over 't maken ende leveren van eenen tafele, staende voor den hautaer van Sinte Sebastiaen, ende dit over de vulle betalinghe, ende noch ontfaen 4 s. gr. over de vrecht vanden tafele van Brugghe tot Watervliet te bringhene. Oorconde myn hanteeken, desen 27en van Meye 1553.

[*Geteekend:*] Joos de Laval (18).

Rekening van de kerk van Watervliet over het dienstjaar 1551 (Juni 24) — 1552 (Juni 24), los stuk papier, liggend tusschen blz. 19 en 20.

(17) Ontvanger van de kerk van Watervliet. Zie : hoofd van de rekening van de voormelde kerk over de jaren 1551-1552, blz. 1.

(18) Tusschen voor- en achternaam staat in het origineel een moeilijk weer te geven merk.

5.

1553 (Juni 24) — 1554 (Juni 24). — Loon door de kerkfabriek van Watervliet betaald aan Joost de Laval voor het vervaardigen van een beschilderd vastendoek.

Betaelt meester Joos, de schildere, oft Lavael, voor 't maken van een passiecleet om in den vasten voor den hoghen hautaer te hanghene, de somme van 20 s. gr. (19).

Rekening van de kerk van Watervliet over het dienstjaar 1553 (Juni 24) — 1554 (Juni 24), blz. 17 v., nr 3.

6.

1553 (Sept. 2) — 1554 (Sept. 2). — Vergoeding door de Brugsche stadsregeering toegekend aan Joost de Laval voor de vervaardiging van vier kaarten betreffende de gesteldheid van Brugge, Sluis en omliggende land.

Joos Lavael, schildere, ter cause van 4 caerten by hem ghemaect ende gheschildert, inhoudende de scituacie vander stede van Brugghe metgaders vanden Zwene ter Sluus ende de landen ende wateren daerontrent gheleghen, by ordonnancie vanden college betaelt de somme van 34 s. gr.

Stadsrekening van Brugge over het dienstjaar 1553 (Sept. 2) — 1554 (Sept. 2), blz. 76.

7.

1555, Juli 24. — Joost de Laval wordt buitenpoorter en gaat te Milaan wonen; hij kiest domicilie ten huize van den spiegelmaker Paul de Laval aan de Sint-Jansbrug.

Milaen. — Joos de Lavael, filius Pieters, ingheboren poorter, hout [zyn] poorterscip ten huuse van Pauwels de Lavael, speghelmakere, an Sint-Jansbrugghe (20), ende bleef dezelve Pauwels boorghe voor 6 gr. sjaers van tzelfs Joos non-residencie. Actum 24 Hoymaent 1555.

Register van de buitenpoorters van Brugge over de jaren 1548-1569, blz. 133.

8.

1556 (Juni 24) — 1557 (Juni 24). — Vergoeding door de kerkfabriek van Watervliet toegekend aan Joost de Laval voor schilderwerk in de kerk aldaar.

Betaelt Joos Labael [sic], ter cause van dat hy quam schilderen de cruycen an de

---

(19) Soortgelijk doek werd ook gebezigd in de kapel van het schuttersgild van Sint Joris, genaamd het *Jong Hof,* te Brugge, zooals 't blijkt uit een inventaris van 't jaar 1584 : « Een gheschildert passiekleet omme den oultaer te decken ». Zie : *rekeningen van het schuttersgild van Sint Joris (Jong Hof) over de jaren* 1579-1614, blz. 2 van den vooraan geplaatsten inventaris. Onder de kostbaarheden van het schuttersgild van Sint Sebastiaan te Brugge in de XVIe eeuw wordt eveneens een beschilderd vastendoek vermeld, dat door Willem Walin vervaardigd en geschonken was. Vgl. *Annales de la Société d'Emulation de Bruges,* tom. LVII (1907), blz. 399.

(20) Daarmede wordt de tegenwoordige Jan van Eyckplaats bedoeld. — Nog in 1580 was de bovenvermelde Paul de Laval eigenaar van een huis, genaamd *Groot Turkije,* op den hoek van de Jan van Eyckplaats en de Biskajersplaats. Vgl. L. Gilliodts, *Les registres des « Zestendeelen » ou le cadastre de la ville de Bruges de l'année* 1580, in *Annales de la Société d'Emulation de Bruges,* tom. XLIII (1894), blz. 48.

pilaren ende in Cruyce- ende Onser-Vrauwenchoor met andere saecken 6 s. 8 d. gr. (21).

Rekening van de kerk van Watervliet over het dienstjaar 1556 (Juni 24) — 1557 (Juni 24), blz. 23 v., nr 3.

9.

1551, [Augustus, eerste Zondag] — 1559, [Augustus, eerste Zondag]. — Vergoeding uitbetaald door de beurdenaars of vischmanddragers van Brugge aan Joost de Laval voor het schilderen eener vaan.

Item, betaelt Joos de Lavael, schildere, voor het schilderen vander nieuwe vane, per quitantie de somme van 5 l. gr.

Rekeningen van de beurdenaars van Brugge 1551-1709, afgehoord door de stadsregeering: rekening over de jaren 1551-1559, blz. 2, nr 4 (22).

III. JULIUS DE PUIT.

De tapissier Julius of Julianus de Puit (23) werd vrijmeester-schilder in het ambacht der beeldenmakers en der zadelmakers te Brugge op 18 Augustus 1566. Tot driemaal toe maakte hij als tweede v i n d e r deel uit van het bestuur der laatstgenoemde corporatie, namelijk: in 1567/8, 1571/2 en 1575/6. Deze kunstenaar bezat en bewoonde een huis aan de oostzijde van de Eekhoutstraat, dichtbij de Garenmarkt. Hij was nog in leven op 16 April 1580, doch zijn vrouw, Maria vanden Westhuuse, was eenigen tijd te voren overleden.

Uit de rekening van de kerk van Watervliet over het dienstjaar 1574/5 blijkt, dat onderhavige meester in dien tijd een doek geschilderd heeft voor de bovengenoemde kerk (24).

1.

1574 (Juni 24) — 1575 (Juni 24). — Posten uit de rekening van de kerk van Watervliet betreffende een schilderij door Julius de Puit vervaardigd.

---

(21) Het voorschreven werk staat waarschijnlijk in verband met de wijding van de kerk, alsmede met de reconciliatie van het kerkhof, omstreeks Sacramentsdag van 't jaar 1557. Vgl. *rekening van de kerk van Watervliet over het dienstjaar* 1556-1557, blz. 21 v.-25.

(22) De hiervolgende posten uit dezelfde rekening hebben eveneens betrekking op de bovenvermelde vaan: « (*Blz.* 2, *nr* 5) Item, betaelt Marcq Strabant, voor 't damast jeghens hem ghecocht omme dezelve vane te makene, de somme van 39 s. gr. (*Blz.* 2 *v.*, *nr* 1) Item, betaelt Adriaen de Caet, voor 't maken vander vane metten frynghen, de somme van 21 s. 4 d. ob. gr. (*Blz.* 2 *v.*, *nr* 2) Item, betaelt voor 't vergulden van twee appelen metten vaenstock tsaemen: 3 s. 1 d. gr. ».

(23) De laatstvermelde schrijfwijze van den voornaam komt in de oorkonden slechts twee keeren voor (*Julyaen, Juliaen*).

(24) Vgl. over dien schilder: C. Vanden Haute, *La corporation des peintres de Bruges,* blz. 91a, 223b, 224a, 224b (Brugge-Kortrijk, z. j.).

(Blz. 18 v., nr 7). Betaelt voor 6 ellen en half lynwaet om een *Verryssenesse* te doen schilderen, dienende tot becleeden vanden hooghen aultaer, te 13 gr. 1/2 d'elle, compt 7 s. 3 gr. 18 myten.

(Blz. 19, nr 1). Betaelt Juliaen, neffens de Cleene Eechoutbrugghe (25), van dezelve *Verryssenesse* te schilderen 30 s. gr.

(Blz. 19, nr 2). Betaelt Jan Steyl voor 't maken van een houten rolle om de voorscreven schilderie daerup te wynden ende alzo naer Watervliet te bringhen 2 s. gr.

(Blz. 19, nr 3). Betaelt van aerbeyde ende vrechte van dezelve tot Watervliet te brynghen 2 s. 8 gr.

(Blz. 19, nr 4). Voor dezelve te spannen ende becleeden anden hooghen aultaer, midts de naghelen 8 gr.

Rekening van de kerk van Watervliet over het dienstjaar 1574 (Juni 24) — 1575 (Juni 24).

2.

1580, April 16. — Julius de Puit, boedelhouder in het sterfhuis van wijlen zijn echtgenoote, Maria vanden Westhuuse, benevens zijn hier aangewezen medeërfgenamen dragen aan den schoolmeester Jacob de Turck bij wijze van verkoop den eigendom over van een huis, gelegen aan de oostzijde van de Eekhoutstraat, dichtbij de Kleine Eekhoutbrug.

Gheldere, Houtvelde, idem dach [16en in April 1580]. — Julius de Puit, schildere, als bezittere vanden sterfhuuse van Marie vanden Westhuuse, zynen wyve was (26), over hem zelven, voort Pieter vander Bienst ende joncvrouwe Beatryce vanden Westhuuse, zyn wyf, voort Jaquemyne vanden Westhuuse, weduwe van Ghaliaen Styl, voort den voorn. Pieter vander Bienst ende Berthelmeeus Styl, als voochden van Guillame, den zone van Fransois vanden Westhuuse, die hy ghehadt heift by Marie de Rouveroy, zynen tweeden wyve, voort de voornoemde Pieter vander Bienst ende Jan vander Eecke, filius Mattheus, als voochden van Pieter, Joos ende Josynken, de kinderen van Boudewyn vanden Westhuuse, die hy ghehadt heift by joncvrouwe Jozyne du Bruel, zynen wyve, tsamen hoirs ende aeldynghers van alle de nableven ghoedynghen vander voorn. Marie vanden Westhuuse, zuster vande voorn. Guillame ende Beatrice van vullen bedde ende halve zuster vande voorn. Jaquemyne ende moye van vullen bedde vande kinderen van Boudewyn vanden Westhuuse ten tyden als zy leifde, welcke comparanten ende zonderlinghe de voorn. voochden uuter name van huerlieder weesen by wille, wete, consente ende octroye vanden ghemeenen college van scepenen ter camere van Brugghe, uppervoochden van allen weesen onder hemlieden resorterende, tzelve consent wesende vander date vanden laetsten daghe van Sporcle 1580, staende gheregistreirt in 't registre van Jan Spetael, ghezwooren clerck, ten passeren van desen ghezien (27), ghaven ghezaemder handt halm ende wettelicke ghifte, te wetene: de voorn. Julius de Puit vande rechter

(25) De bovengenoemde brug, over een vertakking van de Reie, scheidde eertijds de Eekhoutstraat van de Garenmarkt. Vgl. A. Duclos, *Bruges, histoire et souvenirs,* blz. 576 (Brugge, 1910).

(26) De voorschreven vrouw overleed vóór 10 December 1579, want op dien datum werd de boedelbeschrijving van het sterfhuis bij de stedelijke overheid aangegeven. Zie: *register van Jan Spetael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren* 1579-1581, blz. 290.

(27) Zie: t. a. p., blz. 289-290.

helft ende d'ander comparanten vander andere ende wederhelft, Jacop de Turck, schoolmeestere, present ende accepterende, ten tytele van ghoeden ende loyalen coope ten stocke gheschiet, zo zy an beeden zyden, present ons, scepenen, dat verclaersden by eede, van eenen huuse, twelcke eene dweerslove es, met alle den toebehoorten, staende binnen deser stede ande oostzyde vande Eechoutstrate, up één huus naer de cleene Eechoutbrugghe, naest den huuse wylen toebehoorende Clement de Vos ende nu Marten Houttemart, den sceppere, staende ande voorn. cleen Eechoutbrugghe ende de Reye deser stede met ghemeene muere ande zuudtzyde an d'een zyde ende den huuse wylen toebehoorende Claeys de Muenc ende nu Jaques de Herdt ande noordtzyde an d'ander zyde, met een plaetsken van lande ligghende ter zuudtzyde vande camere van desen huuse ende 't achterhuus vanden voorn. Marten, ende voort al in zulcker voorme ende manieren als tzelve parcheel ter date van desen ghestaen ende gheleghen es, belast dit huus metten huuse ter zuudtzyde in 8 gr. tsjaers grontrente, danof dit huus alleene 't last draghen moet ende 't huus van Marten danof quite ende indempne es, voort noch tsamen belast met 2 l. gr. tsjaers losrente den penning achtiene, danof dit huus ghelden moet de 30 s. gr. ende Marten's huus d'ander 10 s. gr. tsjaers, blyvende in elcanderen verbonden ende tottedien dit huus noch alleene belast met 30 s. gr. tsjaers den penning 18, die men ghelt Jaques vanden Steene. Ende es te wetene dat de voorn. Julius de Puut gherecht was in 't voorn. huus by ghifte in date den 12en in Ougst 1568, onderteekent by Jeronimus Morenval, ghezwooren clerc, ten passeren van desen ghezien, c u m gharant ende clausule taillable.

Register van Jan Spetael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1579-1581, blz. 317-318.

3.

1580, April 16. — Jacob de Turck en Jozine de Deystere, echtelieden, beloven aan Julius de Puit ten behoeve van den stokhouder Jan de Meyere of den houder van dezen brief de som van vijftig pond groot in termijnen te zullen betalen voor den aankoop van het in den vorigen brief vermelde huis en verbinden daarvoor het gekochte perceel.

Idem scepenen, idem dach. — Idem Jacob de Turck, schoolmeestere, ende Jozyne filia Adriaen de Deystere, zyn wyf, welcke comparanten wedden ende beloveden upden baerblycxsten van hem beeden, d'een voor d'ander ende elc voor al, Julius de Puit, present ende accepterende, ten proffyte van Jooris de Meyere, de stochouder, ofte den bryngher van desen, de somme van vichtich ponden grooten, s o l v e n d o hondert guldenen ghereet, voort vichtich guldenen binnen eenen jaere naer de date van desen eerstcommende ende voort by vichtich guldenen t'elcken jaere daernaer volghende, gheduerende totter vulder betalinghe vande voorn. somme, up heerlicke executie in lyve ende in ghoede van elcken ghevallen payemente, commende ende spruutende dezelve pennynghen ter cause vanden coope vanden parcheele van huuse metten toebehoorten hiernaer (28) verclaerst ende danof den voorn. Jacob hedent, date van desen, ghifte ontfaen heift. Ende in meerder verzekerthede ende bewaernesse van tghuent dies voorseyt es zo verbonden ende ypothequierden daerinne de voorn. comparanten 't parcheel van huuse u t s u p r a , omme by ghebreke van betalinghe vande voorn. somme ofte reste van diere tzelve ghebreck te moghen verhalen ende recouvreren an 't voorn. gheypothequierde huus metten toebehoorten by vercoopynghe van dien metten halle-

(28) Blijkbaar een verschrijving voor : *hiervoren.*

ghebode ende uutghane vander barnende keersse inde weesecamere deser stede, ghelyck of tzelve wettelick ofghewonnen ware by decrete, ende zonder dat noodt wordt daeromme ander ofte breeder wettelichede te moeten oorbooren dan dese, al zonder fraude.

In kennessen (29).

Register van Jan Spetael, klerk van de vierschaar van Brugge, over de jaren 1579-1581, blz. 319.

(Wordt vervolgt.)

R. A. PARMENTIER.

(29) De overdracnt van het huis van Julius de Puit c u m s u i s staat ook aangeteekend in de kadastrale leggers van Brugge (Sint-Donaaszestendeel, nr 736).

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES.

B. von Richthofen, *Die Vor- und Frühgeschichtsforschung im neuen Deutschland.* Berlin, Junker & Dunnhaupt, 1937; in 8°, 80 pp.

J'entretiens depuis assez longtemps d'excellents rapports personnels avec l'auteur bien que nous ne partagions pas les mêmes idées sur beaucoup de points et notamment sur l'opportunité de mêler la préhistoire aux problèmes de notre époque. C'est souvent, on en conviendra, une question de tempérament. Personne ne contestera donc à R. le droit d'être batailleur en faveur d'une cause dont il se fait le champion. Je regretterai seulement qu'un excès de combativité l'ait empêché de faire à tous ses collègues allemands, sans distinction, la part qui leur est due lorsqu'on fait le bilan d'une activité scientifique en tous points remarquable.

Que Kossinna soit pour ainsi dire déïfié, c'est rendre hommage à un labeur considérable continué pendant de longues années malgré les critiques sérieuses auxquelles ses œuvres donnèrent lieu de la part de nombreux compatriotes. Ses adversaires, quand ils se seraient même trompés, ont-ils tant démérité pour cela? On l'a écrit : quand on n'était pas tout à fait d'accord avec Kossinna, on était son ennemi. N'est-ce pas créer un mandarinat « préhistorique » dont la vraie recherche scientifique ne tire aucun profit?

Mais passons.

Que l'Allemand, celui qui vit en dehors des territoires ayant autrefois fait partie de l'Empire romain, soit moins attiré que les autres par l'histoire de ce passé, je le concède. R. regrette qu'on ait trop sacrifié aux travaux relatifs à l'antiquité classique. Il reconnaît toutefois que ces études ont largement contribué à perfectionner la technique des fouilles et que la préhistoire en a pu tirer profit.

Dans un livre de combat comme celui-ci, on trouve toujours, à côté de choses fort instructives, quelques aspects assez amusants. Voyez par exemple cette histoire d'un article sur les Germains dans le célèbre Lexique d'Ebert : l'auteur de cet article était Juif — pensez donc! Un bon coup d'estoc à un bolcheviste qui s'est permis d'attaquer notre sympathique collègue Brögger d'Oslo... Ici, je sors un moment de ma réserve pour applaudir. J'aurais bien encore quelques petites remarques, mais je crains sérieusement que l'auteur ne me prenne pour un chicanier, un méchant avocat.

Après avoir fait quelques réserves générales sur cet ouvrage, je dirai donc qu'il contient d'excellentes choses, tant sur la conservation des monuments et des objets préhistoriques que sur l'enseignement de cette branche dans les Universités et les écoles allemandes. Après avoir été traitée en Cendrillon, la préhistoire a pris une revanche éclatante à l'heure actuelle. On l'introduit partout : dans les études d'histoire de droit, de géographie et d'agronomie, souvent pour d'excellentes raisons. Pourvu qu'on n'en abuse pas... Histoire, Folklore, Ethnologie, Histoire de l'Art, Archéologie classique, Philologie, toutes ces sciences peuvent parfois lui prêter concours ou s'appuyer sur elle. En outre, on ne sait pas encore assez ce que des branches comme la Chimie ou d'autres techniques fournissent de ressources aux préhistoriens. R. nous en donne d'excellents exemples et signale notamment les conclusions qu'on a pu tirer de l'analyse de dépôts laissés au fond de vases préhistoriques.

Ajouterai-je que certains progrès notables sont dus à ce qu'on pourrait appeler des

profanes? On comprendra donc que ce petit ouvrage soit à la fois un tableau historique, un programme et aussi un appel à la collaboration franche de toutes les bonnes volontés. Il s'adresse surtout aux préhistoriens allemands et insiste même d'une manière très particulière auprès de certains collègues qui ne sont pas nommés et qui ne partageraient pas entièrement la manière de voir de l'auteur, moins sur les buts que sur les méthodes. Pour ma part, si j'aime à voir régner partout la concorde, j'ose cependant espérer que tous ne se rallieront pas à cet appel. C'est, à mon sens, la garantie la plus sûre que les nouvelles conquêtes de notre discipline seront dûment critiquées et criblées, avant d'être présentées comme exactes et définitives. JACQUES BREUER.

R. E. M. WHEELER et T. V. WEELER, *Verulamium, A Belgic and two Roman Cities,* (dans *Reports of the Research Committee of the Society of antiquaries of London,* Oxford 1936).

Voici un magnifique ouvrage orné de 117 planches et de cartes.

Les fouilles de Vérulamium, située à l'ouest de Saint Albans en Hertfordshire, furent commencées en 1930 et se sont poursuivies les années suivantes. Vérulamium a été fondée à la fin du premier siècle avant J. C., peut-être comme successeur de l'oppidum belge de Wheathampstead, dont elle n'est distante que de six milles.

Vérulamium se trouve dans une clairière du plateau boisé au-dessus d'un gué de la rivière Ver; elle était séparée de la vallée par une digue légèrement construite, longue de 3/4 de mille. Durant la période belge l'espace entre la vallée de la Ver et Wheathampstead était entièrement ou partiellement délimité vers le nord par une large digue-frontière.

La Vérulamium belge contenait une monnaie du Roi Tasciavanus (env. 15 av. J. C. et 10 ap. J. C.). Le fils de Tasciavanus, Canobalin, transféra le centre de l'autorité belge au voisinage de la mer, à Colchester. Vers l'époque de l'invasion romaine de 43 ap. J. C., les constructions de Vérulamium furent renforcées. Peu de temps après l'invasion romaine, la cité reçu les hauts statuts de « Municipium » et resta semble-t-il la seule cité de ce rang en Grande Bretagne.

Avec la civilisation romaine la cité se déplaça du plateau vers les pentes de la vallée et s'étendit vers le gué et les marais voisins. Les vieilles levées de terre furent abandonnées et partiellement anéanties; une nouvelle ville s'étendit sur près de 150 acres et fut enclose par de massives défenses de terre. Ces défenses sont datées archéologiquement du troisième quart du Ier s. après J. C.

La romanisation de Vérulamium était poussée lentement mais sûrement et dans le second quart du IIe s. la cité prit un grand développement. Suivre l'histoire de la Vérulamium romaine serait sortir du cadre de cette Revue. R.-L. DOIZE.

Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de Belgique. IV. Catalogue des manuscrits du grand Séminaire de Malines, par l'abbé Carlo DE CLERCQ. 1 vol. 16,5 cm. × 24 cm., 198 pp., figg. Gembloux, J. Duculot; Paris, Soc. d'Ed. Les Belles Lettres, 1937.

On sait que la publication du Catalogue général des manuscrits de Belgique a été entreprise, il y a quatre ans, sous le patronage de l'Académie royale et avec le concours de la Fondation universitaire. M. Paul Faider, conservateur du château de Mariemont, assume la direction du travail; lui-même a signé les volumes I (1934) et III (1936) consacrés, respectivement, aux fonds existant à Namur et à celui de la Bibliothèque publique, à Courtrai; le volume II (1934) est l'inventaire des manuscrits de la Bibliothèque

de la ville de Bruges par M. A. De Poorter, et voici que M. l'abbé de Clercq révèle les richesses du grand Séminaire de Malines.

Richesses en vérité quasi inconnues à ce jour, exception faite de quelques manuscrits rares, qui, par le passé, avaient déjà retenu l'attention : une Bible à miniatures du XIVe s. de provenance napolitaine, le manuscrit autographe des cours du futur pape Adrien VI à Louvain...; on savait bien que se trouvaient à Malines l'un ou l'autre manuscrit du prieuré des Augustins de Bois-Seigneur Isaac (Brabant), supprimé en 1793, mais on était loin de croire que ces manuscrits étaient si nombreux (37). Grâce à cette abondance dans la documentation, l'abbé De Clercq parvient à reconstituer les différents types d'écriture en usage dans le scriptorium du monastère en question; l'exposé est mis en valeur par quelques figures. Souhaitons que cette initiative soit suivie par d'autres collaborateurs du Catalogue général.

Plus d'une centaine des manuscrits du Séminaire de Malines sur les 187 qu'il possède sont postérieurs au XVIe s. De prime abord, ils pourraient sembler offrir un mince intérêt; à y regarder de plus près, on constate que ces documents constitueront désormais, la première source où puiser les éléments de l'histoire de l'enseignement (cahiers de cours de l'Université de Louvain, des séminaires de Malines et de Namur), de la prédication (recueils de sermons), des dévotions, au XVIIe et au XVIIIe siècles. Au point de vue de l'histoire de l'art, le joyau de la collection malinoise est, sans contredit, la Biblia integra, sur velin, in-folio, présentant une splendide décoration d'enluminures exécutées à Naples, au XIVe s., pour Nicolas d'Alife, notaire et secrétaire de la cour, par plusieurs artistes parmi lesquels Christophe Orimina. Déjà en 1930, M. l'abbé C. De Clercq publiait la reproduction des plus belles de ces miniatures. (*Kunst Adelt,* Par. VIII, 4, 15 avril 1930).

MARIETTE FRANSOLET.

JEANNE VIEILLIARD, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle.* Mâcon, Protat Frères, 1938, un vol. in 8°, XIV, 150 pp., illustr., une carte. Prix 45 fr. français.

Après J. Bédier, qui a démontré l'influence que les pèlerinages ont exercée sur la littérature médiévale, et E. Mâle, Kingsley Porter et Vallery-Radot, qui ont prouvé le rôle qu'ils ont tenu dans l'évolution de l'art, il ne peut plus être question de revenir sur le sujet. La cause est définitivement entendue et, quelles que soient les petites rectifications qu'on puisse y apporter, l'importance de ces manifestations de piété demeure une donnée intangible de l'histoire.

Aussi est-ce avec une disposition toute spéciale d'esprit, c'est-à-dire avec la plus extrême bienveillance, que l'on accueille l'édition que Mme Jeanne Vieilliard vient de donner du Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle, rédigé au XIIe siècle. On sait qu'entre tous les lieux de pèlerinage, Santiago a été le plus grand après Rome. Ce fut un des pôles principaux de la dévotion ambulante du Moyen Age. Les auteurs que nous venons de citer ont parlé de son influence prépondérante sur divers aspects de la civilisation. Ce n'est pas exagéré. On s'en convainc à la lecture du « Guide ». Car, comment supposer que des gens qui avaient connaissance de cette composition aient pu se désintéresser de la littérature — hagiographique ou épique — et de l'architecture, alors que la majeure partie de l'opuscule leur parlait non seulement de l'histoire et des beautés de la basilique de Compostelle même — cela va de soi, encore que tous les détails fournis ne fussent pas indispensables à l'édification des fidèles : dates de construction, noms des architectes, nombre prévu des tours (neuf!), description des chapelles, etc. — mais aussi de multiples autres sanctuaires parsemant les routes de France et d'Espagne : Saint-Gilles en Provence, Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy de Conques,

Saint-Léonard de Limoges, Saint-Martin de Tours, Saint-Euverte d'Orléans, Saint-Hilaire de Poitiers, Saint-Front de Périgueux, etc. Cette sorte de suggestion artistique que l'on exerçait ainsi sur les pèlerins devait immanquablement s'extérioriser, avec des réminiscences, lors du retour de ceux-ci au foyer patrial. Aussi bien ne poursuit-elle pas encore aujourd'hui son action, mais d'une autre façon, sur les archéologues qui étudient avec passion les données que vient de leur livrer, dans le texte originel et en traduction précise, Mme Jeanne Vieillard? PAUL ROLLAND.

FRANÇOIS BONIVER, *Les styles des constructions liégeoises.* Liége, Gauthier, 1938. I vol. in 8°, 126 pp.; prix : Frs. 15.

Encore que la bibliographie archéologique relative à l'architecture liégeoise soit plus importante que ne le signalent les références de M. Boniver — l'auteur n'invoque ex professo à cet égard que deux ouvrages dont l'un est « L'Art de reconnaître les styles! » — un petit volume répondant au but de celui que nous analysons était dans les vœux de tous depuis longtemps. On manquait d'un ensemble de bonnes descriptions des monuments liégeois, surtout depuis que la reconnaissance d'une véritable « école mosane » avait attiré l'attention sur les types représentatifs de cette école. C'est donc avec joie que l'on a vu sortir de presse le livre de M. Boniver. Avouerai-je qu'en bien des points cette joie s'est transformée en déception? Tout d'abord le titre induit quelque peu en erreur. Il ne s'agit pas tant ici de dégager les caractères spécifiques *des* constructions liégeoises que de retrouver les grands styles occidentaux *dans* ces constructions. Ensuite, pour définir sommairement ces styles, l'auteur, loin de procéder à une bonne décantation scientifique, ne paraît s'être assimilé — bien imparfaitement — que l'ouvrage de vulgarisation cité plus haut. Ce qu'il dit du style gothique, qu'il appelle encore « style ogival », ainsi que de la période qui le précède et à laquelle il donne toujours le nom de « *style* de transition romano-ogival » le représente comme ne voyant pas tout à fait clair dans l'essence même des principes généraux et comme attaché aux conceptions et aux dénominations désuètes. Qui plus est, M. Boniver a eu l'idée bizarre de traiter, au même titre que des monuments anciens authentiques et dans l'ordre chronologique de ceux-ci, des églises absolument modernes mais construites en style ancien, telles que, par exemple, l'église Saint-Christophe, édifiée en 1891! Ajouterai-je que le comble de l'anomalie a été de publier un travail de ce genre sans présenter la moindre illustration? Enfin, si nous allons aux détails, nous en trouvons d'assez inexacts. L'écrivain Philippe de Hurges, qui visita Liége en 1615 et laissa de précieuses descriptions, souvent invoquées, des monuments de cette ville, n'est pas comme on le dit, un « touriste français » (p. 64) mais bel et bien, malgré son origine arrageoise, un Tournaisien, qui rédigea des mémoires intéressants sur l'échevinage et sur le « jurat » de Tournai, dont il fit partie respectivement de 1609 à 1611 et, avec des interruptions, de 1612 à 1622, c'est-à-dire précisément durant les années qui entourent son voyage à Liége.

Est-ce à dire que tout soit mauvais et sans valeur dans le livre de M. Boniver? Certainement pas. Les très nombreuses descriptions fournies sont intrinsèquement bonnes dans leur netteté. Elles ont surtout l'avantage de nous faire connaître, dans bien des cas, les parties de monuments qui ont été restaurées, voire — ce qui signifie souvent à peu près la même chose — complètement modifiées. C'est là une documentation que les archéologues feront bien d'avoir souvent sous la main! PAUL ROLLAND.

Ursula LEDERLE, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern.* Philippsburg, 1937. In 12, 106 p.

Ce travail est la thèse que présenta Madame Lederle à l'Université d'Heidelberg pour l'obtention du titre de docteur. Elève du professeur Grisebach, elle continue les recherches de son maître qui fit paraître en 1907 une étude sur les hôtels de ville construits en Allemagne pendant la Renaissance.

L'auteur s'intéresse à un point spécial en cherchant à dénombrer les tableaux de justice qui ornaient les salles scabinales non seulement en Allemagne mais encore dans les autres régions germaniques : anciens Pays-Bas, Suisse. Son enquête est bien menée et la liste des hôtels de ville dans lesquels ont existé ou existent encore de pareilles œuvres est très fournie. Sans doute, elle n'est pas complète; on pourrait, par exemple, y ajouter celui de Diest dont le « Jugement Dernier » est depuis 1927 au musée d'art ancien à Bruxelles. De l'examen de la liste des monuments décorés de tableaux de justice, il ressort que ceux-ci furent surtout nombreux dans le Nord de l'Allemagne, dans les villes commerçantes et dans les Pays-Bas méridionaux (Anvers, Audenarde, Bruges, Bruxelles, Gand et Louvain).

Avant d'aborder l'étude des sujets représentés sur ces tableaux ou ces vitraux, l'auteur insiste sur le fait que les artistes se sont toujours inspirés de descriptions suggestives lues dans des ouvrages en vogue. A ce point de vue les « Gesta Romanorum » datant de 1342 environ, publiés pour la première fois en 1472 puis traduits en langue vulgaire, ont été une source importante. Au début le sujet religieux fut le seul adopté; peu à peu sous l'influence des idées de la Renaissance, les figurations profanes rappelant des faits plus ou moins historiques font leur apparition. L'auteur ne retient pas les nombreuses « Crucifixions » qui ornèrent fréquemment les prétoires, elle ne s'intéresse qu'aux compositions illustrant la reddition de la justice. Avant les œuvres que Rogier Van der Weyden peignit pour l'hôtel de ville de Bruxelles, il faut tenir compte des décorations (perdues aujourd'hui) de Nuremberg qu'un texte de 1378 décrit comme suit : « Historien genommen aus Valerius Maximus, Plutarch und Gellius ». C'est durant les XVe et XVIe siècles que cette catégorie de tableaux eut le plus de succès.

Les thèmes reproduits sont nombreux et très variés, Madame Leberle en relève plus de trente qu'elle groupe fort heureusement sous quelques rubriques : représentations inspirées de la Bible (notamment le Jugement Dernier, le Jugement de Salomon, etc.), représentations d'un fait de l'Antiquité (relevons pour notre pays le Jugement de Camlyse par Gérard David, la Justice de l'empereur Trajan par Rogier Van der Weyden), représentations de récits médiévaux (l'Histoire d'Herkenbald par Rogier Van der Weyden, le Jugement d'Othon par Dirc Bouts), représentations allégoriques et symboliques. L'auteur prend soin de noter les textes littéraires qui sont l'origine des tableaux qu'elle décrit et situe ensuite.

Madame Leberle a bien mené son travail; il est regrettable qu'elle n'ait pas dressé une liste des artistes cités, cette liste aurait rendu autant de services aux lecteurs que la bibliographie et le répertoire des hôtels de ville signalés. J. LAVALLEYE.

Edouard MICHEL avec la collaboration de Melle H. DE VALLÉE, *Jordaens. Les quatre Evangélistes.* Paris 1938. In-4°, 14 p., 10 pl. avec 30 reproductions. 25 fr. français. — *Monographies des peintures du Musée du Louvre. Inventaire critique et détaillé du département des peintures,* 1.

M. R. Huyghe, conservateur du département des peintures au musée du Louvre, et M. Ed. Michel, professeur à l'Université de Bruxelles en même temps que chargé de missions au Louvre, fondent une nouvelle collection dont chaque fascicule sera consacré à l'étude d'un tableau appartenant au musée du Louvre.

Le premier numéro est dû à M. Ed. Michel lui-même et à une collaboratrice du musée, Melle H. de Vallée. Le choix des auteurs s'est porté sur une œuvre flamande de première importance, les « Quatre Evangélistes » de Jacques Jordaens.

Le texte est fort clair et bien présenté. Après la mention du titre, du numéro d'inventaire et des successifs numéros de catalogues, les auteurs notent les firmes qui ont édité des reproductions photographiques du tableau en prenant soin d'indiquer les numéros de référence. Ils passent à l'étude de l'état physique du tableau : support, dimensions, examen du support, restauration, état actuel, rapide description des couleurs (on souhaiterait que ce paragraphe soit plus étendu). L'histoire de l'œuvre comporte le dénombrement des collections par lesquelles elle passa. L'analyse du thème iconographique retient ensuite l'attention : les diverses interprétations de ce thème (dans le cas étudié, M. Michel insiste sur le fait qu'il s'agit bien des quatre Evangélistes et non d'une autre figuration comme certains l'ont prétendu), puis son origine. Pour arriver à situer le tableau dans l'œuvre du maître, l'auteur précise ensuite les analogies entre des éléments du tableau et des détails d'autres compositions; des données intéressantes peuvent en être déduites pour la chronologie. M. Michel date l'œuvre en question des années 1620-1622, peu avant la « Fécondité » du musée de Bruxelles. Viennent ensuite la liste très détaillée des copies de l'ensemble de la composition ou de parties et celle des gravures qui en reproduisent les grandes lignes. Cette partie documentaire se termine par la publication des appréciations d'auteurs et une bibliographie particulièrement soignée et précise.

Les planches méritent tous les éloges, de nombreux détails sont reproduits.

Il est évident que les rubriques varieront dans les fascicules suivants d'après les œuvres étudiées, les unes seront signées et datées, d'autres illustreront des thèmes n'exigeant guère de commentaires.

Il est à espérer que les directeurs de cet inventaire critique et détaillé s'efforceront de faire paraître suivant un rythme rapide les publications subséquentes. Lorsque les principaux chefs-d'œuvre du musée du Louvre auront été répertoriés de cette manière, les historiens de l'art auront à leur disposition une documentation de première valeur. Aussi faut-il souhaiter que les promoteurs soient encouragés le plus largement possible.

J. Lavalleye.

Werner Gramberg, *Giovanni Bologna. Eine Untersuchung über die Werke seiner Wanderjahre (bis 1567).* (s.l.n.d.), (1937), 1 vol., 150 pp., 29 ill.

Ce volume nous livre la thèse que l'auteur soutint, en 1928, devant la Faculté de Freiburg im Breisgau.

La partie vive de cette étude comporte 88 pages consacrées aux premières œuvres de Jean de Bologne. Un premier chapitre met au point les principales données biographiques que nous possédons sur la jeunesse de l'artiste douaisien; les rapports du sculpteur avec son maître, Jacques Dubreucq, sont étudiés dans le second chapitre, tandis que les 3e, 4e et 5e, contiennent des analyses détaillées et comparatives de la Fontaine de Neptune à Bologne, et des premiers travaux florentins de l'artiste : armes de Cosme de Medicis, jeunes pêcheurs, Venus de la villa Petraia, Venus au bain, buste de Cosme de Medicis, Mercure, Samson et les Philistins... En annexe, des extraits de comptes, documents bibliographiques, généalogiques, chronologiques et une étude sur les portraits de Giambologna.

Nous souscrivons volontiers aux corrections opportunes que M. Gr. apporte à la biographie de J. de B. qui naquit en 1529 et non en 1524 comme on l'a admis jusqu'ici.

On s'étonne aussi que, depuis le *Jacques Dubreucq von Mons* de R. HEDICKE, paru en 1904, il ait fallu attendre la présente publication pour dénoncer l'erreur qui envoie J. de B. en apprentissage à Anvers, alors que de 1535 à 1548 Dubreucq, son patron, travailla au fameux Jubé de Mons.

Dans le second chapitre, l'auteur aborde une question qui intéresse particulièrement notre Revue : le problème Dubreucq — Jean de Bologne.

Monsieur W. Gramberg attribue à J. de Bologne la statue de la Foi, conservée en la collégiale Ste Waudru à Mons et, jusqu'à présent, considérée comme une œuvre de Dubreucq, au même titre que les six autres Vertus ayant fait partie du même ensemble. Nous ne pouvons suivre le critique sur ce point et nous aurions beaucoup à dire à ce sujet.

Que J. de Bologne ait travaillé à cette statue, c'est très vraisemblable; à celle-là et à d'autres!... Qu'il l'ait conçue, non. Caractérisant l'œuvre de Dubreucq, M. Gr. note très justement la forte influence des antiques... « *Neben der Antike, deren Einfluss bisweilen so augenfällig wird, dass man geneigt ist nach direkten Vorbildern unter den antiken Statuen Roms zu suchen,...* » p. 8. Comme les autres Vertus du Maître montois, la Foi s'inspire d'un type antique. Si l'on peut évoquer certaines Cérès inspirant la Charité, certaines Victoires l'Espérance, certaines Minerves la Prudence, certaines Amazones la Force, on peut apparenter la Foi à un type antique de femme debout, amplement drapée dans la partie inférieure du corps, appuyant la jambe gauche sur un objet surélevé, un casque par exemple; la figuration de la victoire sur la Colonne Trajane, la Victoire de Brescia, la Roma d'Ostia, les Victoires des socles des colonnes de l'Arc de Constantin appartiennent à ce type. D'autre part les attributs iconographiques de la Foi sont de tradition italienne. Enfin, M. Gr. constate que la jambe gauche trop accentuée est encore soulignée par le jeu des draperies... « *änlich dem Bein Michelangelos Moses* », p. 11. Tous ces caractères prouvent assez qu'il faut attribuer l'œuvre à un maître qui avait pris contact avec l'art italien et non à un jeune apprenti.

Quant aux différences entre la Foi et les autres Vertus, elles ne sont pas nécessairement dues à la main de J. de Bologne. Les sept Vertus de Mons diffèrent dans leur type et dans leur technique même. Or l'art de Dubreucq est une constante évolution et c'est cette caractéristique essentielle qui favorise l'échafaudage de théories sur la succession de ses œuvres non datées.

Pour moi, la Foi traduit l'épanouissement de la statuaire de maître Jacques Dubreucq et non le point de départ du jeune Jean de Bologne, si précoce fut-il.

L'attribution et la chronologie des œuvres italiennes étudiées par M. Gr. est solidement basée sur des analyses fouillées, des observations pénétrantes qui supposent une longue intimité avec les œuvres. Nous regretterons parfois trop de minutie, trop d'insistance sur des détails infimes qui n'apportent rien à la démonstration, des répétitions oiseuses, un style encombré et souvent abstrait, voire hermétique, qui laissent une impression pénible de lourdeur et de dilution.

Ceci dit, on soupçonne le mérite des recherches de M. W. Gramberg. Ceux qui s'intéressent à l'activité et à l'art de Giambologna ne pourront ignorer cette étude documentée.

L. DELFÉRIÈRE.

Louis DIMIER, *Dessins français du XVIe siècle.* Paris, Encyclopédie Alpina illustrée, 1937. Fr. 30.

M. Dimier préface ce très bel album de 40 superbes planches consacrées à la reproduction de portraits datant du XVIe siècle et dessinés par des maîtres français ou des

flamands dont l'influence fut grande en France, tel François Pourbus. L'auteur insiste sur le fait que ces « crayons » sont ou des esquisses en vue de portraits peints ou surtout des œuvres ayant une fin en elles, ce genre fut en effet très en honneur au temps de François Ier et de ses successeurs. Le choix des planches est fort judicieux car il montre des exemples célèbres d'artistes les plus réputés de cette époque. Les œuvres reproduites sont conservées au Cabinet des Estampes de Paris, à Chantilly ou au British Museum. Notons que l'éditeur a pris soin d'indiquer dans la liste des illustrations le numéro de renvoi au catalogue dressé par Dimier dans son « Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle ». J. LAVALLEYE.

Dr. M. D. OZINGA, *Daniel Marot, de Schepper van den Hollandschen Lodewijk XIV-stijl.* Amsterdam, H. J. Paris, in 8°, XVI en 277 bl. 57 pl.

Daniel Marot, zoon van den bekenden architect en graveur Jean Marot, werd te Parijs geboren in 1661 en stierf in Holland in 1752. Als graveur is hij tamelijk goed gekend, dank zij voornamelijk de vrij volledige catalogus opgesteld en uitgegeven door A. Bérard in 1865 en de facsimile-uitgave van zijn gegraveerde ontwerpen bezorgd door P. Jessen, die herhaaldelijk op de beteekenis van Marot als ornamentgraveur wees. Zijn bedrijvigheid als architect, de bijzonderheden van zijn lang leven waren vrij wel onbekend. Daarenboven werd zijn werk meermalen verward met dat van zijn zonen den schilder Daniel en den architect Jacob Marot.

Dr. Ozinga is er in gelukt ons een vrij volledig beeld van Marot's werkzaamheid te geven. Hij schreef een eerste studie over den kunstenaar voor Thieme-Becker's Kunstlexicon; een tweede, eigenlijk een inleiding tot de volledige studie, verscheen in het Oudheidkundig Jaarboek 1932.

De eerste periode van Marot's leven eindigt met zijn uitwijking — vermoedelijk vóór 1686 — als Hugenoot naar Holland, wegens de opheffing van het Edict van Nantes. Zijn inwijding in het architectenberoep en zijn vaardigheid in het graveeren heeft hij te danken aan zijn vader, die hem zijn eerste opleiding gaf en wiens medewerker hij was. Op jeugdigen leeftijd trad hij reeds zelfstandig op, en weinige jaren na den dood van zijn vader in 1679, gelukte het hem de aandacht op zich te vestigen. Te Parijs kwam hij in aanraking met de toenmalige toonaangevende kunstenaars, die hem dan ook min of meer beïnvloedden. Vooral de invloed van Jean Bérain, wiens ontwerpen hij graveerde, is duidelijk zichtbaar in zijn werk.

In Holland wist Marot zich aan te passen aan de plaatselijke eischen en kwam spoedig in de gunst bij Willem III, die hem tot hofarchitect aanstelde. Het staat vast dat hij voor zijn hoogen beschermer en diens gemalin ook in Engeland heeft gewerkt, doch over den aard van zijn werk aldaar is weinig met zekerheid te bepalen. Toch is zijn invloed er belangrijk, voornamelijk op de meubelkunst : « de kenmerken van den William and Mary-stijl gaan vrijwel op Marot terug ». Na den dood van Willem III werd hij door de Friesche Oranje vorsten met zeer belangrijke opdrachten belast. In 1704 verhuist hij naar Amsterdam, waar hij hoofdzakelijk werkt voor Amsterdamsche regenten en kooplieden. De opdrachten, die hij ontving toen hij in het laatste deel van zijn leven weer te 's Gravenhage was gevestigd, waar hij grootsche bouwplannen mocht verwezenlijken, doch stil aan uit den tijd geraakte, worden in een afzonderlijk hoofdstuk behandeld.

In de nabeschouwing wijst Dr. Ozinga op de beteekenis van Marot's werk. Als bijlagen : een lijst der teekeningen van Daniel Marot vader en zoon en zijn brieven aan Prinses Amalia van Anhalt en aan Prins Johan Willem Friso. Twee registers : een

van de in het werk voorkomende persoonsnamen, en een van de plaatsnamen, een groot aantal platen sluiten het boek.

D. Marot was, volgens de typische uitdrukking van Dr. Ozinga, « de verhollandschte exponent van den Franschen stijlinvloed in de Noordelijke Nederlanden ». Hij is een zeer belangrijke figuur in het kunstleven van zijn tweede vaderland en bekleedt een eervolle plaats in de West-europeesche kunstgeschiedenis. Met alzoo de plaats te bepalen die D. Marot in de kunstgeschiedenis inneemt, heeft de schrijver tevens het belang van zijn boek aangeduid. Als toonaangevend kunstenaar bepaalde en beheerschte Marot den Hollandschen Lodewijk de XIV-stijl, niet enkel als graveur, maar tevens als architect en voornamelijk als decoratief-architectonische ontwerper; het boek van Dr. Ozinga wordt dan ook een leiddraad bij de studie van dien stijl.

Systematische opzoekingen brachten heel wat nieuwe bijzonderheden aan het licht, die den schrijver toelieten de bouwgeschiedenis van de in aanmerking komende gebouwen op te maken, wij verwijzen hier o.a. naar de bouwgeschiedenis van « Het Loo ». Tevens worden een groot aantal niet of minder gekende aanduidingen aangehaald betreffende menig kunstenaar, wij denken hier voornamelijk aan de talrijke gegevens betreffende den Antwerpschen beeldhouwer J. B. Xavery.

Zoo is dit boek niet alleen een methodische uiteenzetting over de werkzaamheden van D. Marot, maar tevens een aansporing tot verdere studie. AD. JANSEN.

II. REVUES ET NOTICES.

1. ARCHITECTURE.

— Le *Bulletin de la Commission Royale d'Art et d'Archéologie* de juillet-décembre 1937 vaut principalement par le long rapport de M. BOURGAULT sur l'exercice 1936-37 pour la province de Liége. M. Bourgault donne un exposé détaillé des travaux d'aménagement exécutés au palais des princes-évêques à Liége et proteste avec véhémence contre ces travaux qu'il estime néfastes : les arguments qu'il donne paraissent péremptoires. Le même auteur donne quelques notes sur une maison renaissance de la rue Sœurs de Hasques qui vient d'être malheureusement démolie. Une reproduction de cette maison figure p. 204.

— Dans le même Bulletin, M. DUMONT est l'auteur de bonnes descriptions sommaires (pp. 242-247) de l'église Notre-Dame à Villers-l'Evêque, de l'église Saint-Pierre à Thys, de l'église Saint-Pierre à Hollogne-aux-Pierres et de la ferme-château de Petit-Modave.

Soulignons encore un rapport sur les restes découverts de l'ancienne église Saint-Pierre à Dinant (p. 399).

— L'église Notre-Dame de Herstal a été presque entièrement reconstruite en 1757. L'histoire de cette église est retracée par M. ANDRÉ COLLART dans le *Bulletin Le Vieux-Liége,* mai-juin 1938, pp. 305-309. Parmi les pièces du mobilier citons un chemin de croix dont les 16 tableaux sont de Léonard Defrance.

— R. MORETUS parle de l'ancien château de Bouchout et de son histoire dans *Natuur en Stedenschoon*, juin, 1938, pp. 86-89.

— Thielt a possédé un hôpital desservi par des Alexiens. M. J. DE VRIENDT en retrace l'histoire ainsi que celle des constructions aujourd'hui disparues. *Mémoires du Cercle Royal Historique et Archéologique de Courtrai,* t. XV, 1936, pp. 213-250.

— L'ancien pilori, daté de 1776, de la commune de Middelbourg en Flandre a été retrouvé, morcelé, dans cette commune. (VALENTIN VAERWYCK, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique,* 1938, 4-5, pp. 66-69. L. NINANE.

— Dans la *Revue du Nord,* XXIV (Lille, 1938), p. 103 ss., M. l'abbé J. Lestocquoy émet des considérations absolument pertinentes sur la survie du style gothique dans le Nord de la France — sans oublier de citer à l'occasion la documentation empruntée au Midi — durant tout le XVIIe siècle. Il s'occupe de la prétendue opposition irréductible qu'aurait manifestée la Compagnie de Jésus à ce style « barbare » et fournit même un cas typique de style jésuite que les Bénédictins auraient voulu imposer aux Jésuites récalcitrants! Cette étude concorde avec ce que l'on peut observer dans nos provinces où d'immenses voûtes gothiques très pures furent encore lancées durant le cours du XVIIIe siècle sur certaines grandes églises des Flandres, tandis que des oratoires ruraux restaient complètement fidèles aux formes médiévales.

— On sait que la ville d'Anvers, après avoir procédé aux expropriations nécessaires, a entrepris de dégager la Maison de Rubens de nombreuses constructions parasites et de la remettre en état pour 1940. Afin d'attirer l'attention sur cette intéressante entreprise le Comité anversois de Propagande a décidé d'éditer un bulletin périodique intitulé « *Het huis van P. P. Rubens* ». Le premier numéro de cette revue (juillet 1938) se présente sous le meilleur aspect et contient, après un article d'introduction de M. C. Huysmans, une étude de M. A. J. Delen sur *L'histoire de la Maison de Rubens* et un autre le M. Em. Van Averbeke sur *Les premières découvertes* que l'on vient d'y faire.

Paul Rolland.

2. SCULPTURE ET ARTS INDUSTRIELS.

Le Comte Jos. de Borchgrave d'Altena nous donne dans le *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (1938, n° 1), l'analyse de trois statues gothiques trop peu connues.

Il s'agit d'abord de la si gracieuse Marie Madeleine qui nous fut révélée par l'exposition de Bruxelles, en 1935. C'est une œuvre d'une délicatesse ravissante où domine l'influence française, d'ailleurs universellement prépondérante au cours du XIVe siècle.

Les deux statues de pape, dont il est question dans la suite de l'article sont, au contraire. d'un caractère brabançon fort accentué. Il convient de les dater de la seconde moitié du XVe siècle. M. Joseph Destrée supposait qu'elles provenaient d'un jubé de Malines.

— Le Comte Jos. de Borchgrave d'Altena a pensé que tout n'avait pas encore été dit des stalles de la collégiale de Diest, malgré l'importante littérature qui leur a été consacrée. En effet, cette étude nouvelle rectifie bien des erreurs dans l'interprétation des miséricordes. L'auteur a consulté avec profit Mr. J. Grauls, philologue flamand bien connu pour ses travaux sur les proverbes thiois. Les nombreuses planches illustrant cette étude lui ajoutent encore de l'intérêt. *(Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles,* 1938, n° 1).

— Dans une troisième étude, l'auteur traite des fragments de retable du Musée Diocésain de Liége. Ces groupes inédits sont mis en valeur par de judicieux commentaires *(Leodium* 1938, n° 1).

— En publiant ses *Notes pour servir à l'étude des stalles en Belgique,* le Comte de Borchgrave d'Altena se défend d'avoir voulu nous donner autre chose qu'une introduction à des recherches demandant de nombreuses années. Nul doute que l'auteur nous apprendra encore beaucoup de choses sur ce sujet si intéressant. Mais nous croyons cependant que le travail est plus qu'ébauché par ces pages de solide érudition, et ces quatre vingt trois planches soigneusement choisies de façon à donner une impression

très exacte de ce que fut chez nous, la sculpture des miséricordes et des parcloses (*Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles,* t. XLI, 1937).

— L'ABBÉ LESTOQUOY constatant l'étroite parenté d'inspiration entre l'imagerie de l'Artois et celle du Brabant nous met devant le dilemme : ou bien les ateliers des tailleurs de bois de Bruxelles et de Malines ont inondé cette province de leurs produits; ou bien les sculpteurs artésiens, incontestablement fort nombreux, se sont mis à l'école des brabançons. L'auteur, sans se départir d'une sage prudence, penche vers cette hypothèse. (*Même publication,* t. XLI, 1937).

— Mr. FERDINAND DANDRIFOSSE s'est attaché à l'étude d'une Vierge à l'enfant de Stavelot. L'œuvre est médiocre, mais l'article répond bien au but que l'auteur s'est proposé, c'est-à--dire collaborer à l'inventaire archéologique de la province (*Chronique archéologique du Pays de Liége,* 1938, n° 1).

— Les archéologues liront avec autant d'intérêt que les historiens l'importante étude de Mme M. TOURNEUR-NICODÈME sur *Les sceaux des ducs de Brabant de la maison Bourgogne-Valois.* Ce ne sont pas encore les chefs-d'œuvre réalisés peu après pour Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Mais il se produit cependant une véritable renaissance de l'art de graver les sceaux. Avec Antoine I, le type équestre, abandonné un moment en Brabant, revient en honneur mais fort évolué. L'effigie ducale prend de l'ampleur et s'agite d'un mouvement élégant. A ses pieds apparaissent de minuscules scènes de chasse, manifestation si pas du réalisme brabançon du moins d'un goût prononcé pour le pittoresque et l'observation. Avec Jean IV, le progrès s'accentue encore. Son grand sceau, que Mme Tourneur-Nicodème restitue à Jean Heylen, a presque la valeur d'un portrait (*Revue Belge de Numismatique,* 1936).

— Quoi de plus légitime que l'émulation que les archéologues de tous pays mettent à retrouver des orfèvreries mosanes?

En Angleterre, le Dr. PH. NELSON nous présente dans une note concise et substantielle, un Christ qu'il attribue à l'école de Renier de Huy. Dans l'idée de l'archéologue anglais, cette expression a, pensons-nous, le sens d'école mosane. A en juger d'après la photographie reproduite par l'auteur, on semble pouvoir souscrire à son jugement. (*The Antiquaries Journal,* t. XVIII (1938), n° 2).

— L'attribution à l'école mosane d'une plaque émaillée du Musée National de Naples, semble moins certaine. Aussi nous savons gré à Mme COURCELLE-LADMIRANT d'exposer avec prudence les données du problème et de laisser la solution pendante. Le choix des émaux colorés est un argument de poids en faveur de l'origine mosane; par contre, le dessin et la composition ne peuvent s'expliquer que par une influence byzantine, plus nette que celle que l'on constate dans la vallée de la Meuse. (*Bulletin de l'Institut historique de Rome,* t. XVIII, 1937).

— Mr. GIAN ALBERTO DELL' ACQUA s'est tourné vers une œuvre célèbre : le chandelier Trivulzio. Les dix-huit excellentes photographies illustrant son texte révéleront aux archéologues, bien des détails de l'œuvre de Nicolas de Verdun, difficiles à saisir dans la demi-obscurité de la cathédrale de Milan. (*Emporium,* février 1938).

— Les autres études concernant l'orfèvrerie se rapportent à une période bien plus récente.

— L'étude de Mr. le Chanoine CROOY consacrée aux *Orfèvres de Bois-le-Duc et leurs poinçons* ne devrait pas strictement retenir notre attention puisque cette ville est située en dehors de nos frontières. Mais comme nous avons pu le constater, à propos de l'article de l'abbé Lestoquoy, notre art dépasse les limites politiques, et le Brabant

hollandais a incontestablement plus subi notre influence que celle des influences des provinces du Nord. C'est d'ailleurs en étudiant les trésors de nos églises que l'auteur s'est intéressé à cette corporation singulièrement prospère. (*Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles,* t. XLI, 1937).

— Mlle A. Bara présente deux judicieux achats faits d'après ses conseils par les Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Il s'agit d'abord d'une cuiller-fourchette, du XVIe siècle, d'origine anversoise.

La seconde acquisition, un curieux porte-carafon en forme de nef d'un dessin très élégant, date des environs de 1800.

Après avoir supputé les diverses hypothèses l'auteur en arrive à retenir deux noms, celui de J. Bodart père et de J. Buchet pour l'attribution de cette pièce. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire,* 1938, n° 1).

— C'est un curieux document d'archives que Mr. Jos. Brassinne publie dans *Leodium* (avril-juin 1938) sous le titre « *Une évaluation d'argenteries liégeoise en 1777* ».

— Il vient d'entrer récemment au musée métropolitain de New-York deux tapisseries très importantes provenant de la cathédrale de Burgos. Elles font partie toutes deux de la série allégorique de la « lutte entre les vices et les vertus » étudiée naguère par Mr. Wood. La « Nativité » n'est que signalée brièvement (*Section II* of the *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* t. XXXIII, (1938), n° 5). Par contre, la « Rédemption de l'homme » est étudiée d'une façon plus approfondie par Mr. W. Forsyth. Nous constatons avec plaisir que l'archéologue américain ne se laisse pas séduire par les hypothèses téméraires de Mr. Taylor, qui ont trouvé un écho dans un ouvrage de grande valeur consacré à l'art du Moyen Age. Dans une précédente chronique, nous avons signalé comment le directeur du Musée de Worcester croyait que le « Jugement Dernier » acquise par son musée, avait été tissé par Philippe de Mol d'après des cartons d'Hughes van der Goes, peints pour le mariage de Philippe le Beau et de Marguerite d'York. Mr. Forsyth revient à la date traditionnelle, c'est-à-dire le début du seizième siècle. Que ce soit pour le mariage de Philippe le Beau et de Jeanne de Castille, comme le pense Mr. Forsyth, que les pièces aient été exécutées, ou pour quelque autre événement, peu importe. (*Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, t. XXXIII (1938), n° 6).

— La luxueuse plaquette qui met si bien en valeur les tapisseries de la Licorne, provenant du château des Rochefoucault à Verteuil, incitera encore plus les archéologues à trouver la solution du problème de l'origine flamande ou française de ces pièces si précieuses. (*The Unicorn Tapestries — a picture book* — Metropolitan Museum New-York, 1938).

— Une des dernières découvertes de feu le Dr. Böttinger a été le petit patron d'une tapisserie qui ne fut jamais exécutée. Ce dessin a été immédiatement acquis par le Musée des Arts Industriels d'Oslo et Mr. Alan J. B. Wace lui consacre une intéressante notice. L'œuvre représente la célèbre bataille de Ramillies et devait faire pendant avec Blenheim dans la série bien connue des victoires du Duc de Malborough.

L'auteur explique d'une façon fort ingénieuse comment la pièce ne fut jamais tissée, en supposant que la série de « l'art militaire » serait un cadeau offert par le magistrat de Bruxelles en commémoration de l'entrée du Maréchal dans la ville. Comme cette série devait comporter la victoire de Ramillies, le duc, en administrateur économe et avisé, aurait fait surseoir à l'exécution de la tapisserie déjà commandée.

Mr. J. B. Wace attribue avec raison l'exécution du petit patron du musée d'Oslo à l'école de Lambert de Hondt de Malines. (*Kunstindustrimuseet i Oslo-Arbok,* 1935-37).

— Cinq vitraux à sujets héraldiques provenant du chateau des Comtes à Gand sont

entrés au musée métropolitain d'art à New-York. Ils sont brièvement signalés dans le bulletin de cette institution. (*Numéro spécial* de mai 1938).

— Les *deux peintures sur verre revenues d'Angleterre* pour figurer dans nos collections nationales sont, au contraire, dûment étudiées par Mr. JEAN HELBIG. (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire,* 1938, n° 1).

— Une étude de Mr. HENRI NICAISE ne manque pas d'originalité. Il s'agit des *Tribulations d'un namurois inventeur de porcelaines au XVIIIe siècle.* On sait que le secret de la fabrication des porcelaines fut poursuivi avec presque autant d'acharnement que celui de la pierre philosophale. Notre compatriote a-t-il été un escroc ou un savant méconnu. Voilà le problème qui donne au travail de Mr. Nicaise, l'intérêt d'une analyse de procès historique. A chaque page se manifeste la compétence de l'auteur à qui rien de ce qui concerne la céramique n'est étranger. (*Annales de la Société Archéologique de Namur,* t. XLII, (1936), 1re livraison).

JEAN SQUIBBECK.

3. PEINTURE ET DESSIN.

— M. O. KERBER (*Frühe Werke des Meisters von Flémalle im Berliner Museum, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* t. 59, 1938, pp. 59-66) tente de démontrer que l'« Adoration des Mages » portant le numéro 538 du Musée de Berlin est une œuvre du Maître de Flémalle au même titre que la « Madone assise sur un banc gazonné » (numéro 1835). De l'étude de ces œuvres, il déduit quelques notes particulières de cet artiste anonyme. Notons que Winkler considère le panneau n° 538 comme une copie d'un Daret perdu et que Friedlaender insiste à son tour sur le caractère de réplique du tableau que le catalogue du musée date de vers 1480.

— M. Jewett MATHER étudie une « Adoration des Mages » que conserve le musée annexé à Princeton University (*An Epiphany by Van der Goes finished by Gerard David, Art in America and Elsewhere,* avril 1938, pp. 64-72). Ce tableau (64 × 80 cm.) provient d'Espagne. Le style des mages comme l'esprit général de l'œuvre révèlent la conception et le faire de Hugo Van der Goes, mais la Vierge, l'Enfant et le mage le plus proche de Jésus semblent être peints par une autre main, celle de Gérard David prétend l'auteur.

— Si les grands artistes de la fin du XVe siècle et du premier tiers du XVIe siècle sont bien connus, si leur influence est étudiée avec succès, il s'en faut de beaucoup que l'abondante production des maîtres secondaires ou anonymes soit classifiée avec autant de rigueur. Friedlaender a présenté suivant un certain ordre ces peintres dont le centre d'activité est Anvers et dont les tendances ont oscillé d'après plusieurs influences subies, tant flamandes qu'italiennes.

L. VON BALDASS examine à son tour ce problème (*Die niederländischen Maler des spätgotischen Stiles, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* 1937, pp. 117-138), ses conclusions méritent d'être soulignées à cause de leur importance. L'auteur parvient à dominer une vaste documentation s'étendent de 1480 à 1525 environ et comprenant des compositions appartenant aux branches nord et sud de l'école des anciens Pays-Bas. De la confrontation de ces œuvres, il ressort qu'on ne peut classer sous la rubrique « maniérisme » tout ce qui est issu du milieu anversois.

Baldass insiste sur le fait qu'il existe un courant original à cette époque et dont le caractère primordial est de rester fidèle à l'esprit de la tradition locale tout en se gardant de verser dans le maniérisme. Ce courant est « spätgotik », car les artistes qui suivent cette tendance ne sont en rien novateurs, mais bien des épigones qui s'inspirent des

exemples des grands maîtres du XVe siècle et notamment de Rogier Van der Weyden. Le Maître bruxellois de Sainte Gudule et le Maître hollandais de la *Virgo inter virgines* sont les peintres les plus marquants de la première génération de ce mouvement, le Maître de Francfort les suit de peu. Vers 1500 apparaît la seconde phase : les artistes s'efforcent toujours à remplir le plus possible leur panneau, ils aiment les riches vêtements amples aux pans et aux voiles flottants, mais ils tentent de concevoir leurs sujets avec plus de largeur, de rajeunir certains éléments, d'introduire un peu de fantaisie. Gossart fait figure de premier plan en ce domaine, c'est l'art de ses débuts qui va orienter l'évolution de ce mouvement « spätgotik ». Le Maître du retable de la Vierge de Lisbonne, le Maître de l'Adoration de Munich, Jan de Cock, Jan de Beer se réclament de cette tendance. A cause de Jan de Cock, un aspect nouveau se fait jour grâce à l'influence lointaine du style de Geertgen tot Sint Jans. Plus d'un artiste hollandais peut être classé également sous la rubrique « spätgotik ». Mais vers 1525 ce mouvement est enrayé, car Dirck Vellert, Pieter Coecke Van Aelst et d'autres font triompher les principes du maniérisme italianisant. L'article de Baldass est étayé sur une abondante documentation, la manière et l'évolution de chaque artiste sont caractérisées avec finesse et plusieurs œuvres souvent inédites leur sont attribuées.

— Poursuivant ses études sur l'iconographie de la famille de Habsbourg, G. Gluck consacre un chapitre aux portraits de Charles Quint (G. Gluck, *Bildnisse aus dem Hause Habsburg,* nr 3 : *Kaiser Karl V, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* 1937, pp. 165-178). L'auteur ne tente pas d'être complet, il s'intéresse surtout aux effigies peintes. Deux artistes flamands multiplièrent les portraits de l'empereur, Bernard Van Orley et Pierre Paul Rubens s'inspirant de Titien. Contemporain du prince, Orley en trace des portraits particulièrement révélateurs du physique de Charles, il en note les changements. Suivant les modèles de Titien, Rubens réalise des bustes ou des portraits équestres.

— Le conservateur des Archives de la ville de Bruges entreprend une publication qui rendra de grands services aux historiens de l'art : l'édition de textes d'archives se rapportant aux peintres brugeois du XVIe siècle. Dans un premier article, il s'intéresse à Ambroise Benson (R. A. Parmentier, *Bescheiden omtrent Brugsche schilders van de XVIe eeuw. I. Ambrosius Benson, Handelingen van het genootschap « Société d'Emulation »*, Brugge, 1937, pp. 87-129). Il édite 37 documents qui fournissent des précisions très intéressantes sur la biographie de cet artiste. Ces textes sont beaucoup moins explicites en ce qui concerne les œuvres peintes par Benson, ils n'apportent aucun renseignement permettant de mieux établir le catalogue des tableaux lui attribués. Notons que les noms d'Isenbrant, de David, d'Albert Cornelis, d'Adrien Provost sont souvent cités de même que ceux de marchands italiens et espagnols. Relevons un différend entre Benson et David en 1519 au sujet de « patrons » retenus par ce dernier, une expertise faite par Benson avec Blondeel à l'église de Watervliet en 1548 pour apprécier un tableau peint par Adrien Roelandts et représentant une « Descendance de Sainte Anne ». A sa mort, janvier 1550, Benson laisait quelques tableaux dans son atelier : outre des portraits, une Nativité, une Descente de Croix et une Madone.

— Le musée des Beaux-Arts de Mâcon conserve deux volets de triptyque, la « Présentation au Temple » et la « Visitation », qu'on donne à l'école flamande du XVIe siècle. M. Ch. Tolnay propose d'attribuer ces œuvres à Frans Floris, il les compare avec diverses compositions du maître anversois ce qui le porte à dater ces panneaux vers 1560. Regrettons que l'auteur ait omis de donner les dimensions de ces volets (Ch. Tolnay,

Deux panneaux de François Floris à Mâcon, Gazette des Beaux-Arts, avril 1938, pp. 251-252).

— Melle A. Doutrepont a étudié une séréie de dessins conservés au Cabinet des Estampes d'Anvers (*Martin De Vos et l'Entrée triomphale de l'Archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome,* t. 18, 1937, pp. 125-198). Grâce à des comparaisons avec des dessins certains et des gravures, l'auteur attribue ces documents à Martin De Vos. Il s'agit de l'illustration de thèmes profanes (âges et parties du monde, arts libéraux, vertus et figuration de sentences). Ces dessins furent exécutés en vue de la décoration d'Anvers à l'occasion de la réception de l'archiduc Ernest en 1594. Avec beaucoup d'érudition, Melle Doutrepont analyse chaque dessin que d'excellentes reproductions font mieux apprécier. La conclusion est intéressante : les dessins datent de 1594, or l'*Iconologia* de Ripa parut en 1593. Martin De Vos adopte les attributs iconographiques multipliés par Ripa. Sans doute n'eut-il pas le temps de s'inspirer de l'ouvrage de Ripa, mais, comme cet auteur, il reprit les exemples et les idées répandus alors en Italie.

— Parmi les six tableaux légués par M. Ogden Mills en 1929 au Metropolitan Museum de New-York, se trouve une esquisse de Rubens représentant le « Triomphe du Christ sur le péché et la mort ». On peut suivre les voyages de cette esquisse à travers diverses collections. Elle servit de modèle pour un tableau destiné à une église de Jésuites, d'après ce que dit le catalogue de vente des biens des Jésuites du 12 mai 1777; on a perdu la trace de l'original (J. L. Allen, *The paintings in the Ogden Mills bequest, Bulletin of the Metropolitan Museum of art,* New-York, février 1938, pp. 34-36).

— Melle C. Marcenaro (*Precisazione sulla Pala Vandyckiana di S. Michele di Rapallo, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome,* t. XVIII, 1937, pp. 209-213) reprend l'étude de la « Crucifixion » qui décore l'église de San Michele di Pagana. L'attribution à Van Dyck ne lui semble pas douteuse, car les comparaisons multiples avec la « Crucifixion » des collections royales de Gênes l'imposent. Quant à la date, l'auteur estime que l'œuvre se situe après la « Madone du Rosaire » de Palerme. Van Dyck aurait peint ce tableau à son retour de Sicile, à la fin de 1624, alors qu'il commençait son second séjour à Gênes.

— Le dessin pour portrait équestre récemment acquis par le Malcolm Exchange Fund est, d'après A. E. Popham (*A drawing by sir Anthony Van Dyck, The British Museum Quarterly,* t. XII, 1938, pp. 49-50) une étude en vue du portrait d'Albert de Ligne, comte de Brabançon et d'Arenberg, appartenant au duc de Leicester à Holkham Hall. Si le dessin du même sujet de la collection du duc de Pembroke à Wilton House est bien de Van Dyck, ce doit être une conception toute première du sujet, antérieure à celle du dessin entré depuis peu au British Museum.

— Bode et Rooses ont gardé le souvenir d'une composition, le Christ bénissant les enfants, que le premier attribuait à Van Dyck et le second à Adam Van Noordt. Depuis 1886 le tableau fut soustrait à l'attention du public; il réapparaît à la suite de son acquisition par la National Gallery of Canada, à Ottawa. M. L. Burchard étudie l'œuvre qu'il date d'avant le voyage en Italie d'Antoine Van Dyck. L'artiste interprête avec talent un thème très en honneur à son époque (L. Burchard, *Christ blessing the children, The Burlington Magazine,* janvier 1938, pp. 25-30).

— M. C. Nordenfalk étudie un tableau que Van Dyck peignit vers 1630 et que conserve le musée de Göteborg. Il examine le sujet, « Amaryllis et Mirtillo », et en explique l'origine littéraire. L'artiste s'est souvenu d'exemples du Titien pour réaliser sa composition dont il fit d'ailleurs une grisaille préparatoire (Ecole des Beaux-Arts, Paris). L'auteur

retrouve quelques mouvements inspirés de la Bacchanale du musée de Stockholm que Rubens peignit en se rappelant l'œuvre du Titien également (C. NORDENFALK, *Ein Wiedergefundenes Gemälde des Van Dyck, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen,* t. 59, 1938, pp. 36-48).

— Le portrait de Richardot peint par Van Dyck au musée du Louvre ne représente pas l'effigie de Jean Richardot, mais bien celle de son cinquième fils, Guillaume de Richardot, telle est la thèse défendue par M. G. DANSAERT, *A propos du portrait dit de Richardot attribué à Van Dyck au Musée du Louvre, Bulletin des musées de France,* janvier-février 1938, pp. 10-12.

— M. Anthony de Rothschild a fait don à la National Gallery de Londres du célèbre tableau d'Antoine Van Dyck, « L'abbé Scaglia en prière devant la Vierge et l'Enfant ». Ce tableau de forme ovale date de 1634. La composition rappelle celle des Vénitiens du XVIe siècle. La Madone serait le portrait d'une princesse d'Arenberg. A ce propos, il est bon de rappeler les effigies du diplomate gênois par Van Dyck au musée d'Anvers et dans la collection de lord Camrose (*Beaux-Arts,* 14 janvier 1938, p. 1. — *Pantheon,* avril 1938, p. 122).

— M. Samuel H. KRESS de New-York a fait don au musée de Young de San Francisco d'un tableau représentant une « Sainte Famille ». L'œuvre est signée du nom de Jacques Jordaens, le prof. Longhi la date de peu après 1618 (*The Art News,* 11 juin 1938, p. 17).

— M. E. P. Richardson étudiant un « Intérieur d'église » de Pierre Neefs le vieux et la scène du « Christ chez Marthe et Marie » de H. Steenwijck le jeune, tableaux conservés au musée de Detroit, attire l'attention sur le genre pratiqué depuis 1560 par quelques peintres d'architectures en Flandre et en Hollande (E. P. RICHARDSON, *Architectural painting in the Netherlands, Bulletin of the Detroit Institute of Arts,* avril 1937, pp. 106-113).

— A l'issue de l'assemblée générale de la Société des Amis du Musée Communal de Bruxelles, M. P. BAUTIER a fait une conférence ayant comme sujet *Quelques tableaux conservés au Musée Communal et à l'Hôtel de ville* dont il publie le texte dans *Collection,* 7 mai 1938, pp. 2-3. Outre qu'on y trouve la mention des principales œuvres peintes décorant ces deux monuments bruxellois, on peut y glaner une série de renseignements sur ces tableaux que l'auteur classe sous trois rubriques : ceux qui intéressent l'histoire de Bruxelles, les portraits de personnages historiques, les tableaux (surtout ceux du legs Wilson) sans lien avec le passé de Bruxelles, mais ayant une valeur artistique propre.

J. LAVALLEYE.

Editeurs : FELIX ALCAN, Paris - NICOLA ZANICHELLI, Bologna
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT m. b. H., Leipzig - DAVID NUTT, London
G. E. STECHERT & Co., New York - RUIZ HERMANOS, Madrid
F. KILIAN'S NACHFOLGER, Budapest - F. ROUGE & Cie, Lausanne
F. MACHADO & C.ia, Porto - THE MARUZEN COMPANY, Tokyo.

1938 **32ème Année**

"SCIENTIA"

REVUE INTERNATIONALE DE SYNTHESE SCIENTIFIQUE
Paraissant mensuellement (en fascicules de 100 à 120 pages chacun)
Directeurs : **F. BOTTAZZI - G. BRUNI - F. ENRIQUES.**
Secrétaire Général : **Paolo Bonetti.**

EST L'UNIQUE REVUE à collaboration vraiment internationale.

EST L'UNIQUE REVUE à diffusion vraiment mondiale.

EST L'UNIQUE REVUE de synthèse et d'unification du savoir, traitant par ses articles les problèmes les plus nouveaux et les plus fondamentaux de toutes les branches de la science : philosophie scientifique, histoire des sciences, enseignement et progrès scientifique, mathématiques, astronomie, géologie, physique, chimie, sciences biologiques, physiologie, psychologie, sociologie, droit, sciences économiques, histoire des religions, anthropologie, linguistique; articles constituant parfois de véritables enquêtes, comme celles sur la contribution que les différents peuples ont apporté au progrès des sciencee; sur la question du déterminisme; sur les questions physiques et chimiques les plus fondamentales et en particulier sur la relativité, sur la physique de l'atome et des radiations; sur le vitalisme. « Scientia » étudie ainsi tous les plus grands problèmes qui agitent les milieux studieux et intellectuels du monde entier et constitue en même temps le premier exemple d'organisation internationale du mouvement philosophique et scientifique.

EST L'UNIQUE REVUE qui puisse se vanter de compter parmi ses collaborateurs les savants les plus illustres du monde entier.

Les articles sont publiés dans la langue de leurs auteurs, et **à chaque fascicule est joint un Supplément contenant la traduction française de tous les articles non français. La Revue est ainsi entièrement accessible même à qui ne connaît que le français.** *(Demandez un fascicule d'essai gratuit* au Secrétaire Général de « Scienta », Milan, *en envoyant trois francs en timbres-poste de votre Pays, - à pur titre de remboursement des frais de poste et d'envoi).*

ABONNEMENT : Fr. 315

Il est accordé de fortes réductions à ceux qui s'abonnent pour plus d'une année.

Adresser les demandes de renseignements directement à
« SCIENTIA » Via A. De Togni, 12 - Milano (Italie).

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* succède depuis 1931 aux anciennes publications in-8° de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, c'est-à-dire aux *Annales* et aux *Bulletins*, remontant aux années 1843 et 1868 et dont les derniers volumes sont respectivement le tome LXXVIII (7me série, T. VIII), paru en 1930, et le Bulletin de 1929.

Certains fascicules de ces anciennes publications sont encore disponibles. On peut se les procurer en s'adressant au secrétariat de la revue.

Il en est de même des tomes II et III de l'édition in 4°, hors série, de l'ouvrage de DEWITTE, *Histoire monétaire des Ducs de Brabant*, Anvers, 1894-1900.

Des réductions sont accordées le cas échéant.