

# Entre Madrid, Londres et Berlin : fragments d'un triptyque du Groupe Isenbrant provenant d'Espagne

Didier Martens  
Université libre de Bruxelles  
didier.martens@ulb.ac.be

Réception: 18/05/2018, Acceptation: 06/07/2018, Publication: 04/12/2018

## RÉSUMÉ

---

Le Musée Lázaro Galdiano de Madrid possède une *Vierge à l'Enfant dans un paysage* attribuée à un disciple du maître brugeois Adrien Isenbrant (ca 1490-1551) (MLG 3016). Comme l'indique l'absence de bords non peints, le tableau a été découpé sur les quatre côtés. Il s'agit d'un fragment du panneau central d'un retable domestique, qu'il est possible de reconstituer sur la base du triptyque de la *Vierge à l'Enfant avec les saintes Catherine et Barbe* conservé à Oviedo, une œuvre du peintre archaïsant anversois Marcellus Coffermans (ca 1525-1581). Deux autres fragments peuvent être identifiés : une *Sainte Barbe* de la collection Schorr à Londres provient de l'ancien volet droit, une *Sainte Catherine*, connue uniquement par une photographie des Archives Friedländer à La Haye, est tout ce qui subsiste de l'ancien volet gauche.

### Mots-clés:

Blumenreich; Bruges; Coffermans; Isenbrant; Lázaro; Primitif flamand; Schorr; triptyque

## ABSTRACT

---

### Between Madrid, London and Berlin: Fragments of a triptych belonging to the Isenbrant Group formerly in Spain

A Flemish *Virgin and Child in a Landscape* attributed to a follower of the Bruges master Adriaen Isenbrant (ca 1490-1551) is preserved in the Museo Lázaro Galdiano in Madrid (MLG 3016). The unpainted edges have been removed on all four sides, indicating that it has been cut. It is a fragment of the central panel of a domestic triptych, which can be reconstructed on the basis of a triptych of the *Virgin and Child with Saints Catherine and Barbara* in Oviedo by the archaising Antwerp painter Marcellus Coffermans (ca 1525-1581). Another fragment, an image of *Saint Barbara* in the Schorr Collection in London, comes from the right wing, while a photograph of a *Saint Catherine* in the Friedländer Archive at The Hague is the only surviving record of what was a fragment of the left wing.

### Keywords:

Blumenreich; Bruges; Coffermans; Flemish Primitives; Isenbrant; Lázaro; Schorr; triptych



Parmi les tableaux flamands récemment mis à l'honneur au Musée Lázaro Galdiano de Madrid dans le cadre de l'exposition *Une collection redécouverte*, se trouve une *Madone à mi-corps brugeoise* de la Renaissance<sup>1</sup> (figure 1). Acquis par l'éditeur José Lázaro entre 1913 et 1926-1927<sup>2</sup>, baptisée poétiquement la *Vierge au Beau Paysage* dès sa première publication, elle fut à bon escient rapprochée en 1951 de «l'école d'Isenbrant»<sup>3</sup>. On parlera plutôt, aujourd'hui, du 'Groupe Isenbrant'<sup>4</sup>, expression par laquelle il faut entendre un réseau de peintres travaillant à Bruges dans le sillage de Gérard David (ca 1450-1523).

Le panneau rectangulaire, de format vertical, constitue à l'évidence un fragment. C'est ce que suggèrent non seulement l'absence de bords non peints mais aussi la position décentrée de la Vierge et le fait que l'importante masse rocheuse, visible du côté gauche, dans le haut, est interrompue par la traverse du cadre, une anomalie dans un paysage du XVI<sup>e</sup> siècle. L'aspect plutôt informe du premier plan brun associé au groupe marial indique également que l'image, sous sa forme originelle, devait comprendre un fond naturel plus étendu.

On peut se faire une idée précise de l'aspect originel de la composition dont faisait initialement partie le panneau grâce à deux triptyques flamands, l'un brugeois, l'autre anversois. Le plus ancien doit remonter aux années 1530-1540 et a été attribué à Adrien Isenbrant (ca 1490-1551) lui-même<sup>5</sup> (figure 2). Il est aujourd'hui démembré : les volets, sur lesquels figurent les saints Jean-Baptiste et Jérôme, sont conservés au Musée des Beaux-Arts de Budapest, tandis que l'ancien panneau central, qui représente la *Vierge Marie entourée par sainte Catherine et sainte Agnès*, fit partie jusqu'en 1980 des collec-

tions de l'Historical Society de New York. Le second triptyque est intact, il a même conservé son encadrement d'origine. Il s'agit d'une œuvre caractéristique du peintre anversois Marcellus Coffermans (ca 1525-1581), entrée au Musée des Beaux-Arts des Asturies à Oviedo avec le legs Pedro Masaveu<sup>6</sup> (figure 3). Elle doit remonter au troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Les figures sont représentées dans les mêmes attitudes que dans le panneau de l'Historical Society, mais réparties cette fois sur un triptyque. Sainte Catherine occupe le volet gauche, la Vierge à l'Enfant le centre. Sur le volet droit se trouve une sainte Barbe, reconnaissable notamment à sa tour. Elle a comme remplacé la sainte Agnès, associée à un agneau couché, du panneau de l'Historical Society.

Dans le triptyque de Coffermans, les trois vierges sont assises en pleine nature sur des replis du terrain. En revanche, dans le panneau de l'Historical Society, elles ont pris place dans un jardin, sur une banquette en brique recouverte d'herbe. La Vierge Marie du fragment Lázaro occupe également un repli de terrain. En outre, le paysage devant lequel elle se détache ressemble à celui de la partie centrale du triptyque d'Oviedo, alors qu'il ne présente aucun lien avec celui du panneau conservé à New York. Coffermans, ou plus probablement le paysagiste professionnel auquel il s'était associé<sup>7</sup>, a reproduit les mêmes bâtiments en torchis et les mêmes massifs rocheux que l'auteur des fonds de la *Vierge au Beau Paysage* - probablement lui aussi, d'ailleurs, un professionnel distinct du peintre de figures. Ces éléments de convergence incitent à reconstituer l'ensemble dont faisait initialement partie le fragment madrilène sur le modèle du triptyque d'Oviedo. On postulera l'existence d'un triptyque similaire, d'un tiers

ou d'un quart de siècle plus ancien. La Vierge à l'Enfant du panneau Lázaro en occupait le centre, sainte Catherine et sainte Barbe s'en partageaient les volets. L'Enfant était tourné vers la pieuse reine d'Alexandrie, qui lui présentait l'anneau des épousailles mystiques.

Dans le triptyque d'Oviedo et le panneau de l'Historical Society, l'Enfant Jésus tient dans la main gauche l'extrémité d'un rosaire suspendu à son cou. Sa main droite est vide, prête à accueillir l'anneau de sainte Catherine. En revanche, dans le fragment Lázaro, le même rosaire se prolonge sur l'avant-bras droit de l'Enfant. Il est terminé par un bijou cruciforme, tenu dans la main droite. Celle-ci n'est plus guère susceptible de recevoir un quelconque anneau nuptial. Or, toujours dans le fragment Lázaro, on observe que les billes de corail du rosaire présentent un rouge différent en 'amont' et en 'aval' de la main gauche de l'Enfant. Quant aux billes de verre, elles sont blanches dans le haut et bleues dans le bas. Ce sont là les indices d'un ajout, que l'on peut imputer à un restaurateur moderne. Celui-ci ignorait manifestement que la figure de l'Enfant avait été conçue en fonction d'une sainte Catherine. Il aura estimé souhaitable de développer et de compléter l'image du rosaire dans un tableau religieux, sans doute dans l'espoir d'en augmenter la valeur marchande.

Si le panneau madrilène constitue un fragment de triptyque, peut-on imaginer que d'autres fragments subsistent du même ensemble ? Il existe, dans la Collection Schorr, à Londres, un panneau représentant *Sainte Barbe*<sup>8</sup> (figure 4). Attribué à Isenbrant lui-même, il s'agit sans aucun doute d'une image incomplète. Un rocher, visible derrière la sainte, est brutalement interrompu par la traverse de l'encadrement ; la tour figurant à ses pieds est coupée dans le bas, ce qui est plutôt anormal pour un attribut iconographique dans la peinture des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. La *Sainte Barbe* Schorr ressemble beaucoup à sa consœur du triptyque d'Oviedo. Comme cette dernière, elle tient une plume de la main droite, autre attribut classique de la sainte dans la peinture du nord de l'Europe<sup>9</sup>, et elle tourne le visage vers le premier plan. Son buste est prolongé en hauteur, au deuxième plan, par le rocher déjà mentionné. Les couleurs, par contre, ne correspondent pas. La *Sainte Barbe* Schorr porte une robe verte, celle du triptyque d'Oviedo une robe rouge. Verte est également la robe de sainte Agnès dans le panneau de l'Historical Society, mais celle-ci est représentée avec le visage quasi de profil et non de trois-quarts.

Outre le style, caractéristique du Groupe Isenbrant, deux indices permettent d'établir que la *Sainte Barbe* Schorr faisait jadis partie



Figure 1.  
Groupe Adrien Isenbrant. *Vierge au Beau Paysage*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Photo : musée.

du même triptyque que le fragment Lázaro<sup>10</sup>. Il y a, tout d'abord, les dimensions. En hauteur, la *Vierge au Beau Paysage* mesure 44 cm, la *Sainte Barbe* un peu moins de 41 cm. Les deux visages féminins ont donc à peu près la même taille. En outre, le cadrage des figures, résultant de l'intervention d'un restaurateur qui n'a pas hésité à débiter à la scie des panneaux peints, est similaire. La Vierge et sainte Barbe ont été réduites à des figures à mi-corps, découpées juste au-dessus des genoux. Cette double coïncidence, dans les dimensions comme dans le cadrage des figures, paraît difficilement fortuite. La *Vierge au Beau Paysage* et la *Sainte Barbe* ont manifestement une même origine et ont connu un sort semblable. L'une a été extraite d'un ancien panneau central, l'autre d'un ancien volet droit.

Et le volet gauche ? En 1975, Elisa Bermejo a publié une *Sainte Catherine* à mi-corps sans indication précise de lieu de conservation<sup>11</sup> (figure 5). Elle se serait trouvée en Espagne. L'auteure observe qu'il s'agit d'un fragment : le rocher, représenté derrière la sainte, est en effet interrom-



Figure 2.  
Adrien Isenbrant (?). Triptyque. *Vierge à l'Enfant entourée par sainte Catherine et sainte Agnès* (panneau central), *Saint Jean-Baptiste et Saint Jérôme* (volets). New-York Historical Society (anciennement), Szépművészeti Múzeum. New York, Budapest. Montage photographique : Alexandre Dimov.

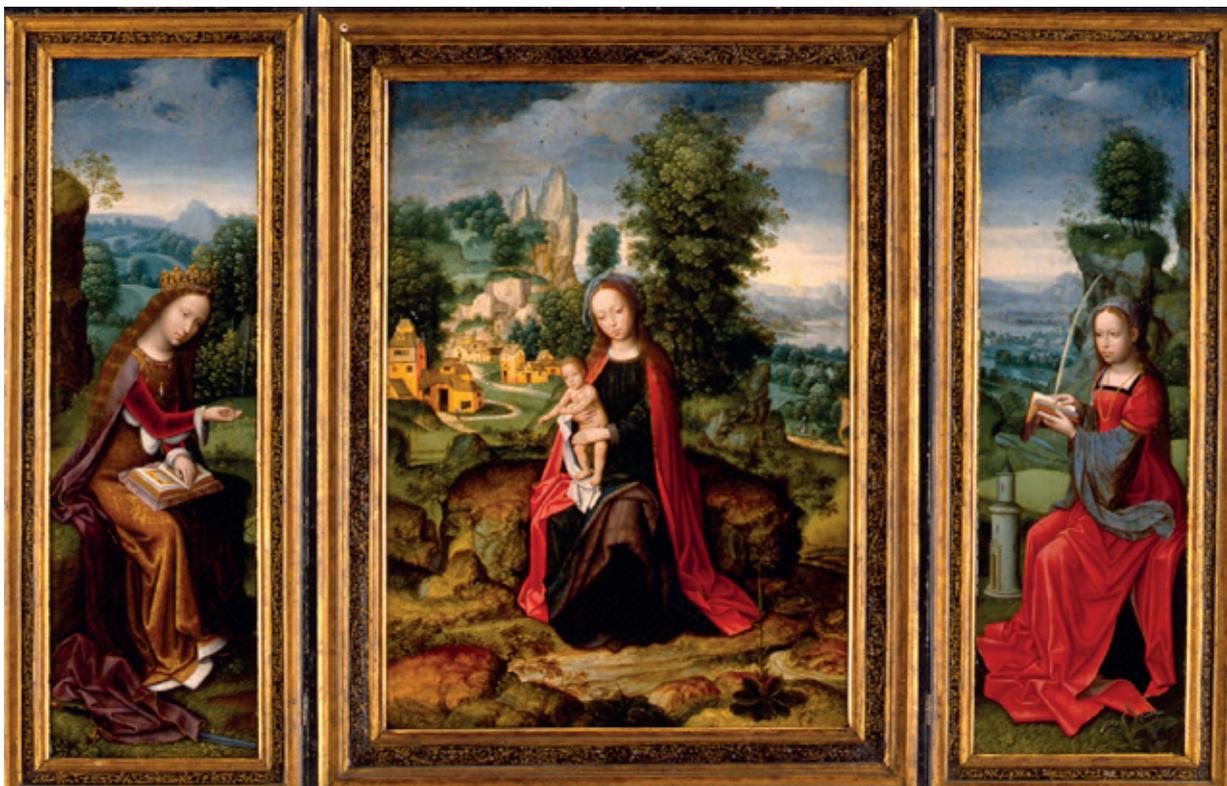


Figure 3.  
Marcellus Coffermans. Triptyque. *Vierge à l'Enfant* (panneau central), *Sainte Catherine et Sainte Barbe* (volets). Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo. Photo : musée.



Figure 4.  
Groupe Adrien Isenbrant. *Sainte Barbe*. The Schorr Collection. Londres. Photo : Keith Pointing.



Figure 5.  
Groupe Adrien Isenbrant. *Sainte Catherine*. Commerce d'art Leo Blumenreich (1913). Berlin. Photo : Archivo español de Arte.

pu par la traverse de l'encadrement. Elle rattache la peinture, qu'elle avoue ne connaître que par la photographie, à Isenbrant, en particulier au panneau de l'Historical Society. À l'examen, le lien avec le triptyque de Coffermans apparaît, à nouveau, bien plus étroit<sup>12</sup>. En effet, la sainte Catherine de la photographie porte, comme sa consœur d'Oviedo, une couronne ornée de ses attributs iconographiques miniaturisés, la roue et l'épée, ainsi qu'un manteau maintenu par deux attaches, également en forme de roue. De plus, elles arborent l'une et l'autre des manches à crevés triples. Enfin, le repli de terrain sur lequel la sainte de la photographie est assise, ainsi que le rocher abrupt visible dans son dos, se retrouvent quasi à l'identique sur le volet gauche du triptyque de Coffermans. Aucun des détails qui viennent d'être cités ne s'observe, en revanche, dans le panneau de l'Historical Society.

La *Sainte Catherine* publiée par Elisa Bermejo se trouvait dès 1913 entre les mains du marchand d'art berlinois Leo Blumenreich. Il existe, dans les archives Max Friedländer au Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie

(RKD) à La Haye, une photographie en noir et blanc de l'œuvre. Elle comporte au verso des indications manuscrites, notamment le nom de Blumenreich et la date de 1913. L'on apprend en outre que le panneau, attribué alors avec quelques hésitations à Ambrosius Benson, a appartenu à une collection privée espagnole («*Privatbes(itz) / Madrid*»). Il est fait explicitement référence à un «pendant» représentant sainte Barbe («*dazu ein Gegenstück / Barbara*»). Apparemment, en 1913, on savait donc encore que le fragment, provenant d'Espagne, possédait un compagnon, une *Sainte Barbe*. Malheureusement, les dimensions de la *Sainte Catherine* ne sont pas mentionnées et Elisa Bermejo ne les connaissait pas non plus.

La *Sainte Catherine* Blumenreich —c'est ainsi qu'on la dénommera ci-avant, puisqu'elle ne semble pas avoir réapparu depuis son passage sur le marché d'art berlinois— a également été découpée à la hauteur des genoux, ce qui suffit à la rapprocher de la *Sainte Barbe* Schorr et de la *Vierge au Beau Paysage* Lázaro. Avec son visage tourné vers la droite, elle provient



Figure 6.  
Groupe Adrien Isenbrant. Triptyque. *Vierge au Beau Paysage* (panneau central), *Sainte Catherine* et *Sainte Barbe* (volets). Museo Lázaro Galdiano, Commerce d'art Blumenreich (1913), The Schorr Collection. Madrid, Berlin, Londres. Montage photographique : Alexandre Dimov. Les trois fragments ont été insérés dans une photographie du triptyque d'Oviedo de Coffermans.



Figures 7a,b.  
Groupe Adrien Isenbrant. *Vierge au Beau Paysage*. Détails dans l'infrarouge. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Photo : musée.

manifestement du volet gauche de l'ancien triptyque<sup>13</sup> (figure 6).

Les liens avec les deux autres fragments s'étendent au dessin sous-jacent. En effet, on peut observer à l'œil nu, dans le visage de sainte Catherine, plusieurs séries continues de petits points noirs<sup>14</sup>. Ils trahissent l'usage d'un calque perforé ou poncif<sup>15</sup>. Or, l'emploi de ce moyen de transposition a pu également être mis en évidence dans les visages de la Vierge et de l'Enfant du fragment Lázaro (figures 7a,b) et dans celui de la sainte Barbe du fragment Schorr<sup>16</sup>. En revanche, dans ces deux images, le paysage du fond a été esquissé à main levée. Certes, cette manière duelle de procéder a été observée dans d'autres œuvres attribuées à Isenbrant, notamment dans le volet du *Saint Jean-Baptiste* du triptyque de Budapest, déjà cité<sup>17</sup> : la figure du Précurseur et son drapé ont pour origine un calque perforé, tandis que le paysage a été mis en place à main levée. Une telle formule n'avait toutefois rien d'exclusif car, dans le *Saint Jérôme* qui fait pendant au *Saint Jean-Baptiste*, le dessin sous-jacent a été entièrement exécuté à main levée.

Le paysage des trois fragments invite également à les rapprocher. Eduardo Barba, qui a tout récemment analysé du point de vue de la botanique la collection de peintures flamandes du Musée Lázaro Galdiano, relève, dans le fragment de la *Vierge à l'Enfant* de l'« école d'Isenbrant », la présence de plusieurs grands sapins<sup>18</sup> (figure 8). Ce sont là des détails pour le moins exceptionnels dans un fond de paysage brugeois de la Renaissance. Comme le rappelle l'auteur, au xvi<sup>e</sup> siècle, le conifère était inexistant dans les anciens Pays-Bas, de sorte que son insertion dans une peinture réalisée à Bruges présentait une certaine saveur exotique. Dans ce contexte, il n'est sans doute pas anodin de relever, à l'arrière-plan de la *Sainte Catherine* Blumenreich, la silhouette de deux hauts sapins dominant l'horizon. De même, dans la *Sainte Barbe* Schorr, on distingue, du côté gauche, à l'arrière-plan, un groupe de trois sapins. Le paysagiste professionnel qui a probablement réalisé les fonds des trois panneaux semble avoir apprécié les conifères.

La reconstitution d'un triptyque relevant du Groupe Isenbrant, grâce notamment aux comparaisons avec l'exemplaire d'Oviedo, met en évidence le rôle de témoin que l'on peut reconnaître à Coffermans. On sait que l'artiste anversoïse s'était spécialisé dans la production de substituts de Primitifs flamands destinés principalement, si pas exclusivement au marché espagnol. Ils étaient copiés avec un grand souci de fidélité d'après des modèles anciens, souvent jusque dans les couleurs, ce qui donne à penser



Figure 8.  
Groupe Adrien Isenbrant. *Vierge au Beau Paysage*. Détail. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Photo : Eduardo Barba Gómez.

que ces modèles furent des tableaux plutôt que des dessins. La plupart de ces tableaux ont depuis lors disparu. Ainsi, on peut supposer, derrière une *Nativité* à mi-corps conservée à Anderlecht et récemment attribuée à Coffermans par Marie Grappasonni, une composition perdue de Gerard David<sup>19</sup>. Le panneau de Coffermans et sa copie sur toile du Musée des Beaux-Arts d'Anvers semblent en constituer, à l'heure actuelle, les seuls reflets connus. Pour d'autres peintures du maître anversoïse, si l'existence d'un modèle ancien disparu paraît évidente, on est par contre dans l'impossibilité d'en attribuer la paternité à un artiste particulier. C'est le cas, par exemple, d'une *Vierge à l'Enfant entourée par saint Joseph et un ange*. Le prototype des années 1510-1520, si souvent répété par Coffermans<sup>20</sup>, ne nous est pas parvenu. Il en va de même d'un *Portement de croix* et d'un *Crucifiement du Christ*. Ces deux images, également reproduites à plusieurs reprises par l'artiste, notamment dans le triptyque signé du Musée Lázaro Galdiano, dérivent à l'évidence de deux panneaux ayant fait partie d'un ensemble disparu remontant aux mêmes années 1510-1520<sup>21</sup>



Figure 9  
Marcellus Coffermans. Triptyque. *Crucifixion du Christ* (panneau central), *Portement de croix* et *Descente de croix* (volets). Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Photo : musée.

(figure 9). Son auteur, certainement un peintre du Nord, n'a pu être jusqu'à présent identifié.

Les peintures de Coffermans offrent donc un double intérêt pour l'historien de la peinture flamande. D'une part, elles jettent un éclairage sur un goût archaïsant, néo-gothique, qui se développe à Anvers dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, en marge du style romaniste moderne d'un Martin de Vos (1532-1603), et qui sera exporté avec succès vers la Péninsule ibérique. D'autre part, elles constituent le reflet d'un 'musée imaginaire' de la peinture flamande ancienne, qui diffère assez nettement de celui que les historiens d'art se sont ingéniés à construire depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. À Anvers, par l'intermédiaire de collectionneurs ou de marchands, Coffermans eut accès à des tableaux remontant au XV<sup>e</sup> et à la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle qui ne nous sont le plus souvent pas parvenus. Peut-être lui ont-ils été prêtés pour étude, peut-être aussi en a-t-il possédé l'un ou l'autre. L'important, pour nous, est qu'il les a vus et reproduits.

La valeur testimoniale de l'œuvre de Coffermans apparaissant hors de doute, on est autorisé à se poser la question de savoir si le triptyque Masaveu reproduit le triptyque Lázaro-Schorr-Blumenreich dans son état originel,

avant sa mutilation, ou bien s'il dérive d'un triptyque similaire distinct, dont il conviendrait de postuler l'existence. À l'examen, c'est la seconde possibilité qui apparaît la plus vraisemblable. Dans le fragment Lázaro, la Vierge est représentée un diadème sur la tête. En revanche, dans le panneau central du triptyque d'Oviedo, elle porte un simple voile de gaze. De même, dans le panneau Schorr, sainte Barbe est revêtue d'une robe verte à manches courtes alors que, dans le volet droit du triptyque d'Oviedo, la même robe est de couleur rouge. Ces différences peuvent-elles s'expliquer par un simple caprice de l'artiste anversois, soucieux de se démarquer quelque peu de ses modèles ? Cela semble peu probable. D'une part, les différences observées ne s'inscrivent nullement dans une démarche de mise au goût du jour, de modernisation. La robe rouge de sainte Barbe et le voile de Marie n'auraient nullement paru déplacés dans un triptyque de la fin du XV<sup>e</sup> ou du début du XVI<sup>e</sup> siècle. D'autre part, il semble que Coffermans, dans ses œuvres les plus soignées, ait fait preuve d'une grande fidélité vis-à-vis de ses modèles, jusque dans les couleurs. Selon toute vraisemblance, il a donc dû exister à Anvers, du vivant de l'artiste, une autre version du triptyque Lázaro-Schorr-Blumenreich,

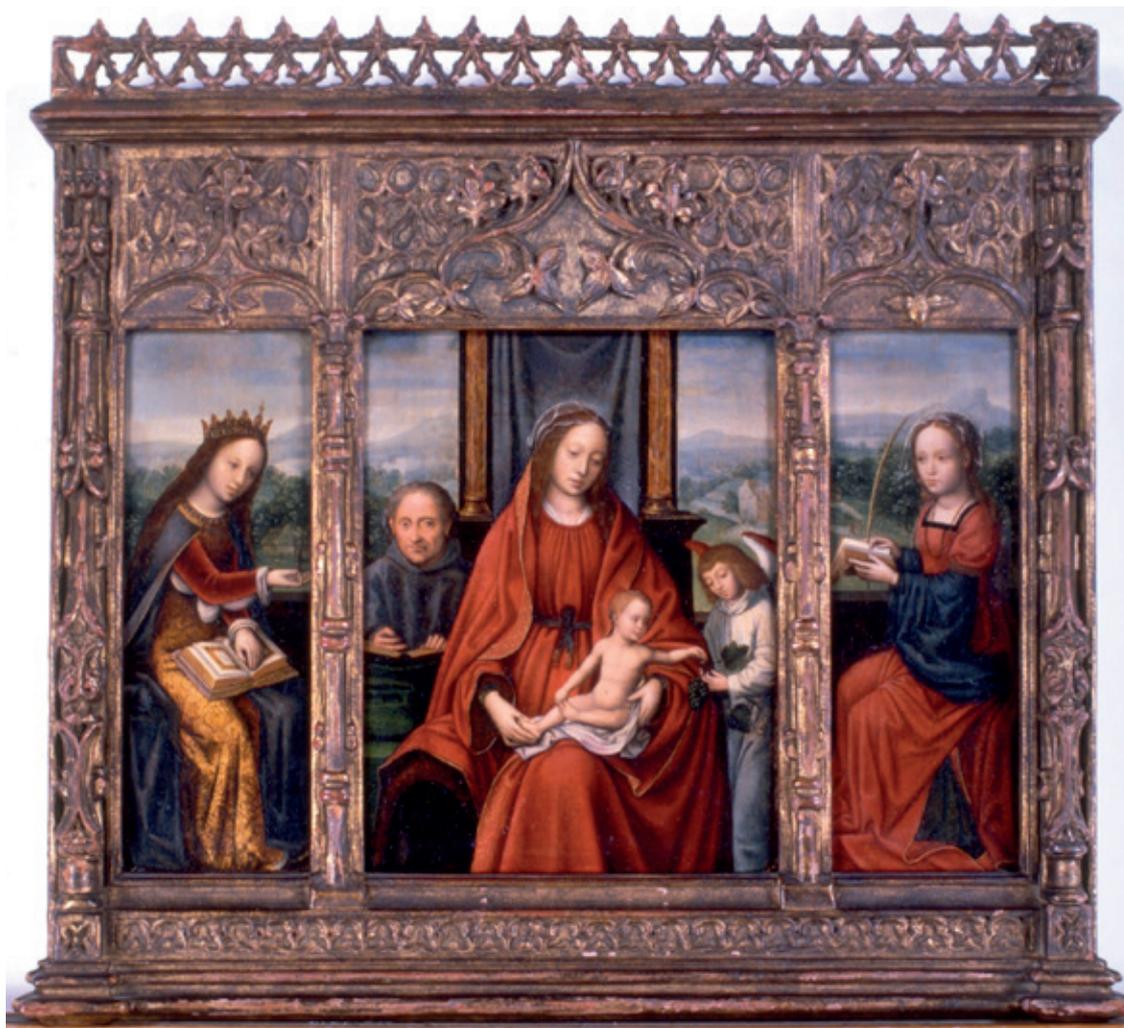


Figure 10.  
Atelier de Marcellus Coffermans. Triptyque. *Vierge à l'Enfant entourée par saint Joseph et un ange* (panneau central), *Sainte Catherine et Sainte Barbe* (volets). Vente Christie's, 23 janvier 2004. New York. Photo : Christie's.

dans laquelle la tête de Marie était couverte d'un simple voile et sainte Barbe habillée en rouge. Le triptyque d'Oviedo nous conserverait ainsi le souvenir d'une œuvre brugeoise du Groupe Isenbrant aujourd'hui disparue.

Coffermans n'aurait d'ailleurs que difficilement pu avoir accès au triptyque Lázaro-Schorr-Blumenreich à Anvers. La *Sainte Catherine* et la *Sainte Barbe* se trouvaient avant 1913 dans une collection privée espagnole. Quant au fragment du Musée Lázaro Galdiano, c'est en Espagne qu'il a dû être acquis, comme tant d'autres pièces de la collection rassemblée par l'éditeur madrilène. Ces données suggèrent que le triptyque, encore intact, a dû prendre peu après son achèvement le chemin de la Péninsule ibérique. Les œuvres du Groupe Isenbrant y étaient nombreuses et semblent avoir été particulièrement appréciées du public local<sup>22</sup>. Certaines d'entre elles sont revenues dans le nord de l'Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup>

siècle, suite à l'engouement nouveau suscité par les Primitifs flamands dans les nations européennes industrialisées qu'étaient l'Angleterre, la Belgique, l'Allemagne et la France. C'est le cas notamment d'un panneau aujourd'hui conservé à Budapest, un *Calvaire avec trois saints*, qui se trouvait au XIX<sup>e</sup> siècle dans la collection des comtes de Montenegro à Palma de Majorque<sup>23</sup>. Ce fut probablement aussi le cas des fragments Schorr et Blumenreich.

La sainte Catherine et la sainte Barbe ont été répétées dans un petit triptyque vendu à New York en 2005, une production de l'atelier de Coffermans<sup>24</sup> (figure 10). Les deux saintes flanquent cette fois un exemplaire de la *Vierge à l'Enfant entourée par saint Joseph et un ange*. Le paysage ne doit plus rien aux modèles du Groupe Isenbrant. Si sainte Barbe porte toujours une robe rouge, ses manches sont non pas vertes, comme sur le volet droit du triptyque d'Oviedo, mais bleues. L'œuvre semble

moins ambitieuse du point de vue esthétique, le désir de faire renaître le monde des Primitifs flamands moins affirmé. La combinaison de personnages en pied, sur les volets, et de figures à mi-corps, sur le panneau central, fait d'ailleurs violence aux règles de composition les plus généralement suivies par les peintres de triptyques dans les anciens Pays-Bas.

Le triptyque Lázaro-Schorr-Blumenreich constitue une œuvre mutilée. Selon toute probabilité, alors qu'il se trouvait en Espagne, il fut endommagé accidentellement. Plutôt que de repeindre les parties abîmées, un restaurateur estima préférable de conserver les seuls personnages, en les réduisant à des figures à mi-corps. Ce type de restauration à la scie semble avoir constitué une pratique répandue jusqu'en plein

xix<sup>e</sup> siècle et a engendré de nombreux bustes apocryphes dans la peinture flamande ancienne. Les plus célèbres sont certainement les têtes de saint Joseph et de sainte Catherine (?) de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, vestiges d'une *Sacra Conversazione* de Rogier van der Weyden<sup>25</sup>, mais on peut également citer les deux visages masculins du Musée des Beaux-Arts de Budapest, dus à un anonyme bruxellois des années 1480-1500<sup>26</sup>. Aujourd'hui abandonnée, la restauration à la scie aura connu un prolongement scientifique. La reconstitution argumentée d'une composition disparue à partir de fragments dûment identifiés constitue en effet un véritable genre au sein de la littérature scientifique d'histoire de l'art, genre dont relève, modestement, le présent article.

\* C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui m'ont aidé à mener à bien cette étude : Eduardo Barba Gómez (Madrid), Alexandre Dimov (Bruxelles), Susan Jones (Londres), Suzanne Laemers (La Haye), David Lewis (Londres), Amparo López Redondo (Madrid), Alfonso Palacio (Oviedo) et Raquel Sáenz Pascual (Oviedo).

1. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, n° 3016 ; 44,5 x 34,8 cm. Voir, sur cette œuvre, D. MARTENS et A. LÓPEZ REDONDO (2017-2018), notice, dans *Una colección redescubierta. Tablas flamencas de los siglos xv y xvi del Museo Lázaro Galdiano* (cat. d'exp.), Madrid, Museo Lázaro Galdiano, p. 141-143.

2. Le panneau fut reproduit pour la première fois dans J. LÁZARO GALDIANO (éd.) (1926-1927), *La colección Lázaro, de Madrid*, Madrid, La España Moderna, I, n° 427 : «*Virgen del Bello Paisaje. Primitivo flamenco de principios del siglo xvi*». Il n'apparaît pas dans un inventaire photographique antérieur de la collection Lázaro, publié en 1913 par Joseph Lacoste.

3. J. CAMÓN AZNAR (1951), *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, p. 112 : «*La Virgen del Bello Paisaje es de finales del siglo xv [sic], de arte de Brujas, con esa sonrisa tan transida de visiones interiores que la aproxima a la escuela de Isebrandt [sic]*».

4. Voir, sur cette notion, J.C. WILSON (1995), «*Adriaen Isenbrant and the Problem of His œuvre. Thoughts on Authorship, Style and the Methodology of Connoisseurship*», *Oud Holland*, 109, p. 1-17. On notera qu'Adrien Isenbrant pourrait fort bien ne constituer qu'une simple appellation de convention. En effet, on a proposé avec de bons arguments d'attribuer à Albert Cornelis une part importante de la production qui, jusqu'ici, avait été rassemblée sous le nom d'Isenbrant. Voir, à ce sujet, L. CAMPBELL (2014), *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, Londres, National Gallery Company, I, p. 276-277. Il a toutefois été décidé de maintenir dans le présent article le nom d'Isenbrant parce qu'il est davantage familier aux historiens d'art et parce que la question de l'identité historique de l'auteur du panneau MLG 3016 n'a aucun impact sur la reconstitution qui va être proposée plus avant.

5. Budapest, Szépművészeti Múzeum, n°s 9047b (*Saint Jean-Baptiste*) ; 87,4 x 31,3 cm / 9047c (*Saint Jérôme*) ; 87 x 31 cm et New York, New-York Historical Society (anciennement), n° 1867.121 ; 93,5 x 70,4 cm. Il n'y a pas de figures au revers des volets. Voir, sur ce triptyque, D. MARTENS (1991), «*Un triptyque d'Adrien Isenbrant reconstitué*», *Oud Holland*, 105, p. 157-166 ; S. URBACH (2015), *Early Netherlandish Paintings. Old Masters' Gallery Catalogues Szépművészeti Múzeum Budapest*, Turnhout, Brepols, I, n°s 19a-b. Peter Klein a soumis les deux panneaux monoxyles de Budapest à un examen dendrochronologique. Selon lui, l'arbre dont ont été tirées les deux planches a été abattu au plus tôt entre 1525 et 1533. Voir, à ce sujet, S. URBACH, *Early Netherlandish Paintings...*, op. cit., I, p. 230.

6. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, n° 1793 ; 63 x 50 cm (panneau central) et 63 x 24,5 cm (chaque volet). Il n'y a pas de figures au revers des volets. Voir, sur ce triptyque, E. BERMEJO MARTÍNEZ (1999), notice, dans *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea* (cat. d'exp.), Madrid, Fundación BSCH, n° 69 ; M.R. DE VRIJ (2003), *Marcellus Coffermans*, Amsterdam, Marc Rudolf de Vrij, p. 59-60 et n° 41 ; A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ (2012), *La pintura flamenca del siglo xvi en el norte de España : Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra* (thèse), Universidade de Santiago de Compostela, I, n° 51.

7. Voir, dans le même sens, A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *La pintura flamenca...*, op. cit., I, p. 653-654.

8. Londres, The Schorr Collection ; 40,5 x 28,8 cm. Voir, sur cette œuvre, *Important and Fine Old Master Pictures* (cat. de vente), Londres, Christie's, 13 décembre 1991, n° 108 ; C. WRIGHT (2014), *The Schorr Collection of Old Master and Nineteenth-Century Paintings*, Londres, MGFA, I, n° 173 ; II, p. 52.

9. Il s'agit d'une plume d'autruche, remise personnellement par le Christ à la sainte. Voir, à ce sujet, B. DE GAIFFIER (1959), «*Le triptyque du Maître de la Légende de sainte Barbe*», *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 28, p. 19-22.

10. Christopher Wright avait déjà envisagé en 2014 la possibilité que la *Sainte Barbe* Schorr ait pu constituer un fragment de volet droit de triptyque. Voir C.

WRIGHT, *The Schorr Collection...*, op. cit., I, p. 137 ; II, p. 52.

11. E. BERMEJO MARTÍNEZ (1975), «*Nuevas pinturas de Adrian Isenbrant*», *Archivo español de Arte*, 48, p. 2-4.

12. Ce lien a déjà été relevé. Voir M.R. DE VRIJ, *Marcellus Coffermans...*, op. cit., p. 126 ; A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, *La pintura flamenca...*, op. cit., I, p. 651-652.

13. Marc Rudolf de Vrij avait déjà envisagé en 2003 la possibilité que la *Sainte Catherine* Blumenreich ait pu constituer un fragment de triptyque. Voir M.R. DE VRIJ, *Marcellus Coffermans...*, op. cit., p. 126.

14. Ces points sont bien visibles sur un tirage d'épreuves envoyé par Elisa Bermejo en 1975 à la bibliothèque du Centre d'Étude des Primitifs flamands, à Bruxelles. Ce tirage y est toujours conservé, dans le tiré-à-part de l'article de l'auteur cité à la note 11 (Berm 1975-a). Dans la publication elle-même, les points n'apparaissent pas. Elisa Bermejo s'est plainte de la mauvaise qualité de l'impression dans une note manuscrite apposée sur l'exemplaire sus-mentionné du tiré-à-part.

15. Voir, sur l'usage du calque perforé dans le Groupe Isenbrant, J.C. WILSON (1998), *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park, Penn State University, p. 117-123. Voir aussi T.H. BORCHERT (1998), notices, dans *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Notities* (cat. d'exp.), Bruges, Memlingmuseum et Oud-Sint-Janshospitaal, n° 35, 36, 37, 39, 40, 48.

16. Voir, pour le fragment Schorr, C. WRIGHT, *The Schorr Collection*, op. cit., I, p. 137 : «*The figure of the saint herself is outlined with clear lines of pouncing, a series of small dots [...]. The landscape was freely drawn with careful indications of the elements in the background*».

17. Voir, à ce sujet, S. URBACH, *Early Netherlandish Paintings...*, op. cit., I, p. 230.

18. E. BARBA GÓMEZ (2017-2018), «*Botánica del detalle. Flora en la pintura flamenca antigua del Museo Lázaro Galdiano*», dans *Una colección redescubierta*, op. cit., p. 48.

19. Voir, à ce sujet, M. GRAPPA-SONNI (2016), «*Addenda à Marcelus Coffermans, peintre anversois*

archaïsant du xvi<sup>e</sup> siècle : œuvres inédites, œuvres méconnues», *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 14, p. 7-8.

20. Voir, sur ce prototype et ses échos chez Coffermans, M.R. DE VRIJ, *Marcellus Coffermans*, op. cit., n° 51 et 51a-i.

21. Voir, à ce sujet, D. MARTENS et A. LÓPEZ REDONDO, notice, dans *Una colección redescubierta*, op. cit., p. 91-92.

22. Voir, à ce sujet, E. BERMEJO MARTÍNEZ, «Nuevas pinturas»,

op. cit., p. 1-25 ; D. MARTENS (2017), «Un panneau singulier d'Adrien Isenbrant à Budapest : une commande majorquine ?», dans *LVI<sup>e</sup> congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès de Liège 23-26 août 2012*, Liège, Institut archéologique liégeois, II, 3, p. 829-841.

23. Voir, sur cette œuvre, S. URBACH, *Early Netherlandish Paintings*, op. cit., I, n° 18 ; D. MARTENS, «Un panneau singulier», op. cit., p. 829-840.

24. 21,8 x 16,5 cm (panneau central) et 21,8 x 7,8 cm (chaque volet). Voir, sur cette œuvre, *Important Old Master Paintings [...]* (cat. de vente), New York, Christie's, 23 janvier 2004, n° 16.

25. Voir, sur cette composition, L. CAMPBELL (1998), *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, National Gallery Publications, p. 392-406.

26. Voir, sur ces panneaux, S. URBACH, *Early Netherlandish Paintings*, op. cit., I, n° 12 a-b.