

*La Vierge enfant*  
de Francisco de Zurbarán  
Trois portraits par Simon Vouet,  
Pietro Martire Neri  
et Angelika Kauffmann

TABLEAUX BOLONAIS, VÉNITIENS ET NAPOLITAINS  
DU XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLE



GALERIE CANESSO



*La Vierge enfant* de Francisco de Zurbarán  
Trois portraits par Simon Vouet,  
Pietro Martire Neri et Angelika Kauffmann

TABLEAUX BOLONAIS, VÉNITIENS ET NAPOLITAINS

DU XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLE



*La Vierge enfant*  
de Francisco de Zurbarán

Odile Delenda

Trois portraits par Simon Vouet,  
Pietro Martire Neri  
et Angelika Kauffmann

TABLEAUX BOLONAIS, VÉNITIENS ET NAPOLITAINS  
DU XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Véronique Damian



GALERIE CANESSO

Nous tenons à remercier chaleureusement  
celles et ceux qui nous ont aidés :

Daniele Benati, Arnaud et Barbara Brejon de Lavergnée,  
Maria Teresa Caracciolo, Alberto Crispo, Frank Dabell,  
Jehanne Lazaj, Isabelle Leegenhoek, Sergio Marinelli,  
Cinzia Pasquali, Giuseppe Scavizzi, Lothar Sickel,  
Nicola Spinosa.

GALERIE CANESSO  
26, rue Laffitte. 75009 Paris  
Tél.: + 33 1 40 22 61 71  
Fax: + 33 1 40 22 61 81  
e-mail: [contact@canesso.com](mailto:contact@canesso.com)  
[www.canesso.com](http://www.canesso.com)

© Galerie Canesso SARL  
Conception graphique: François Junot  
Traduction en anglais: Frank Dabell  
Photogravure: Fotimprim  
Impression: PPA Mahé – février 2014

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS

- 6 FRANCISCO DE ZURBARÁN  
*La Vierge enfant endormie*  
*The Virgin Mary as a Child, Asleep*
- 16 BERNARDINO LICINIO  
*Jeune femme et son soupirant*  
*Young Lady and her Suitor*
- 26 GUIDO RENI  
*Saint Jérôme*  
*Saint Jerome*
- 32 GIOVANNI LANFRANCO  
*Les Adieux de Renaud à Armide*  
*Rinaldo's Farewell to Armida*
- 44 SIMON VOUET  
*Portrait d'homme*  
*Portrait of a Man*
- 48 PIETRO MARTIRE NERI  
*Portrait de Diego Velázquez*  
*Portrait of Diego Velázquez*
- 52 FRANCESCO ALBANI, dit L'ALBANE  
*Le Christ apparaissant à Madeleine*  
*Christ Appearing to Mary Magdalene*
- 58 ANTONIO ZANCHI  
*David et Goliath*  
*David and Goliath*
- 62 LUCA GIORDANO  
*Tarquin et Lucreèce*  
*Tarquin and Lucretia*
- 66 ANGELIKA KAUFFMANN  
*Portrait du prince Stanislas Poniatowski*  
*Portrait of Prince Stanislaus Poniatowski*

# FRANCISCO DE ZURBARÁN

FUENTE DE CANTOS, 1598 ~ MADRID, 1664

## *La Vierge enfant endormie* *The Virgin Mary as a Child, Asleep*

---

HUILE SUR TOILE, 103 × 90 CM (OIL ON CANVAS, 40 9/16 × 35 7/16 IN)

**PROVENANCE.** Acheté en France au milieu du xx<sup>e</sup> siècle.

**BIBLIOGRAPHIE.** Odile Delenda, «Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, obras nuevas)», *Archivo español de Arte*, n° 293, 2001, p. 10-11, fig. 11; Enrique Valdivieso, *La Pintura barroca sevillana*, Séville, 2003, p. 271-272, pl. 248, note 183 [meilleure version connue]; Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán, pintor, 1598-1664*, Madrid, 2007, p. 123-125, repr.; Odile Delenda, «La Virgen niña dormida», *Miriam*, n° 351, mai-août 2007, p. 103-104, fig. 6; Odile Delenda, «*Sapientiae laus*. Images de la Vierge enfant chez Zurbarán», *Sedes Sapientiae*, n° 100, 2007, p. 44, 47-48; Odile Delenda (avec la collaboration d'Almudena Ros de Barbero), *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*, vol. I, Madrid, 2009, n° 237, p. 654-656, repr.

\*Le tableau sera inclus dans l'exposition *Francisco de Zurbarán. Un Nouveau regard*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, été 2015.

**PROVENANCE.** Purchased in France in the mid-20<sup>th</sup> century.

**LITERATURE.** Odile Delenda, “Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, obras nuevas)”, *Archivo español de Arte*, no. 293, 2001, pp. 10-11, fig. 11; Enrique Valdivieso, *La Pintura barroca sevillana*, Seville, 2003, pp. 271-272, pl. 248, note 183 [best version known]; Odile Delenda, *Francisco de Zurbarán, pintor, 1598-1664*, Madrid, 2007, pp. 123-125, illus.; Odile Delenda, “La Virgen niña dormida”, *Miriam*, no. 351, May-August 2007, pp. 103-104, fig. 6; Odile Delenda, “*Sapientiae laus*. Images de la Vierge enfant chez Zurbarán”, *Sedes Sapientiae*, no. 100, 2007, pp. 44, 47-48; Odile Delenda (with the collaboration of Almudena Ros de Barbero), *Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico*, vol. I, Madrid, 2009, pp. 654-656, no. 237, illus.

\*The painting will be included in the exhibition *Francisco de Zurbarán. Un Nouveau regard*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Summer 2015.

**CONSIDÉRÉ À JUSTE TITRE COMME L'UN DES** plus grands maîtres espagnols du Siècle d'Or, Francisco de Zurbarán est originaire d'Estrémadure où il naît en 1598. Pendant ses études à Séville (1614-1617), il côtoie Diego Velázquez (1599-1660) et Alonso Cano (1601-1667). Il commence sa carrière en 1618 à Llerena où il ouvre un atelier pour répondre aux demandes de sa province natale. Appelé dans la capitale andalouse dès 1626, il y exécute de grands chantiers pour diverses communautés religieuses désireuses de créer, ou de renouveler, leur décoration picturale. Il s'établit à Séville en 1629 comme peintre de la ville et reçoit pendant vingt-cinq ans des commandes considérables pour les églises et surtout les couvents de la plupart des ordres religieux<sup>1</sup>, devenant rapidement le peintre

**JUSTLY CONSIDERED ONE OF THE GREATEST** masters of the Golden Age of Spanish painting, Francisco de Zurbarán was born in Estremadura in 1598. While studying in Seville, between 1614 and 1617, he crossed paths with Diego Velázquez (1599-1660) and Alonso Cano (1601-1667), and began his career in 1618 in Llerena, where he opened a workshop to meet the demands of his native province. Summoned to the capital of Andalusia in 1626, he carried out important projects for various religious communities that were seeking to create or renew their pictorial decoration. He settled in Seville in 1629 as official painter, and for twenty-five years he received considerable commissions from the churches and especially convents of most of the religious orders there,<sup>1</sup> swiftly becoming





le plus prisé des couvents andalous. Sa scrupuleuse obéissance aux consignes imposées par le nouvel art religieux issu du concile de Trente, mais surtout son style ténébriste d'un réalisme saisissant, transcendé par une intense spiritualité, en font sans doute le représentant le plus significatif de l'art religieux espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle. Au cours de la décennie 1640-1650, son atelier fournit également d'importantes séries de toiles destinées au florissant marché des colonies américaines. À côté de ces grandes suites décoratives, Zurbarán va aborder, surtout à partir de 1645, des thèmes religieux plus intimistes d'une grâce sans mièvrerie qui démontrent la grande variété de son œuvre. Il s'intéresse à des sujets moins austères que les sévères portraits de moines en prière ou en extase qui ont fait sa réputation et crée avec succès des sujets plus aimables comme de jolies saintes aux somptueux costumes ; il se distingue aussi par d'émouvantes représentations de saintes enfances : celle de Jésus en très petit garçon ou encore la toute jeune Vierge Marie.

Dès l'origine des temps chrétiens, les trop brefs passages des textes canoniques concernant la Vierge n'ont pu satisfaire la curiosité touchante des croyants : la discrétion des Évangiles est très tôt complétée par des écrits apocryphes, toutefois certains d'entre eux furent condamnés en raison de leur imagination fertile. La liste définitive des textes authentiques, fixée par l'Église au concile de Carthage en 397, fut acceptée par les pères du concile de Trente (1545-1563)<sup>2</sup>. Pour les pieux récits pouvant alimenter la piété populaire, l'Église fut conciliante ; ainsi le *Proto-Évangile de Jacques* (ca. 130-140) exerça-t-il une influence considérable sur la dévotion et l'iconographie de la Sainte Vierge. On y trouve notamment les circonstances de sa naissance et de sa présentation au Temple de Jérusalem par ses parents, Anne et Joachim. L'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, remanié au VI<sup>e</sup> siècle le *Proto-Évangile de Jacques* à l'usage des Occidentaux,

the most sought-after painter in the convents of Andalusia. His scrupulous adherence to the new dictates relating to religious art by the Council of Trent, but above all his tenebrist style, marked by striking realism and a transcendental, intense spirituality, define him without question as the most significant representative of Spanish religious art of the 1600s. During the 1640s his workshop also produced some important series of canvases for the burgeoning market of the American colonies. Alongside these grand decorative cycles, and especially after 1645, Zurbarán applied himself to more intimate religious subjects, conveying grace without excessive mawkishness, and revealing the great variety of his output. He became interested in themes less austere than the severe portraits of praying or ecstatic monks for which he was famed, successfully creating more appealing subjects such as beautiful, sumptuously-dressed female saints. He also distinguished himself in moving depictions of holy children: Jesus as a little boy, for example, or the very young Virgin Mary.

Since the earliest Christian times, the brevity of canonical texts regarding the Virgin could not satisfy the touching curiosity of believers, and the discretion of the Evangelists was very soon overlaid by apocryphal texts, although certain of these were condemned as the result of excessively fertile imaginations. The definitive list of authentic texts, established by the Church at the Council of Carthage in 397, was accepted by the church fathers at the Council of Trent (1545-1563).<sup>2</sup> For pious narratives that might nourish popular piety, the Church was conciliatory: thus the *Proto-Evangelium of James* (c. 130-140) exercised a considerable influence on the devotion and iconography of the Holy Virgin. Notable among such stories are those concerning the circumstances of her birth and presentation in the Temple of Jerusalem by her parents Anna and Joachim. The *Gospel of the Pseudo-Matthew*, a sixth-century reworking of the *Proto-Evangelium of James* for Western use, completes the story of the young Mary at the Temple. Artists could now paint the Virgin offering herself to God at the beginning of her condition of self-awareness.

Zurbarán depicted this "little sister" of the *Song of Songs* (Canticles 8:8) on a number of occasions. A delightful picture housed in the Cathedral of Jerez

1. Voir Odile Delenda (avec la collaboration d'Almudena Ros de Barbero), *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, vol. II, Madrid, 2010.

— See Odile Delenda (with the collaboration of Almudena Ros de Barbero), *Zurbarán.*

*Los conjuntos y el obrador*, vol. II, Madrid, 2010.

2. Daniel-Rops (dir.), *Les Apocryphes du Nouveau Testament*, Paris, 1952, p. 11.

— Daniel-Rops, ed., *Les Apocryphes du Nouveau Testament*, Paris, 1952, p. 11.



FIG. 1

— Francisco de Zurbarán, *Vierge enfant endormie*, Jerez de la Frontera, cathédrale Saint-Sauveur.



FIG. 2

— Atelier de Francisco de Zurbarán, *Vierge enfant endormie*, Madrid, collection Banco Central Hispano.

complète l'histoire de la petite Marie au Temple. Les artistes pouvaient donc peindre la Vierge s'offrant elle-même au Seigneur à l'aube de sa vie consciente.

Zurbarán a souvent montré cette « Petite Fille » du Cantique des Cantiques (Ct 8, 8). Un délicieux tableau conservé dans la cathédrale de Jerez de la Frontera représente une *Vierge enfant endormie* (Fig. 1). Nous présentons ici une nouvelle et très belle version autographe avec variantes de cette petite Vierge assoupie. On connaissait néanmoins une bonne réplique d'atelier de ce tableau récemment découvert, publiée en 1996 par A. Pérez Sánchez (Madrid, collection Banco Central Hispano, Fig. 2). D'un format presque carré et pratiquement identique à celui de la cathédrale de Jerez de la Frontera, notre tableau montre par rapport au précédent suffisamment de différences pour nous permettre d'affirmer qu'il s'agit d'une autre composition originale, probablement la première pensée du peintre pour un sujet qui connaîtra un vif succès. Si la pose et le vêtement de la fillette sont sensiblement les mêmes dans les deux œuvres, le manteau bleu sombre

de la Frontera shows a *Sleeping Virgin Mary* (Fig. 1). The painting presented here is a new and beautiful autograph version, with variants, of that little dozing Virgin. At least one good workshop replica of this recently-discovered canvas was already known, a work published in 1996 by Alfonso Pérez Sánchez (Madrid, collection of the Banco Central Hispano; Fig. 2). Painted in a nearly square format and practically identical to the one in the Cathedral of Jerez de la Frontera, our painting differs sufficiently from that one to enable us to define it as a separate original composition, probably the painter's initial concept for a subject that was to garner keen success. If the pose and dress of the young girl are essentially the same in each picture, the dark blue mantle in Jerez is hemmed with gold braid, whereas this is not found in our canvas. On the other hand, in the work before us, the child is seated on a big dark red cushion adorned with red and gold tassels, whereas the cushion is hardly visible in the Jerez version. On the right of the composition, the variants are more distinct: flowers in the

s'orne d'un galon doré sur l'ourlet dans l'exemplaire de Jerez que l'on ne retrouve pas sur notre version. En revanche, dans cette dernière, l'enfant est assise sur un gros coussin rouge foncé orné de pompons rouge et or, alors qu'à Jerez ce coussin est à peine visible. Sur la droite, les variantes sont plus nettes : fleurs plus ou moins ouvertes dans le bol de Chine, disposition de l'assiette d'étain sur la petite table, tiroir sur le côté gauche dans la version de Jerez et de face dans la présente toile.

Les écrivains de la Réforme catholique acceptèrent la jolie idée de la consécration de Marie à Dieu à l'âge de trois ans. Le père jésuite Pedro de Ribadeneira, auteur au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle d'un très populaire *Flos Sanctorum*, reprend cette tradition en citant l'autorité de saint Jérôme et saint Ambroise<sup>3</sup>, tandis que Francesco Arias, autre jésuite espagnol, connu pour sa rigueur, propose dans son *Traité de l'Imitation de Notre Dame* une méditation de la petite Vierge recueillie au Temple<sup>4</sup>. Quant à sor María de Agreda (1602-1665), favorisée de visions sur la vie de Marie, elle livre le récit de ses toutes premières années et précise que «son oraison était continuelle. Le sommeil même ne l'interrompait pas, car l'entendement peut agir sans le secours des sens<sup>5</sup>», référence évidente au verset du Cantique des Cantiques : «Je dors mais mon cœur veille» (Ct 5, 2). La religieuse ajoute que le Très-Haut versait sur elle une lumière céleste, celle qui enveloppe la toute petite fille que Zurbarán peint ici endormie.

La belle fillette assoupie paraît directement sortie d'un des nombreux cantiques ou poèmes composés à Séville en l'honneur de la Vierge aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : «Je suis une petite fille brune, plus belle

china bowl in different states of opening, the position of the pewter plate on the little table, and the placement of the drawer – to the left in Jerez and facing us in the present canvas.

Counter-Reformation writers accepted the attractive idea of Mary's consecration to God at the age of three. The Jesuit father Pedro de Ribadeneira, author at the very start of the seventeenth century of the very popular *Flos Sanctorum*, took up this tradition, citing the authority of Saint Jerome and Saint Ambrose,<sup>3</sup> while Francesco Arias, another Spanish Jesuit, known for his rigour, proposed a meditation on the young Virgin seated in the Temple in his *Treatise on the Imitation of Our Lady*.<sup>4</sup> Sister Maria de Agreda (1602-1665), who was granted visions of the life of Mary, provides a narrative of the Virgin's earliest years, specifying that “her prayer was continual. Sleep itself did not interrupt her, because understanding can take place without the benefit of the senses”,<sup>5</sup> an evident reference to the verse from the *Song of Songs*, “I sleep but my heart is awake” (Canticles 5:2). The nun added that the Almighty poured a celestial light over her, the very one that envelops the little child Zurbarán paints here, asleep.

The lovely sleeping young girl seems to have come directly out of one of the many canticles or poems composed in Seville in honour of the Virgin during the sixteenth and seventeenth centuries: “I am a little brown-haired maiden, prettier than the iris and the rose and the flower of the lily”, sings the poet Diego Cortés.<sup>6</sup> The only painter, no doubt, to represent the young girl at such a tender age, Zurbarán sees her haloed with seraphim, glowing with divine love. Mary

3. *La Fleur des Saints*, éd. française, Vailly-sur-Sauldre, 1984, t. XI, p. 359-364.  
— *The Lives of the Saints*, English, various eds. of the 1620s and 1730; French ed., *La Fleur des Saints*, Vailly-sur-Sauldre, 1984, vol. XI, pp. 359-364.  
4. Éd. française, Rouen, 1630, p. 234.  
— French ed., Rouen, 1630, p. 234.  
5. Sor María de Jesús de Agreda, *Mística Ciudad de Dios*, 3 vol., 1<sup>re</sup> éd. Madrid, 1670 ;

éd. espagnole, Madrid, 1970 ; éd. française «Résumé complet», chanoine V. Viala, Saint-Cénére, 1976, p. 46.  
— Sor María de Jesús de Agreda, *Mística Ciudad de Dios*, 1<sup>re</sup> éd., Madrid, 1670, 3 vols.; modern Spanish ed., Madrid, 1970; French ed., “Résumé complet” by canon V. Viala, Saint-Cénére, 1976, p. 46.  
6. «Soy niña morena / Y soy más hermosa / Que lirio ni rosa / Ni flor de azucena», Diego Cortés, Madrid, 1592,

cité par Francisco López Estrada, «Pintura y literatura: una consideración estética en torno de la Santa Casa de Nazaret de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 1966, p. 34. Voir Jeannine Baticle, avec l'assistance d'Odile Delenda, *Zurbarán*, cat. exp., New York, Metropolitan Museum of Art et Paris, musée du Louvre, 1987-1988, cat. n<sup>o</sup> 47 et 60.  
— “Soy niña morena / Y soy más hermosa / Que lirio ni rosa /

Ni flor de azucena”, Diego Cortés, Madrid, 1592, cited by Francisco López Estrada, “Pintura y literatura: una consideración estética en torno de la Santa Casa de Nazaret de Zurbarán”, *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 1966, p. 34. Cf. Jeannine Baticle, with the assistance of Odile Delenda et al., *Zurbarán*, exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art and Paris, Musée du Louvre, 1987-1988, cat. nos. 47 and 60

que l'iris et la rose et la fleur de lys... », chante le poète Diego Cortés<sup>6</sup>. Seul, sans doute, à représenter la fillette dans un âge aussi tendre, Zurbarán la voit auréolée de séraphins embrasés d'amour divin. Marie prend ici la pose de la Vierge de l'Humilité, assise sur le sol et appuyant son visage sur sa main gauche, dans la pose traditionnelle que Cesare Ripa recommande pour la Méditation<sup>7</sup>. La représentation plastique de l'enfant cherche à conjuguer l'expression de la beauté parfaite et de l'humanité, le sublime et le familier. La toute petite fille endormie porte ici au plus haut degré la grâce propre à la petite enfance. Comme toujours dans ses compositions les plus réussies, Zurbarán sacralise une scène quotidienne avec une infinie poésie. Le charme de cet intérieur familier, où règnent la paix et le silence, touche profondément. L'enfant, vraie fillette assoupie pendant sa lecture, a ce physique très poupon que l'on retrouve dans d'autres peintures tardives de l'artiste. On peut imaginer que le vieux peintre a saisi les traits de la petite María Manuela, née en 1650 de sa troisième épouse Leonor de Tordera. Il ne s'agit pas d'un tableau ténébriste mais bien d'une scène nocturne. Le modèle très doux du visage vu de face et traité en pleine lumière, le coloris délicat et subtilement dégradé, ce rose-rouge intense que l'on rencontre parfois chez Zurbarán après 1650, ainsi que les plis très ronds de la robe trop longue, si caractéristique de l'artiste, militent en faveur d'une date tardive, vers 1655.

On sait que Zurbarán, comme la plupart des artistes qui lui sont contemporains, s'aidait pour ses compositions de gravures qu'il transcende en leur insufflant toujours une vitalité et une réalité extraordinaires. Pour réaliser cet émouvant sujet, le peintre a peut-être fait poser sa fille María Manuela, mais il s'est également inspiré d'un ou de plusieurs modèles, fournis par l'inépuisable fond d'estampes pieuses sorties de l'atelier des frères Wierix, graveurs et célèbres éditeurs de la ville d'Anvers, dont la vie plutôt dissolue ne les

here adopts the pose of the Virgin of Humility, seated on the ground and resting her face on her left hand, in the traditional pose recommended by Cesare Ripa for the figure of *Meditation*.<sup>7</sup> The sculptural representation of the child seeks to combine the expression of perfect beauty with that of humanity – the sublime and the familiar. The diminutive sleeping child here brings the grace proper to infancy to its most exalted degree. As he always does in his most successful compositions, Zurbarán makes sacred an everyday scene, and with infinite poetry. The charm of this domestic interior, where peace and silence reign, is profoundly touching. This child, the very image of a little girl who has dozed off while reading, has the doll-like body one finds in other late paintings by the artist. We may imagine that the ageing painter captured the features of little María Manuela, born in 1650 to his third wife Leonor de Tordera. This is not a tenebrist painting but a nocturnal scene. The very soft modelling of the face, observed frontally and fully lit, the delicate, subtly modulated colouring, the intense rose-red one sometimes finds in Zurbarán's works after 1650, and the entirely characteristic rounded folds of the over-long robe, all support a late date, around 1655.

We know that Zurbarán, like most of his contemporaries, took advantage of engravings for the composition of his pictures, transcending the printed image by always infusing it with extraordinary vitality and reality. To create this moving subject, the painter may have asked his daughter María Manuela to pose, but he may equally have found inspiration in one or more examples provided by the inexhaustible series of devotional prints generated by the workshop of the Wierix brothers, engravers and famous publishers in Antwerp, whose dissolute life did not impede them from working with almost exclusively religious clients. Zurbarán's contemporaries cultivated images and metaphors, and such emblems – the fruit of a

7. Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse Imagini cavate dall'antichità et de propria inventione trovate et dichiarate da Cesare Ripa... di nuovo rivista e dal medesimo ampliata di 400 e più*, Rome, 1603, p. 309;

éd. Sonia Maffei, Turin, 2012, p. 369-370.  
— Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse Imagini cavate dall'antichità et de propria inventione trovate et dichiarate da Cesare Ripa... di nuovo rivista e dal*

*medesimo ampliata di 400 e più Imagini*, Rome, 1603, p. 309; ed. Sonia Maffei, Turin, 2012, pp. 369-370.

8. Voir Odile Delenda, *Zurbarán al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, cat. exp. Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, p. 26-28 et 210-211.

— See Odile Delenda, in *Zurbarán al Museu Nacional d'Art de Catalunya*, exh. cat., Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, pp. 26-28 and 210-211.



FIG. 3  
— Anton II Wierix, *Cor Iesu amanti sacrum*, gravure, vers 1585-1586, Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes.

empêchait pas de travailler avec une clientèle presque exclusivement religieuse. Les contemporains de Zurbarán cultivaient les images et les métaphores : fruits du contexte chrétien, culturel ou littéraire de l'époque, les emblèmes étaient compris aisément par le public lettré. Le maître utilise sans doute ici une des illustrations d'une série de dix-huit emblèmes gravés vers 1585-1586 par Anton II Wierix pour représenter l'œuvre de Jésus-Enfant dans le cœur du dévot<sup>8</sup> (Fig. 3). Cette estampe très populaire sera reprise, inversée, par Hiéronymus Wierix, accompagnée cette fois du verset du Cantique des Cantiques : « *Ego dormio et cor meum vigilat* » (Fig. 4), qui confirme notre interprétation du tableau. L'Enfant Jésus et son Divin Cœur sont des dévotions



FIG. 4  
— Hiéronymus Wierix, *Ego dormio et cor meum vigilat...*, gravure, avant 1619, Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes.

Christian, cultural or literary context – were easily understood by the literate public. In this case, the master no doubt used one of the illustrations from a series of eighteen emblems engraved in about 1585-1586 by Anton II Wierix so as to represent the working of the Christ Child within the heart of the believer (Fig. 3).<sup>8</sup> This very popular print was to be revived, in reverse, by Hieronymus Wierix, accompanied on this occasion by the verse from the *Song of Songs*, “*Ego dormio et cor meum vigilat*” (“I sleep but my heart is awake”; Fig. 4), which confirms our interpretation of the painting. Devotions to the Christ Child and to his Sacred Heart were newly-established in the sixteenth century, and the spread of these prints proves the

nouvelles apparues au XVI<sup>e</sup> siècle et la diffusion de ces gravures prouve le succès des thèmes qui alliaient le charme de la petite enfance aux pieuses méditations.

Nous ignorons qui furent les commanditaires de Francisco de Zurbarán pour ces émouvantes petites filles en prière ou endormies dans une douce extase. Les religieuses des couvents espagnols, quel que soit leur ordre, révéraient les images saintes ou sculptées de l'Enfant Jésus<sup>9</sup>, de saint Jean Baptiste enfant ou de petites Vierge enfant. Les confesseurs des pieuses moniales, souvent très cultivés, voyaient sans doute favorablement ces tendres dévotions, avant-goût de l'éternelle béatitude. Les peintures si touchantes que Zurbarán a su créer de l'enfance de la petite Marie au Temple pourraient provenir de cloîtres sévillans, dont les trésors furent dispersés par les troupes napoléoniennes en 1810.

Zurbarán excelle dans les représentations de ces Saintes Enfances. Infiniment délicate, notre *Vierge enfant endormie* est une œuvre intimiste, où la nature exactement observée est indissolublement liée au sentiment religieux. Père et grand-père attentif au charme ingénu de la petite enfance, le peintre a su saisir l'expression exquise et fugitive d'une toute jeune fillette endormie, rêvant aux anges. Mais le songe est prière comme le rappelle le livre refermé sur la menotte. Les joues bien roses jouent avec le ton presque rouge de la tunique toute simple à peine réveillée par quelques fines dentelles blanches au col et aux poignets. Le beau manteau bleu sombre enveloppe la silhouette de l'enfant en accentuant sa forme pyramidale. Quelques fleurs mariales – *lys*, innocence et pureté, *rose* et *œillet*, symbole d'amour pur et filial –, simplement disposées dans un bol de Chine posé sur une assiette d'étain aux beaux reflets, complètent le sens profond de cette délicieuse composition. ▲

Odile Delenda, 30 novembre 2013

success of subjects uniting the charms of early childhood and pious meditation.

Francisco de Zurbarán's patrons for these moving images of little girls at prayer or in gentle, ecstatic sleep remain unidentified. Nuns in Spanish convents, whatever their order, revered painted or carved images of the Christ Child,<sup>9</sup> Saint John the Baptist or the Virgin as a child. No doubt the often highly cultivated confessors of these pious sisters took a favourable view of these tender devotions, considered as a foretaste of eternal beatitude. Zurbarán's touching pictures of the young Mary at the Temple could come from the cloisters of Seville, whose treasures were dispersed by Napoleonic troops in 1810.

Zurbarán excelled in representations of these states of Holy Childhood. An infinitely delicate painting, our *Virgin Mary as a Child, Asleep* is an intimate work in which precisely-observed nature is indissolubly tied to religious sentiment. As father and grandfather, the painter would have been aware of the ingenuous charm of early childhood, and could thus sensitively capture the exquisite, fleeting expression of this little sleeping girl, who seems to be dreaming of angels. But the dream is actually a prayer, as we are reminded by the book closed on her little lap. Her truly rosy cheeks play with the almost red tone of her simple tunic, which is only enlivened by some fine white lace-work on her collar and cuffs. The beautiful dark blue mantle envelops the child's contour while accentuating its pyramidal form. Several Marian flowers – the lily, for innocence and purity, the rose, and the carnation, symbolic of pure, filial love – are arranged simply in a china bowl, set on a pewter plate with finely-observed reflections, and complete the deeper meaning of this delightful composition. ▲

Odile Delenda, 30 November 2013

9. Pour illustrer les *Révélation*s de sainte Gertrude destinées aux religieuses, Diego Cosío utilise une gravure de l'Enfant Jésus endormi dans un cœur

très proche des figs. 3 et 4 (*Insinuación de la Divina Piedad, revelado a Santa Gertrudis, monja de la Orden de San Benito*, Salamanca, 1603).

— In order to illustrate the *Revelations* of Saint Gertrude for nuns, Diego Cosío uses an engraving of the Christ Child sleeping in a heart that is very

close to figs. 3 and 4 (*Insinuación de la Divina Piedad, revelado a Santa Gertrudis, monja de la Orden de San Benito*, Salamanca, 1603).





## BERNARDINO LICINIO

VENISE, CA. 1490 - CA. 1550

### *Jeune femme et son soupirant* *Young Lady and her Suitor*

---

HUILE SUR PANNEAU, 81,3 × 114,3 CM (OIL ON WOOD PANEL, 32 × 45 IN)

**PROVENANCE.** Caroline Murat (1782-1839), reine de Naples; vendu avec une partie de sa collection en 1822 à Charles Vane, 3<sup>e</sup> marquis de Londonderry (1778-1854), alors qu'elle se trouvait en exil en Autriche, au château de Frohsdorf (voir *Les Archives Murat aux Archives nationales*, Paris, 1967, p. 150, sous le n° 100 «Vente par la comtesse de Lipona [anagramme de Napoli] au marquis Vane Londonderry pour le prix de 9 200 livres sterling d'une collection de tableaux faisant partie du cabinet de Frohsdorf, 29 novembre 1822. Cote 31 AP 21 dr 371»); vente Christie, Londres, 12 juillet 1823, n° 12 (*Thirteen Italian Pictures of the Highest class lately the property of Madame Murat, ex-queen of Naples and bought to this country by a distinguished Nobleman* [certainement Londonderry], comme Titien); James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier (1776-1855), sa vente Paris, 27 mars et jours suivants, 1865, n° 60 (comme Giorgione, vendu 650 francs); collection Ivor Churchill Guest, 1<sup>er</sup> vicomte de Wimborne, Canford Manor (Dorset, Grande-Bretagne), sa vente Londres, Christie's, 9 mars 1923, lot n° 4 (comme Paris Bordone, vendu à Buttery); en 1924, Amsterdam, chez le marchand Jacques Goudstikker (1897-1940); Vienne, collection Dr. Gustav Arens, confisqué et alloué au Führermuseum de Linz (comme Palma Vecchio); restitué en mai 1948 (MCCP inventaire n° 9029); puis par descendance jusqu'au dernier propriétaire qui l'avait déposé en prêt au Palace of the Legion of Honor of San Francisco, de 1949 à 2011, date de sa disparition, puis mis en vente par ses descendants l'année suivante à Sotheby's, New York, 26 janvier 2012, n° 21 (comme Licinio).

**BIBLIOGRAPHIE.** György Gombosi, *Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen*, Stuttgart / Berlin, 1937, p. 116 (Palma?); Ferruccio Cappelletti Bentivegna, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento*, Rome, 1962, pp. 208-209 (comme «scuola veneta del 1530 c.»); Luisa Vertova, «Bernardino Licinio», dans *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento, I*, Bergamo, 1980, p. 414, n° 24, fig. 467; Sophie Lillie, *Was einmal war: Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Vienne, 2003, p. 93, n° 8 (comme «Jacopo Palma, gen. Il Vecchio»); Enrico Maria Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Trévise, 2008, p. 89-90, fig. 69, 94, 142 (Bernardino Licinio).

**EXPOSITION.** Jacques Goudstikker, *Schilderkundig Genootschap*, cat. exp. La Haye, 1924, n° 91, fig. 91 (comme Palma Vecchio).

**PROVENANCE.** Caroline Murat (1782-1839), Queen of Naples; sold as part of her collection in 1822 to Charles Vane, 3<sup>rd</sup> Marquess of Londonderry (1778-1854), while she was in exile at the castle of Frohsdorf in Austria (*Les archives Murat aux Archives nationales*, Paris, 1967, p. 150, under no. 100: "Vente par la comtesse de Lipona [anagram of Napoli] au marquis Vane Londonderry pour le prix de 9200 livres sterling d'une collection de tableaux faisant partie du cabinet de Frohsdorf, 29 novembre 1822. Cote 31 AP 21 dr 371"); Christie's sale, London, 12 July 1823, lot 12 (*Thirteen Italian Pictures of the Highest class lately the property of Madame Murat, ex-queen of Naples and brought to this country by a distinguished Nobleman* [certainly Lord Londonderry]), as Titian; James-Alexandre, Comte de Pourtalès-Gorgier (1776-1855); his posthumous sale, Paris, 27 March 1865 and following days, lot 60, as Giorgione, sold for 650 Francs; collection Ivor Churchill Guest, 1<sup>st</sup> Viscount Wimborne, Canford Manor, Dorset; his sale, Christie's, London, 9 March 1923, lot 4, as Paris Bordone, sold to Buttery; in 1924, Amsterdam, with the dealer Jacques Goudstikker (1897-1940); Vienna, Dr. Gustav Arens collection, confiscated and assigned to the Führermuseum, Linz, as Palma Vecchio; returned, May 1948 (MCCP inventory no. 9029); and by descent to its last owner, who left it on loan to the Palace of the Legion of Honor in San Francisco between 1949 and 2011; on the owner's death in 2011, the heirs offered the painting for sale at Sotheby's, New York, 26 January 2012, lot 21 (as Licinio).

**LITERATURE.** György Gombosi, *Palma Vecchio. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen*, Stuttgart and Berlin, 1937, p. 116 (as Palma, uncertainly); Ferruccio Cappelletti Bentivegna, *Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento*, Rome, 1962, pp. 208-209 (as "scuola veneta del 1530 c."); Luisa Vertova, "Bernardino Licinio", in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento, I*, Bergamo, 1980, p. 414, no. 24, fig. 467; Sophie Lillie, *Was einmal war: Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens*, Vienna, 2003, p. 93, no. 8 (as "Jacopo Palma, gen. Il Vecchio"); Enrico Maria Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, 2008, pp. 89-90, figs. 69, 94, 142 (as Bernardino Licinio).

**EXHIBITED.** Jacques Goudstikker, *Schilderkundig Genootschap*, exh. cat., The Hague, 1924, no. 91, fig. 91 (as Palma Vecchio).



#### NOTRE COMPOSITION CONNUT UN DESTIN

peu ordinaire qui, du XIX<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle, la voit traverser nombre des grands bouleversements politiques et historiques de l'Europe.

De Naples, où le tableau, alors attribué à Titien (1488/1489-1576), se trouvait dans la collection de Caroline Murat (1782-1839) alors reine de Naples (1808-1815), il la suivit en Autriche, au château de Frohsdorf, lorsqu'elle est obligée de quitter cette ville. Elle aura juste le temps d'emporter avec elle ses tableaux anciens, laissant sur place les peintures commandées à des artistes contemporains<sup>1</sup>. En 1822, Charles Vane, 3<sup>e</sup> marquis de Londonderry (1778-1854), lui en achète un certain nombre (partie ou tout?) et, à son tour, met treize de ces œuvres en vente l'année suivante à Londres, chez Christie, parmi lesquelles on retrouve la nôtre, toujours attribuée à Titien. Le descriptif, assez long, permet d'identifier à coup sûr la composition, qui passe cependant pour représenter « The enamoured physician », parce qu'il semble prendre le pouls de cette bien séduisante patiente, belle à un point qu'il ne peut en détacher les yeux! Parmi ce lot de tableaux acheté à Caroline par Londonderry, les deux compositions les plus célèbres sont celles du Corrège (1489-1534), *Vénus, Mercure et Cupidon* et *L'Ecce homo*, aujourd'hui à la National Gallery de Londres<sup>2</sup>.

C'est grâce à la notice du tableau, dans le catalogue de vente de la collection (1865) de James-Alexandre, comte de Pourtalès-Gorgier (1776-1855), que l'on a pu reconstituer les deux passages antérieurs, précieusement retranscrits: « autrefois placé dans le cabinet particulier de Madame Murat », puis « dernièrement dans la collection de lord Londonderry<sup>3</sup> ». Originaire de Neuchâtel, alors possession prussienne, les Pourtalès

#### THE VAGARIES OF OUR PICTURE'S FATE DURING

the last two centuries have been far from ordinary, carrying it through a number of great European political and historical dramas.

Starting when it was owned – as a work by Titian (1488/1489-1576) – by Napoleon's sister Caroline Murat (1782-1839) when she was Queen of Naples (1808-1815), the picture followed her to the Austrian castle of Frohsdorf, when she was forced to leave her former capital. She was only able to bring her collection of Old Masters, leaving behind the paintings commissioned in Naples from contemporary artists.<sup>1</sup> In 1822 Charles Vane, 3<sup>rd</sup> Marquess of Londonderry (1778-1854) purchased part or all of Caroline's collection, in turn consigning thirteen items from it to Christie's in London in the following year; our canvas was among them, still given to Titian. The fairly long catalogue note enables us to securely identify the composition, by now renamed "The enamoured physician", clearly because the male figure appears to be taking the pulse of his putative patient – a seductive figure indeed, as he cannot take his eyes off her. Among the group of paintings bought from Caroline by Londonderry, the two most famous ones were by Correggio (1489-1534), the *Venus, Mercury and Cupid* and the *Ecce Homo*, both now in the National Gallery, London.<sup>2</sup>

It is thanks to the catalogue entry from the 1865 sale of James-Alexandre, Comte de Pourtalès-Gorgier (1776-1855), that we have been able to reconstruct these two earlier provenances, invaluablely transcribed anew: "formerly in the private cabinet of Madame Murat", and "lastly in the collection of Lord Londonderry".<sup>3</sup> Originally from the Swiss city of Neuchâtel,

1. Sur les collections de tableaux de Caroline, voir récemment: Maria Teresa Caracciolo (dir.), *Les Sœurs de Napoléon. Trois destins italiens*, cat. exp. Paris, musée Marmottan Monet, 3 octobre 2013 – 26 janvier 2014, p. 148-194; Patrizia Rosazza Ferraris, « Per le sorelle di Napoleone, Elisa, Paolina e Carolina. Postilla », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 11, 2013, p. 73-77. Nous remercions

Maria Teresa Caracciolo et Jehanne Lazaj (en préparation, une étude sur les collections de Caroline Murat) pour leur aide dans la précision de la provenance « Caroline Murat ». — On Caroline's collections of paintings, see most recently Maria Teresa Caracciolo, ed., *Les Sœurs de Napoléon. Trois destins italiens*, exh. cat., Paris, Musée Marmottan Monet, 3 October 2013 – 26 January

2014, pp. 148-194; and Patrizia Rosazza Ferraris, "Per le sorelle di Napoleone, Elisa, Paolina e Carolina. Postilla", *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 11, 2013, pp. 73-77. We are grateful to Maria Teresa Caracciolo and Jehanne Lazaj (who are preparing a study on the collections of Caroline Murat) for their help in precisely establishing the Caroline Murat provenance.

2. Numéros d'inventaire: NG 10 et NG 15, achetés tous les deux en 1834 au 3<sup>e</sup> marquis de Londonderry. Ces deux compositions ne se trouvaient pas dans le catalogue de vente de 1823. — Inventory nos. NG 10 and NG 15, both purchased in 1834 from the 3<sup>rd</sup> Marquess of Londonderry. These two pictures did not appear in the 1823 sale catalogue.

sont des financiers protestants. James-Alexandre s'établit à Paris au début du XIX<sup>e</sup> siècle et fit construire un somptueux hôtel particulier de style néo-Renaissance pour abriter ses collections. Il a créé un rassemblement encyclopédique et ambitieux, exposé dans la galerie de cette résidence, qui fut l'un des plus importants du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment pour ses extraordinaires trouvailles dans le domaine des antiques<sup>4</sup>. Le catalogue de la vente Pourtalès ne comptait pas moins de trois cents tableaux, parmi lesquels le nôtre côtoyait des chefs-d'œuvre de la Renaissance, à commencer par le *Portrait de Condottiere* d'Antonello da Messina (aujourd'hui Paris, musée du Louvre), le *Portrait d'homme* de Bronzino (New York, Metropolitan Museum of Art) ou encore, toujours de Bronzino, le *Portrait de Ludovico Capponi* (New York, Frick Collection)<sup>5</sup>.

À la suite de cette vente, nous voyons le tableau repartir dans une collection anglaise, celle d'Ivor Churchill Guest, 1<sup>er</sup> vicomte de Wimborne à Canford Manor, où il restera jusqu'à sa vente en 1923, sans doute acheté par le grand marchand de l'époque, Jacques Goudstikker. Exposé en 1924 par ce dernier à Amsterdam, comme Palma il Vecchio (vers 1479-1528), notre panneau a été acheté par un collectionneur résidant à Vienne et il a traversé les affres de la Seconde Guerre mondiale sans dommages, en étant restitué en 1948 à la famille qui

which was then owned by Prussia, the Pourtalès were Protestant financiers. James-Alexandre settled in Paris at the beginning of the nineteenth century and had a splendid neo-Renaissance style *hôtel particulier* built to house his collections. These were assembled in an encyclopaedic and ambitious way, and displayed in the gallery of his residence, one of the grandest of the 1800s, especially as regarded his extraordinary discoveries in the field of antiquities.<sup>4</sup> The Pourtalès sale catalogue listed no less than three hundred paintings, and our picture was among a number of Renaissance masterpieces including the *Portrait of a Man* (the so-called *Condottiere*) by Antonello da Messina (now in the Musée du Louvre, Paris), the *Portrait of a Young Man* by Bronzino (New York, Metropolitan Museum of Art), and the *Portrait of Ludovico Capponi* (New York, Frick Collection), again by Bronzino.<sup>5</sup>

After this sale, our painting left France for England, becoming part of the collection of Ivor Churchill Guest, 1<sup>st</sup> Viscount Wimborne, at Canford Manor, where it stayed until it was sold in 1923, and subsequently acquired by one of the great dealers of that period, Jacques Goudstikker. Exhibited by the latter in 1924 in Amsterdam as Palma Vecchio (c. 1479-1528), our panel was bought by a collector residing in Vienna, and it passed undamaged through the torments

3. *Catalogue des tableaux anciens & modernes qui composent les collections de Feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier et dont la vente aura lieu en son hôtel, rue Tronchet n° 7, Paris*, M<sup>es</sup> Charles Pillet-Eugène Escribe, 27 mars 1865 et jours suivants, n° 60 (comme « Giorgion »).

— *Catalogue des tableaux anciens & modernes qui composent les collections de Feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier et dont la vente aura lieu en son hôtel, rue Tronchet no 7, Paris*, Mes Charles Pillet and Eugène Escribe, 27 March 1865 and following days, lot 60 (as « Giorgion »).

4. Voir Olivier Boisset, « Les antiques du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776-1855) : une introduction », dans Monica Preti-Hamard-

Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, 2005, p. 187-206.

— See Olivier Boisset, « Les antiques du comte James-Alexandre de Pourtalès-Gorgier (1776-1855) : une introduction », in Monica Preti-Hamard and Philippe Sénéchal, eds., *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, 2005, pp. 187-206.

5. La façade de cet hôtel particulier, construit par Félix Duban (de 1837 à 1839), au 7 rue Tronchet, demeure quasiment intacte encore aujourd'hui. Sur la collection Pourtalès, spécialement pour les tableaux, voir Élisabeth Foucard-Walter, « La rencontre d'un éminent collectionneur et d'un grand portraitiste : le

portrait du comte de Pourtalès-Gorgier par Paul Delaroche. Une datation récente pour le département des Peintures », *Revue du Louvre et des musées de France*, 2000-1, p. 39-54; Laurent Langer, « Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier », dans Philippe Costamagna-Olivier Bonfait-Monica Preti-Hamard (dir.), *Le Goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque, Ajaccio, 1<sup>er</sup>-4 mars 2005, Ajaccio, musée Fesch, 2006, p. 261-275.

— The façade of this *hôtel particulier*, built between 1837 and 1839 by Félix Duban at 7 rue Tronchet, has survived almost intact to this day. On the Pourtalès collection,

especially as regards paintings, see Élisabeth Foucard-Walter, « La rencontre d'un éminent collectionneur et d'un grand portraitiste : le portrait du comte de Pourtalès-Gorgier par Paul Delaroche. Une datation récente pour le département des Peintures », *Revue du Louvre et des musées de France*, 2000, 1, pp. 39-54; Laurent Langer, « Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier », in Philippe Costamagna, Olivier Bonfait and Monica Preti-Hamard, eds., *Le Goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, symposium papers (Ajaccio, 1-4 March 2005), Ajaccio, Musée Fesch, 2006, pp. 261-275.

en était propriétaire. Cette dernière l'a mis en dépôt au Palace of the Legion of Honor de San Francisco, de 1949 à 2011. Vendu par les descendants à New York en 2012, il a repris la route de l'Europe.

La toute récente restauration a permis de retrouver l'œuvre dans son état originel. En effet, les reproductions du tableau au xx<sup>e</sup> siècle, et jusqu'en 2012 comme l'atteste le récent catalogue de vente, laissaient apparaître dans la partie gauche un énorme repeint noir, recouvrant ce que nous avons découvert être un bas-relief. Dégagée, cette zone montre maintenant un personnage casqué et revêtu d'une cuirasse, dans le goût antique. Les réflectographies infrarouges sont, par ailleurs, venues apporter des éléments passionnants sur la genèse de l'œuvre. Dans un premier temps, le couple d'amants se faisait face dans un agencement différent, la jeune femme se trouvait de profil et son élégant soupirant, légèrement en contrebas par rapport à elle. Le fond paraît à l'origine complètement différent lui aussi: derrière elle, l'on devine des édifices, alors que derrière lui, de grands mouvements de pinceaux semblent indiquer une draperie. Le peintre a donc changé radicalement sa composition, soigneusement étudiée, pour finalement présenter son héroïne de face dans un espace privé, délimité par une draperie de couleur cramoisie, le bras appuyé sur un élément architectonique (figurant une loggia?), tandis que son amant se tient encore dans un espace complètement ouvert sur fond de paysage. Les éléments architecturés, bas-relief et balustrade, calent la composition à gauche et les tons clairs de la pierre, ainsi que le rouge du marbre, contrastent avec le bleu du ciel sur la droite. Était-ce pour s'adapter à une iconographie bien codifiée à Venise au xv<sup>e</sup> siècle, et largement diffusée, de Titien à Palma il Vecchio, que l'artiste a finalement opté pour une scène probablement plus conforme aux attentes de son commanditaire? Le modèle de la *bella donna*, abordée frontalement et vêtue d'une légère chemise dévoilant l'un de ses seins, s'inspire de la *Flore* de Titien (Florence, Galleria degli Uffizi), qui était encore porteuse d'une référence mythologique, laquelle a complètement disparu ici. Nous surprenons cette jeune femme dans son intimité, comme viennent encore le renforcer les longs cheveux blonds épars sur les épaules. Si l'on y ajoute le regard malicieux glissé – sans tourner la tête – vers ce

of the Second World War, after which it was returned in 1948 to the family who had owned it. This family left it on loan to the Palace of the Legion of Honor in San Francisco between 1949 and 2011. Sold by their descendants in New York in 2012, it returned once again to Europe.

The painting's recent restoration allows us to see the work in its original condition. The reproductions of the work during the twentieth century, and right up to 2012 (as seen in the auction catalogue) show an extensive area of black repaint on the left side of the panel, covering what we have discovered to be a relief in the ancient style. Relieved of its addition, this area now shows a figure wearing a helmet and cuirass. Infra-red reflectography has also brought to light some exciting evidence of the work's creation. Initially, the pair of lovers faced one another in a different way, with the young woman in profile and her elegant suitor on a slightly lower level. The background, too, appears to have been completely different: buildings can be intuited behind the woman, and sweeps of brushwork behind the man suggest drapery. The painter thus radically altered his carefully-studied composition, ultimately presenting his heroine head-on and set in a private space, marked off by crimson-coloured drapery. She rests her arm on a piece of architecture, perhaps part of a loggia, while her lover remains in a completely open space that looks out onto a landscape. On the left, the composition is filled by the architectural balustrade and relief, and the light tones of the stonework and the reds of the marble contrast with the blue sky at right. Was it to adapt to the iconography of such subjects – codified in Venice in the sixteenth century, becoming widespread through Titian and Palma Vecchio – that the artist finally opted for a scene that probably conformed better to the expectations of his patron? This Venetian *bella*, seen frontally and wearing a light chemise that reveals one of her breasts, takes her inspiration from Titian's *Flora* (Florence, Galleria degli Uffizi), although that painting still connotes mythology, something which is entirely absent here. We surprise this young woman in an intimate moment, an idea further reinforced by the long blond hair spread loosely across her shoulders. If we add to this her sly look, without a turn of the



FIG. 1  
— Bernardino Licinio, *La Jeune Fille avec un livre*, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

séduisant jeune homme qui lui prend le poignet d'un air langoureux, le décor est définitivement campé. À nul n'échappe le geste de la main gauche rabattue sur la poitrine au niveau du cœur, geste traduisant la passion amoureuse et porteur de promesses. Que cette femme, présentant tous les atours de la séductrice, puisse être interprétée comme une courtisane n'apporte pas de dimension supplémentaire au propos qui se décline, en un duo romantique, sur un ton amoureux et piquant! Le jeune homme, habillé d'une manière recherchée que l'on imagine être à la dernière mode, n'échappe pas cependant à un certain décorum dans la mise comme l'illustrent la plume blanche sur le chapeau rouge et le gros nœud bleu qui ceint son épée sur le côté. Les broderies, les ors des bijoux, les couleurs profondes aux effets moirés accentuent cet effet théâtral, sorte de représentation de *Roméo et Juliette* avant l'heure.

Grâce à Luisa Vertova, le tableau a récemment retrouvé sa juste paternité, après avoir endossé tout au long du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle les noms d'artistes vénitiens les plus illustres, initiateurs de ce genre de scènes à l'érotisme latent. Titien, nous l'avons déjà dit, mais également Paris Bordone (1500-1571) et Palma il Vecchio. Les figures aux formes pleines, coupées à mi-corps pour donner l'impression d'être plus proches du spectateur, sont directement inspirées de ces grands maîtres. Toutefois, cette scène de séduction doit beaucoup à l'esprit de Giorgione (1477/1478-1510), même si notre artiste s'en démarque par un plus grand réalisme, en actualisant ce duo d'amoureux dans son temps. Bernardino Licinio fut un remarquable portraitiste, ce qui se traduit ici dans son attention à décrire les expressions des visages avec les jeux des regards, direct et appuyé pour lui, intrigué et faussement timide pour elle. Luisa Vertova date le tableau vers 1520, c'est-à-dire assez tôt dans sa carrière, par confrontation stylistique avec *La Jeune Fille avec un livre*, datée 1522 (Budapest, Szépművészeti Múzeum; Fig. 1). Le dessin des yeux noirs au regard en biais est en tout point similaire.

Bernardino est né à Venise, mais sa famille était originaire de Poscante, près de Bergame. Son frère aîné, Arrigo, était lui aussi peintre, de même que le fils de ce dernier, Giulio. De son séjour vénitien, Vasari n'a rapporté aucune information sur Licinio, ce qui pourrait expliquer le fait qu'il l'ait confondu avec l'artiste du

head, towards the seductive young man who languorously takes her wrist, the stage is fully set: no one can ignore the gesture of his left hand, held over his heart, an eloquent symbol of amorous passion and future promise. That this woman, who bears all the finery of a seductress, might be identified as a courtesan, does not really alter the essential notion of the image of a romantic and indeed titillating liaison. The young man, exquisitely dressed in what one imagines to be the latest fashion, nonetheless has a certain decorum, as implied by the white feather in his red cap and the large pale blue bow that holds his sword. The theatrical effect is heightened by the embroideries, gold jewellery and deep, shimmering colours – a sort of *Romeo and Juliet* before its time.

Thanks to Luisa Vertova, the painting has recently rediscovered its true authorship after spending the nineteenth century and much of the twentieth bearing more illustrious Venetian painters' names – the very ones who initiated this genre of latent eroticism. We have mentioned Titian, but there was also Paris Bordone (1500-1571) and Palma Vecchio. The full figures, shown half-length so as to give the impression of being closer to the viewer, are directly inspired by the work of these great masters. However, this particular scene of seduction owes a good deal to the spirit of Giorgione (1477/1478-1510), even if our painter is marked by greater realism, and by his setting the lovers in his own time. Bernardino Licinio was a remarkable portrait painter, a quality evident here in his description of faces through the play of gazes – direct and emphatic for the man, intrigued and coy for the woman. Luisa Vertova dates our painting to about 1520, that is, fairly early in his career, by stylistic comparison with the *Young Lady with a Book*, dated 1522 (Budapest, Szépművészeti Múzeum; Fig. 1). The dark-eyed sideways look is identical in each of these pictures.

Bernardino was born in Venice, but his family came from Poscante, near Bergamo. His older brother Arrigo was also a painter, as was the latter's son Giulio. Vasari's Venetian sojourn yielded nothing about Licinio, which may explain why he confused him with the Friulian painter Pordenone (*Giovanni Antonio Licino da Pordenone* [1550]; *Vita di G. A.*



Friule Pordenone (*Giovanni Antonio Licino da Pordenone* [1550]; *Vita di G. A. Licinio da Pordenone e d'altri Pittori del Friuli* [1568]). Son style a souvent fait prendre ses compositions pour des œuvres de Giorgione, disparu prématurément, mais dont l'influence sur le jeune Licinio fut décisive. Entre 1515 et 1525, comme ses contemporains, Titien et Palma il Vecchio, il a produit des Madones avec saints à demi-figure, puis des tableaux d'autel avec des *sacre conversazioni*. Heureusement, quelques œuvres, lisiblement signées de l'artiste, ont permis de le sortir de l'oubli : le tableau d'autel de l'église dei Frari à Venise, le *Portrait d'Arrigo Licinio et sa famille* (Rome, Galleria Borghese), *Portrait d'homme tenant un antiphonaire* (1524; York Art Gallery)... À partir de 1530, ses figures, sous l'influence de l'antique, deviennent sculpturales, y compris pour sa production de *belle donne* à mi-corps qui peuvent être interprétées comme des réminiscences de bustes en marbre. Toujours selon Luisa Vertova, l'arrivée d'artistes comme Giulio Romano (1499-1546), Jacopo Sansovino (1521-1568) et Francesco Salviati (1510-1563), et la circulation d'estampes raphaéliques, développent un goût pour l'art romain en Italie du Nord, mais contrairement à d'autres peintres vénitiens, Licinio traduit ce « romanisme » dans des images très contrôlées, ignorant les tensions dramatiques du Maniérisme. ▴

*Licinio da Pordenone e d'altri Pittori del Friuli* [1568]). His style has often led his compositions to be regarded as by Giorgione, who died prematurely and whose influence on the young Licinio was decisive. Between 1515 and 1525, like his contemporaries Titian and Palma Vecchio, he painted half-length pictures of the Madonna with saints, and then some altarpieces of the *sacra conversazione* type. Fortunately, some works clearly bearing Licinio's signature have allowed him to emerge from oblivion: the altarpiece in the church of the Frari in Venice, the *Portrait of Arrigo Licinio and his Family* (Rome, Borghese Gallery) and the *Portrait of a Man Holding an Antiphonary* (1524; York Art Gallery). From 1530 onwards, influenced by classical antiquity, his figures become sculptural, and the same holds true for his pictures of half-length *belle*, which can be interpreted as evocations of marble busts. Once again according to Luisa Vertova, the arrival in Venice of artists such as Giulio Romano (1499-1546), Jacopo Sansovino (1521-1568) and Francesco Salviati (1510-1563), and the spread of prints after Raphael, stimulated the taste for Roman art in Northern Italy; but unlike other Venetian painters, Licinio translated this "Romanism" into highly controlled images, wilfully unaware of the dramatic tensions of Mannerism. ▴





## GUIDO RENI

CALVENZANO, 1575 - BOLOGNE, 1642

### *Saint Jérôme* *Saint Jerome*

---

HUILE SUR TOILE, 65,1 × 50 CM (OIL ON CANVAS, 25 5/8 × 19 11/16 IN)

**PROVENANCE.** Vente Christie's, Londres, 8 décembre 2005, n° 45 (comme Guido Reni); collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Véronique Damian, *Reni, Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques. Tableaux italiens du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, galerie Canesso, 2012, p. 18-23.

**GRAVURE.** Par Jean Couvay (Arles, 1622 – Paris, ca. 1675 ou 1680), éditée par François Langlois, dit Ciartres (1589-1647), comme Guido Reni (cf. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologne, 1678, 2<sup>e</sup> éd. 1841, I, p. 97. «stampe di Guido Reni»: «La testa del S. Girolamo, che col sasso nella sinistra si percuote il petto, sotto: S. HIEROMMUS di profondissimo bolino intagliato da Couvay: onc. 10. onc. 7. e mez. scars per dirit.»).

**PROVENANCE.** London, Christie's sale, 8 December 2005, lot 45 (as Guido Reni); private collection.

**LITERATURE.** Véronique Damian, *Reni, Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques. Tableaux italiens du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galerie Canesso, 2012, pp. 18-23.

**ENGRAVING.** By Jean Couvay (Arles, 1622 – Paris, c. 1675 or 1680), published by François Langlois, called Ciartres (1589-1647) as Guido Reni (see Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, 1678, 2<sup>nd</sup> ed., 1841, I, p. 97, "stampe di Guido Reni": "La testa del S. Girolamo, che col sasso nella sinistra si percuote il petto, sotto: S. HIEROMMUS di profondissimo bolino intagliato da Couvay: onc. 10. onc. 7. e mez. scars per dirit.").

**CE SAINT JÉRÔME EST UNE NOUVELLE ENTRÉE** dans le corpus de Guido Reni, soulignée comme une importante redécouverte par Daniele Benati; il en avait déjà confirmé le caractère autographe au moment de son apparition chez Christie's<sup>1</sup> (Londres, 2005). Depuis la vente, débarrassée de l'épais vernis jauni qui la recouvrait, cette figure est apparue dans toute sa force de conviction, ralliant du même coup l'adhésion d'Erich Schleier quant à la paternité de l'œuvre au maître bolognais. Depuis notre publication (2012), Daniele Benati nous a signalé l'existence d'une gravure de Jean Couvay (éditée par François Langlois, dit Ciartres), inversée par rapport à notre *Saint Jérôme*, gravure citée avec précision par Carlo Cesare Malvasia (Fig. 1).

Saint Jérôme est ici représenté en ermite pénitent, alors qu'il se frappe la poitrine avec une pierre pour s'endurcir contre les tentations terrestres. La scène est empruntée aux quatre années que l'érudit

**DANIELE BENATI CONSIDERS THIS NEW ADDITION** to the oeuvre of Guido Reni as an important rediscovery, as he noted in the catalogue of the 2005 Christie's sale in London.<sup>1</sup> Since then, divested of the thick layer of yellowed varnish that covered the powerfully expressive figure, it has regained all its splendour, likewise convincing Erich Schleier of the great Bolognese master's authorship. Since our publication of 2012, Daniele Benati has pointed out the existence of an engraving by Jean Couvay (published by François Langlois, known as Ciartres) after our *Saint Jerome*, naturally reversed with respect to the original; and this very print is cited by Carlo Cesare Malvasia (Fig. 1).

Saint Jerome is depicted here as a penitent hermit, beating his breast with a stone to harden his spirit against temptations of the flesh. The representation is based on the four years the scholar spent in the wilderness after converting to the Christian faith. It was on this occasion that the Doctor of the Church acquired



passa dans le désert après sa conversion à la foi chrétienne. Pendant ce laps de temps, ce Père de l'Église acquit la connaissance de l'hébreu, qui lui servira plus tard à traduire la Bible en latin.

L'expression du regard tourné vers le haut imprime sur le visage, à dessein, un *pathos* inspiré. Le modelé puissant de la figure, émergeant du fond sombre dont elle se détache au moyen d'un sculptural drapé rouge lui entourant les épaules, est un véritable tour de force. Le travail des plis arrondis et cassés évoque celui des drapés amples des *Apôtres Pierre et Paul* (1605-1606; Milan, Pinacoteca di Brera; Fig. 2), pensé dans ce même but de mieux faire ressortir les figures de l'obscurité. La liberté picturale des touches, très fluides sur les mains ou dans la longue barbe blanche ondulante et les boucles des cheveux, de même que le dessin rapidement esquissé de la pierre, sont des caractéristiques propres au style de jeunesse de l'artiste. La lumière, savamment étudiée, se concentre principalement sur le visage: le saint semble comme inondé par sa foi, une spiritualité accentuée d'autant par le format en buste.

Daniele Benati et Erich Schleier s'accordent pour situer le tableau tôt dans la carrière de Reni: le premier date notre *Saint Jérôme* après 1605, tandis que le second le situe entre 1606/1607 et 1610 environ, soit pour les deux historiens de l'art, une réalisation qui s'insère durant le séjour romain de l'artiste. Celui-ci est arrivé à Rome à la fin de 1601, et en 1605, il paye déjà son tribut à Caravage (1571-1610) en peignant pour le cardinal Pietro Aldobrandini la *Crucifixion de saint Pierre* (1604-1605; aujourd'hui Rome, Pinacoteca Vaticana; Fig. 3), un grand tableau d'autel complètement dévolu au naturalisme caravagesque. Car c'est dans cette veine que vient prendre place le *Saint Jérôme*, à un moment où notre artiste, impressionné par la révolution du peintre lombard, tente de se rapprocher au plus près de son vocabulaire stylistique. L'usage savant des clairs-obscurs sert l'expressivité et

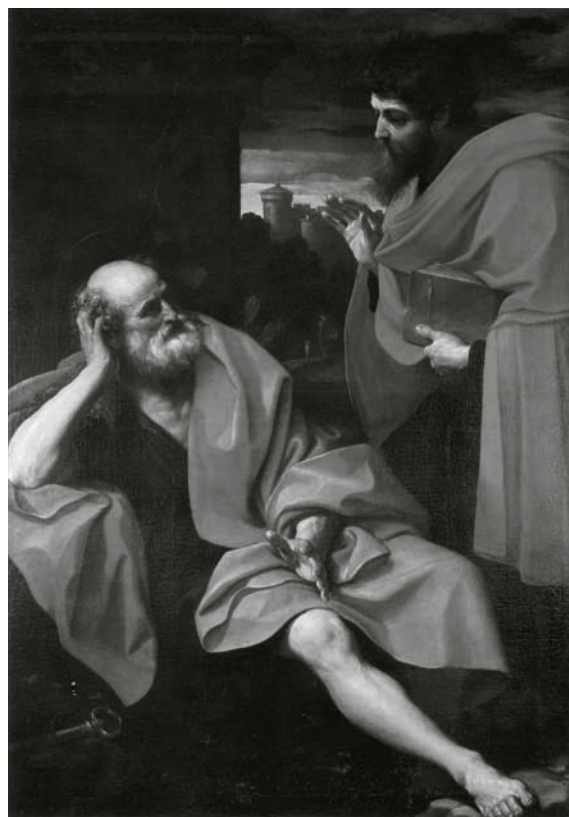


FIG. 2  
— Guido Reni, *Apôtres Pierre et Paul*, Milan, Pinacoteca di Brera.

his knowledge of Hebrew, which he later used to translate the Bible into Latin.

The expression in the saint's upturned gaze conveys an inspired sense of pathos. The potent modelling of the figure, emerging from the sombre background, from which it stands out by means of the sculpture-like red cloak, is a tour de force. The description of soft, broken folds recalls the ample draperies of the *Apostles Peter and Paul* (1605-1606; Milan, Pinacoteca di Brera; Fig. 2), conceived in the same way so as to enhance how the figures contrast with the darkness.

1. La notice du catalogue de vente Christie's (Londres, 8 décembre 2005, n° 45) nous informe que Riccardo Lattuada a, le premier, reconnu ici la pleine autographie du tableau à Guido Reni,

en le situant cependant vers 1620-1627, une date plus tardive que celle vers 1605 ou entre 1606/1607 et 1610 proposée respectivement par Daniele Benati et Erich Schleier.

— The entry for Christie's sale catalogue (London, 8 December 2005, lot 45) informs us that Riccardo Lattuada was in fact the first to recognize the full authorship of Guido Reni,

although his dating of the picture to 1620/1627 was later than Daniele Benati and Erich Schleier's datings (c. 1605 and between 1606/1607 and 1610, respectively).

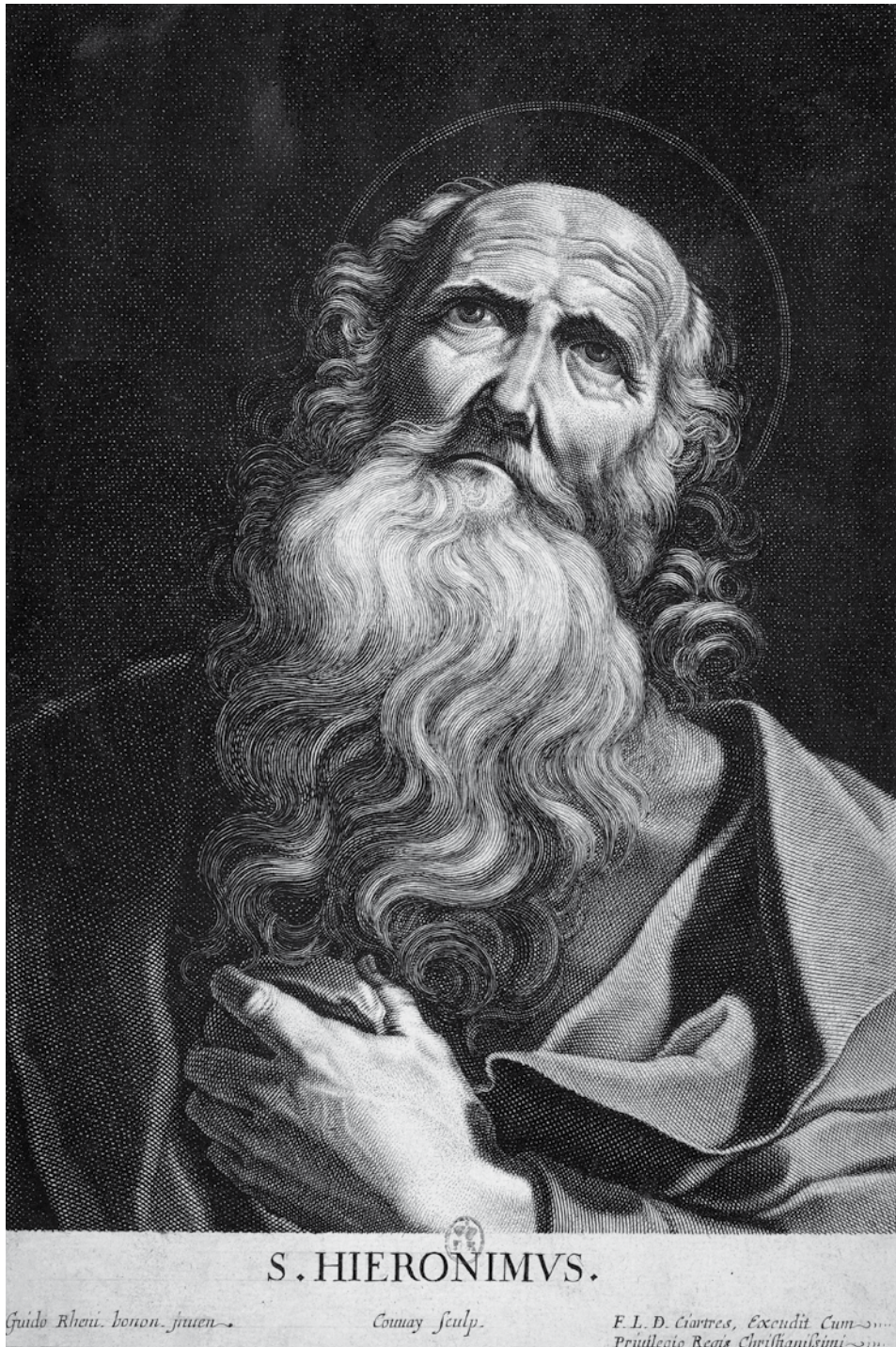


FIG. 1

— Jean Couvay, d'après Guido Reni, *Saint Jérôme*, Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes.



FIG. 3

— Guido Reni, *Crucifixion de saint Pierre*, Rome, Pinacoteca Vaticana.

la monumentalité de la figure. Cette inclination vers la proposition artistique la plus moderne, celle de Caravage alors au sommet de sa gloire, est originale et se dénote de celle de ses compatriotes bolonais : les Carrache et leurs élèves, Dominiquin (1581-1641) et l'Albane (1578-1660). En un certain sens, et comme l'a déjà souligné Benati (2005), il suit cette voie révolutionnaire pour mieux s'en détacher par la suite afin d'affirmer son indépendance et laisser s'épanouir sa propre personnalité, celle du « Divino Guido », médiée et recrée sur Raphaël (1483-1520)<sup>2</sup>.

The artist's youthful style is reflected in the painterly freedom of handling, especially fluid in the hands and the great flowing beard and locks of hair, as well as in the swiftly-rendered stone. Carefully-studied light is mainly applied to the face: the saint seems bathed in his faith, and the sense of spirituality is accentuated by the bust-length format.

Daniele Benati and Erich Schleier agree that the work was painted early in the artist's career. Benati believes that our *Saint Jerome* can be dated to after 1605, while Schleier dates it to between 1606/1607 and about 1610; in other words both art historians place it during the artist's Roman sojourn. Reni arrived in Rome at the end of 1601, and in 1605, he paid early tribute to Caravaggio (1571-1610) in the *Crucifixion of Saint Peter* (Rome, Vatican Picture Gallery; Fig. 3) painted for Cardinal Pietro Aldobrandini – a grand altarpiece dedicated to Caravaggesque naturalism. This is the language used in our *Saint Jerome*, at a point when Reni, struck by the revolution brought about by the great Lombard painter, aimed to approximate his style as closely as possible. The skilful use of chiaroscuro supports the figure's expressive and monumental aspects. This inclination towards the most modern approach to art – that of Caravaggio at the peak of his fame – was original, and is distinct from that of his fellow Bolognese painters, the Carracci and their pupils Domenichino (1581-1641) and Albani (1578-1660). In a certain sense, as Benati already pointed out in 2005, Reni followed this revolutionary path so as to better detach himself and proclaim his independence, leading to an individual artistic

2. Daniele Benati, « Per Guido Reni "incamminato" tra i Carracci e Caravaggio », *Nuovi Studi*, 11, 2005, p. 231-247.

— Daniele Benati, "Per Guido Reni 'incamminato' tra i Carracci e Caravaggio", *Nuovi Studi*, 11, 2005, pp. 231-247.

3. Stephen Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, 1988, p. 335, n° 24, pl. VIII, fig. 24 et n° 33, fig. 32 ; Francesca Valli, *Guido Reni 1575-1642*, dans cat. exp. Bologne, Pinacoteca Nazionale, 5 septembre – 13 novembre 1988 ; Los Angeles, Los Angeles County Museum

of Art, 11 décembre 1988 – 12 février 1989 ; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 11 mars – 14 mai, 1989, p. 179-181, n° 8.

— Stephen Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara, 1988, p. 335, no. 24, pl. VIII, fig. 24 and no. 33, fig. 32; Francesca Valli, in *Guido Reni 1575-1642*, exh. cat., Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5 September – 13 November 1988; Los Angeles County Museum of Art, 11 December 1988 – 12 February 1989; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 11 March – 14 May 1989, pp. 179-181, no. 8.



Pour Erich Schleier, le tableau s'insère, après ses brillants débuts romains, entre *Le Martyre de sainte Catherine* (Albenga, museo Diocesano) de 1606/1607 (datation proposée par Pepper) et 1610 environ, par comparaison avec les fresques du presbytère de la chapelle de l'Annunziata au Palazzo del Quirinale<sup>3</sup>. Très justement, Daniele Benati note encore dans notre saint la présence d'une tension idéale, un monde de perfection et de suprême beauté qui atteindra son plein épanouissement dans le *Massacre des Innocents* (Bologne, Pinacoteca Nazionale), tableau envoyé en 1611 à Bologne et destiné à l'église San Domenico.

Le séjour de l'artiste à Rome est, en effet, une période de travail intense, comme en témoigne son livre de comptes concernant les seules années 1609-1612, publié et commenté par Pepper<sup>4</sup>. Ce document apporte aussi des renseignements sur la maîtrise parfaite de son métier, ainsi que l'illustre une de ses annotations, où il écrit avoir exécuté une tête de saint Jean évangéliste en une soirée<sup>5</sup>. Il avait pour commanditaires à ce moment-là les personnalités les plus en vue, à commencer par le pape Paul V Borghese (1550-1621) pour lequel il travaille au Vatican à partir de 1607, puis au Palazzo del Quirinale et à la chapelle Paolina à Santa Maria Maggiore (1609-1610), ses œuvres les plus admirées. ▲

personality, that of the "Divino Guido", meditated on Raphael (1483-1520) and seeking to recreate his art.<sup>2</sup>

For Erich Schleier, after Reni's brilliant Roman debut, our painting stands between the *Martyrdom of Saint Catherine* of 1606/1607 – the dating is Stephen Pepper's – in the Diocesan Museum, Albenga, and about 1610, by comparison with the frescoes in the altar area of the Chapel of the Annunziata in the Palazzo del Quirinale.<sup>3</sup> Quite rightly, Daniele Benati notes the presence of an ideal tension in our saint, a world of perfection and supreme beauty that was to find its ultimate flourishing in the *Massacre of the Innocents* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), a painting sent in 1611 to Bologna, destined for the church of San Domenico.

Reni's sojourn in Rome was in fact a period of intense activity, as we may read in his account-book for the period 1609-1612, published and commented on by Pepper.<sup>4</sup> This manuscript also casts light on the perfect mastery of his craft – one of his notes states that he had painted a head of Saint John the Evangelist over the course of one evening.<sup>5</sup> His principal patrons at this time were the most prominent of all, especially Pope Paul V Borghese (1550-1621), for whom he worked in the Vatican in 1607 and subsequently in the Palazzo del Quirinale and the Cappella Paolina of Santa Maria Maggiore (1609-1610) – his most admired works. ▲

4. Stephen Pepper, « Guido Reni's Roman Account Book – I: The Account Book », *The Burlington Magazine*, juin 1971, p. 309-317. La transcription et la publication de ce livre de comptes (aujourd'hui à la Morgan Library & Museum, New York) sont passionnantes, en premier lieu pour l'intérêt des œuvres citées. Nous avons, nous-même, retrouvé et reattribué

une œuvre citée dans ce petit carnet en 1609, le *Portrait du cardinal Sannes* de Guido Reni (voir Lothar Sickel, dans *Deux tableaux de la collection Sannes. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*, Paris, galerie Canesso, 2006, p. 6-15). — Stephen Pepper, "Guido Reni's Roman Account Book – I: The Account Book", *The Burlington Magazine*, June 1971, pp. 309-317. The

transcription and publication of this volume, now in the Morgan Library & Museum, New York, make fascinating reading, first and foremost for the paintings cited. We ourselves rediscovered and reattributed one of the works mentioned in this notebook in 1609, Reni's *Portrait of Cardinal Sannes* (see Lothar Sickel, in *Deux tableaux de la collection Sannes. Tableaux des*

*écoles émilienne et lombarde*, Paris, Galerie Canesso, 2006, pp. 6-15).

5. Stephen Pepper, *op. cit. supra*, 1971, p. 315: « Adì 16 Novembre 1609 / Scudi quatro per una testa di un S. Giovanni Evangelista fatta in una sera. » — Stephen Pepper, *op. cit.* in note 4, 1971, p. 315: "Adì 16 Novembre 1609 / Scudi quatro per una testa di un S. Giovanni Evangelista fatta in una sera".

## GIOVANNI LANFRANCO

PARME, 1582 - ROME, 1647

### *Les Adieux de Renaud à Armide* *Rinaldo's Farewell to Armida*

---

HUILE SUR TOILE, 109,2 × 178,5 CM (OIL ON CANVAS, 43 × 70 IN)  
SIGNÉ ET DATÉ SUR LA COQUE DU BATEAU (SIGNED AND DATED ON THE HULL OF THE SHIP)  
« IOA.S LANFRANCUS PARM / 1614 »

**PROVENANCE.** Rome, collection du cardinal Giacomo Sannesì (ca. 1557-1621); par descendance, Rome, duc Francesco Sannesì où le tableau correspond vraisemblablement à « Un quadro con uno che sta alla riva del mare con una donna morta et altre figure corniciato e figurato d'oro » (Inventario dei Beni appartenuti al duca Francesco Sannesìo, 19 février 1644; Spezzaferro, 2001, p. 118, fol. 9) et son inventaire après décès: « 5.o. Un Quadro grande con Armida stramortita con una Barca, ed altre Figure, /fol. 26/ Corniciata, fiorata, e filettata di oro » (5 juin 1651, Rome, Archivio di Stato, inédit, partiellement publié par Waźbiński, 1987, sans la référence à notre tableau: voir note 1); par descendance, marquis Clemente Sannesì, cité dans son inventaire après décès (mai 1720): « Altro [quadro di palmi otto e sei per lungo] di simil grandezza rappresentante Rinaldo che abbandona Armida su la riva del mare con cornice dorata »; puis par descendance, collection duchesse Anna Maria Sannesì, cité dans son inventaire après décès (août 1724): « Altro simile [quadro in tela di pmi otto, e sei] rappresentante Rinaldo, che abbandona Armida sù la Riva del Mare 20 » (Rome, Archivio di Stato, inédit); par descendance, collection marquis Emilio de'Cavalieri (1671-1754), cité dans son inventaire après décès (janvier 1755): « Altro [quadro] simile poco più piccolo con cornice come sopra [dorata et intagliata] rappresentante un Istoria del Tasso dipinto da Lanfranchi – scudi 200 ». Selon Lothar Sickel, le tableau sort de la collection avant 1790, date à laquelle il n'apparaît plus dans les inventaires<sup>1</sup>. Suisse, collection particulière; Bologne, collection particulière; Milan, vente Porro & C., 26 mai 2004, n° 40 (repris par le propriétaire).

**BIBLIOGRAPHIE.** Erich Schleier, « Giovanni Lanfranco », *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milan, 1989, vol. 2, p. 781; Erich Schleier, « Lanfranco, Perrier, Simon et Aubin Vouet, quelques points de contact », dans *Simon Vouet*, [actes du colloque, 1991], Paris, 1992, p. 220-224; Erich Schleier, dans Paolo Dal Poggetto (dir.), *La donazione Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche*, Urbino, 1992, p. 303-305; Erich Schleier, « Lanfranco: l'anno 1614 », *Ricerche sul'600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*, Naples, 1996, p. 232-241; Erich Schleier, « Lanfranco, Giovanni », *The Dictionary of Art*, Londres, 1996, vol. xviii, p. 232-241; Erich Schleier, « Note su Carlo Bononi e su Giovanni

**PROVENANCE.** Rome, collection of Cardinal Giacomo Sannesì (c. 1557-1621); by descent to Duke Francesco Sannesì, Rome, where the painting is likely to be “Un quadro con uno che sta alla riva del mare con una donna morta et altre figure corniciato e figurato d'oro” (Inventario dei Beni appartenuti al duca Francesco Sannesìo, 19 February 1644; Spezzaferro, 2001, p. 118, fol. 9) and his posthumous inventory: “5.o. Un Quadro grande con Armida stramortita con una Barca, ed altre Figure, /fol. 26/ Corniciata, fiorata, e filettata di oro” (5 June 1651, Rome, Archivio di Stato, unpublished, from a document published in part by Waźbiński, 1987, without referring to our painting: see note 1 below); by descent to Marchese Clemente Sannesì, cited in his posthumous inventory of May 1720: “Altro [quadro di palmi otto e sei per lungo] di simil grandezza rappresentante Rinaldo che abbandona Armida su la riva del mare con cornice dorata”; by descent to the collection of Duchess Anna Maria Sannesì, cited in her posthumous inventory of August 1724: “Altro simile [quadro in tela di pmi otto, e sei] rappresentante Rinaldo, che abbandona Armida sù la Riva del Mare 20” (Rome, Archivio di Stato, unpublished); by descent to the collection of Marchese Emilio de'Cavalieri (1671-1754), cited in his posthumous inventory of January 1755: “Altro [quadro] simile poco più piccolo con cornice come sopra [dorata et intagliata] rappresentante un Istoria del Tasso dipinto da Lanfranchi – scudi 200”. According to Lothar Sickel, the painting left the collection before 1790, when it no longer appears in inventories.<sup>1</sup> Switzerland, private collection; Bologna, private collection; Milan, Porro & C. sale, 26 May 2004, lot 40 (returned to owner).

**LITERATURE.** Erich Schleier, “Giovanni Lanfranco”, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milan, 1989, vol. 2, p. 781; Erich Schleier, “Lanfranco, Perrier, Simon et Aubin Vouet, quelques points de contact”, in *Simon Vouet* (actes du colloque, 1991), Paris, 1992, pp. 220-224; Erich Schleier, in Paolo Dal Poggetto, ed., *La donazione Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche*, Urbino, 1992, pp. 303-305; Erich Schleier, “Lanfranco: l'anno 1614”, *Ricerche sul'600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*, Naples, 1996, pp. 232-241; Erich Schleier, “Lanfranco, Giovanni”, in *The Dictionary of Art*, London, 1996, vol. xviii, pp. 232-241; Erich Schleier, “Note su Carlo Bononi e su



Lanfranco», *Antichità Viva*, 1996, p. 9-14; Erich Schleier, dans *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. exp. Rome, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 mars – 26 juin 2000, p. 363, sous les nos 1 et 2; Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco*, cat. exp. Parme, Reggia di Colorno, 8 septembre – 2 décembre 2001; Naples, Castel Sant'Elmo, 21 décembre 2001 – 24 février 2002; Rome, Palazzo Venezia, 16 mars – 16 juin 2002, p. 34, 118-119, n° 11; Gian Lorenzo Mellini, «Per gli esordi e l'avvio di Giovanni Lanfranco, 1», *Labyrinthos*, 2001, p. 3-19; S. Ginzburg Carignani, *Notice pour Annibale Carrache*, dans Erich Schleier (dir.), cat. exp. *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, 2<sup>e</sup> édition corrigée, Rome, 2002, p. 402; Erich Schleier dans Paolo Dal Poggetto (dir.), *Le due Donazioni Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino*, Urbino, 2003, p. 71, sous le n° 8; Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco 'L'addio di Rinaldo ad Armida'*, Milan, cat. vente Porro & C., 26 mai 2004; Erich Schleier, «Ad vocem Giovanni Lanfranco», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Rome, 2004, p. 580; Erich Schleier, «Giovanni Lanfranco: ein Parmenser Maler des Barock in Rom und Neapel. Bemerkungen zu Leben und Werk und zu seinen Zeichnungen», dans *Disegnare dal naturale, Die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, (Berlin) 2006, p. 18, note 22; Véronique Damian, *Deux tableaux de la collection Sannes. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*, Paris, galerie Canesso, 2006, p. 16-27; Lothar Sichel, «Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannes: Geschick einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes», dans *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 37, 2006, p. 281-282, fig. 43.

**EXPOSITION.** *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, cat. exp. Parme, Reggia di Colorno, 8 septembre – 2 décembre 2001; Naples, Castel Sant'Elmo, 21 décembre 2001 – 24 février 2002; Rome, Palazzo Venezia, 16 mars – 16 juin 2002, p. 34, 118-119, n° 11.

**ŒUVRES EN RAPPORT.** Une autre version (Italie, collection particulière) passait, avant l'apparition de notre tableau, pour l'original (légèrement plus petite, 106 × 155 cm. Voir Bibliographie, Mellini, 2001). Dans l'exposition «Lanfranco» de 2001-2002, elle fut cataloguée par Erich Schleier comme «copie du tableau signé et daté» (voir en dernier, Sotheby's, Milan, 3 décembre 1998, n° 529); une variante, largement réinterprétée et de petit format (110 × 77 cm), a été attribuée à Sisto Badalocchio (1585 - après 1620) et se trouve dans une collection particulière de Bergame (Fig. 1; voir Erich Schleier dans cat. exp. *Lanfranco*, 2001-2002, p. 120-121, n° 12).

1. Nous remercions Erich Schleier de nous avoir communiqué les références correspondant aux inventaires de 1651 et de 1724. Pour les inventaires de 1720 et de 1755, voir Lothar Sichel, 2006, p. 281-282. Pour le premier inventaire du 16 février 1644, voir Luigi Spezzaferro and Almamaria Mignosi Tantillo, dans *Caravaggio, Carracci*,

*Maderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Milan-Rome, 2001, p. 118. Quant à l'inventaire de 1651, il est partiellement publié par Zygmunt Wązbiński, dans Lanfranco Ravelli, *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergame, 1987, p. 136-141, qui, cependant, ne publie pas la référence à notre tableau.

Giovanni Lanfranco», *Antichità Viva*, 1996, pp. 9-14; Erich Schleier, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, exh. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni and ex Teatro dei Dioscuri, 29 March - 26 June 2000, p. 363, under nos. 1 and 2; Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco*, exh. cat., Parma, Reggia di Colorno, 8 September - 2 December 2001; Naples, Castel Sant'Elmo, 21 December 2001 - 24 February 2002; Rome, Palazzo Venezia, 16 March - 16 June 2002, pp. 118-119, no. 11; Gian Lorenzo Mellini, "Per gli esordi e l'avvio di Giovanni Lanfranco, 1", *Labyrinthos*, 2001, pp. 3-19; S. Ginzburg Carignani, *Entry on Annibale Carracci*, in Erich Schleier, ed., *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, 2<sup>nd</sup> ed., revised, Rome, 2002, p. 402; Erich Schleier, in Paolo Dal Poggetto, ed., *Le due Donazioni Volponi alla Galleria Nazionale delle Marche a Urbino*, Urbino, 2003, p. 71, under no. 8; Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco "L'addio di Rinaldo ad Armida"*, Milan, Porro & C. sale catalogue, 26 May 2004 | Erich Schleier, "Giovanni Lanfranco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Rome, 2004, p. 580; Erich Schleier, "Giovanni Lanfranco: ein Parmenser Maler des Barock in Rom und Neapel. Bemerkungen zu Leben und Werk und zu seinen Zeichnungen", in *Disegnare dal naturale, Die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast (Berlin, 2006) p. 18, note 22; Véronique Damian, *Deux tableaux de la collection Sannes. Tableaux des écoles émilienne et lombarde*, Paris, Galerie Canesso, 2006, pp. 16-27; Lothar Sichel, «Caravaggio, Lanfranco und Reni in der Sammlung Sannes: Geschick einer Familie im Spiegel ihres Kunstbesitzes» in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 37, 2006, pp. 281-282, fig. 43.

**EXHIBITION.** *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, exh. cat., Parma, Reggia di Colorno, 8 September – 2 December 2001; Naples, Castel Sant'Elmo, 21 December 2001 – 24 February 2002; Rome, Palazzo Venezia, 16 March – 16 June 2002, p. 34 and pp. 118-119, no. 11.

**RELATED PAINTINGS.** A second version (Italy, private collection) was considered original before the appearance of our painting; it is slightly smaller, 106 × 155 cm (see Literature, Mellini, 2001). In the *Lanfranco* exhibition of 2001-2002, this was catalogued by Erich Schleier as "a copy of the signed and dated painting" (See most recently, Sotheby's, Milan, 3 December 1998, lot 529); A variant with extensive compositional revision in a smaller format (110 × 77 cm), attributed to Sisto Badalocchio (1585 - after 1620), is in a private collection in Bergamo (Fig. 1; see Erich Schleier in *Lanfranco* exh. cat., 2001-2002, p. 120-121, no. 12).

- We thank Erich Schleier for having informed us of the references found in the inventories of 1651 and 1724. For the inventories of 1720 and 1755, see Lothar Sichel, 2006, pp. 281-282. For the first inventory of 16 February 1644, see Luigi Spezzaferro and Almamaria Mignosi Tantillo, in *Caravaggio, Carracci*,

*Maderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Milan and Rome, 2001, p. 118. The inventory of 1651 was published in part by Zygmunt Wązbiński in Lanfranco Ravelli's *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo, 1987, pp. 136-141, but without the reference to our painting.



FIG. 1  
— Sisto Badalocchio, *Les Adieux de Renaud à Armide*, Bergame, collection particulière.

**LES RECHERCHES DE LOTHAR SICKEL SUR** le cardinal Giacomo Sannesi (ca. 1557-1621) ont donné lieu à la mise à jour de plusieurs inventaires inédits du XVIII<sup>e</sup> siècle qui invitent à revoir la provenance qu'Erich Schleier, premier découvreur de l'œuvre, avait orientée vers la description faite par Silos (1673) d'un tableau sur ce sujet chez le cardinal Giacomo Filippo Nini di Siena, majordome d'Alexandre VII (1628-1680)<sup>2</sup>. Ces inventaires attestent de la présence bien réelle du tableau dans la collection Sannesesi, puis par descendance, Orsini de' Cavalieri puisque la duchesse Anna Maria Sannesesi, qui avait épousé Emilio Orsini de' Cavalieri, s'était éteinte sans descendance en 1724. Par voie de conséquence, la collection, ainsi que le palais, sont arrivés aux Cavalieri par héritage. Depuis le premier inventaire connu de 1644 et jusqu'à l'inventaire de 1755, le tableau était listé sans nom

**LOTHAR SICKEL'S RESEARCH ON CARDINAL** Giacomo Sannesesi (c. 1557-1621) has revealed several unpublished eighteenth-century inventories, inviting revision of this painting's provenance. Erich Schleier, who rediscovered the picture, had earlier linked it to Silos' 1673 description of this subject owned by Cardinal Giacomo Filippo Nini of Siena, majordomo of Pope Alexander VII (1628-1680).<sup>2</sup> The Sannesesi inventories attest clearly to its presence in that family's collection, and then by descent to the Orsini de' Cavalieri, since the Duchess Anna Maria Sannesesi, who married Emilio Orsini de' Cavalieri, died without issue in 1724. Consequently the Sannesesi collection and palace were inherited by the Cavalieri. Between 1644 – the date of the first known inventory – and 1755, the picture was listed anonymously, and it was only with the crucial reference in the latter (at which point it

d'auteur. Ce n'est qu'avec l'apparition de la précieuse mention de ce dernier inventaire, et alors même que le tableau n'était déjà plus en possession des Sannesi, que le nom de son auteur – Lanfranchi [*sic.*] – apparaît et qu'il devient possible d'opérer un recoupement avec les citations des inventaires précédents. Le tableau a quitté la collection avant 1790, date autour de laquelle il disparaît des inventaires Cavalieri. Ces derniers, plus précis que ceux du XVII<sup>e</sup> siècle, nous indiquent par ailleurs l'existence d'un pendant en un tableau dit de *Notte*, identifié par Erich Schleier avec *L'Adoration des bergers*, aujourd'hui dans la collection du duc de Northumberland (Alnwick Castle, Northumberland, Fig. 2)<sup>3</sup>. Alors que les inventaires de 1720 et de 1724 nous donnaient les dimensions « 8 × 6 palmi » (environ 124,5 × 179 cm) pour ces deux œuvres, celui de 1755 nous apporte une ultime précision qui nous intéresse en tout premier chef puisqu'il prend soin de préciser que « l'istoria del Tasso » ici est un peu plus petit (« poco più piccolo ») que la *Notte* de Lanfranco qui l'accompagne<sup>4</sup>. Il ne nous avait pas échappé que notre tableau présente quinze centimètres de moins dans la hauteur par rapport à la *Notte*, mais qu'il est identique dans la longueur, et cette information nous

was no longer owned by the Sannesi) that the author's name – Lanfranchi [*sic.*] – appeared, allowing cross-references to be made with earlier inventories. The painting left the Cavalieri collection by 1790, when it no longer appears in the family inventories; the latter, more detailed than those of the 17th century, also indicate the presence of a pendant referred to as a *Notte* (a nocturnal picture) identified by Erich Schleier as an *Adoration of the Shepherds* now in the collection of the Duke of Northumberland (Alnwick Castle, Northumberland, Fig. 2).<sup>3</sup> Whereas the inventories of 1720 and 1724 provided dimensions for these works as “8 × 6 palmi” (about 124.5 × 179 cm), that of 1755 adds a significant detail, since it points out that “l'istoria del Tasso” is slightly smaller (“poco più piccolo”) than Lanfranco's accompanying *Notte*.<sup>4</sup> It had not escaped our notice that our painting is 15 cm shorter than the *Notte*, while it is identical in width, and this new information confirms that there appear to have been no changes to its height since 1755, and that we may well imagine that its present form is original.

The composition, signed and dated 1614, is fundamental for the reconstruction of the artist's early oeuvre. The date 1614 is even more important, given

2. Dès 1991, dans une conférence lors du colloque Vouet (voir bibliographie). Giovanni Michele Silos, *Pinacoteca ossia Della Pittura e Scultura Romana*, 1673, éd. Mariella Basile Bonsante, Trévise, 1979, I, p. 78, II, p. 336. Aujourd'hui, au vu de ces nouveaux éléments, Erich Schleier émet l'hypothèse que le tableau Nini pourrait correspondre à celui apparu ces dernières années en vente à Milan (en dernier, Sotheby's, Milan, 3 décembre 1998, n° 529), catalogué lors de l'exposition Lanfranco (2001-2002) comme une « copie du tableau signé et daté » (Erich Schleier, cat. exp. 2001-2002, sous le n° 11, p. 118-119). Comme nous l'a encore indiqué Erich Schleier, la provenance Rondinini suggérée dans le catalogue de l'exposition pourrait, elle, concerner le tableau aujourd'hui donné

à Sisto Badalocchio (voir Œuvres en rapport), dont la composition paraphrase le tableau de Lanfranco, comme on peut en juger dans la notice suivante du catalogue de l'exposition Lanfranco (Erich Schleier, cat. exp. 2001-2002, n° 12, p. 120-121). — For the first time in 1991, in a lecture at the Vouet symposium (see Literature); see Giovanni Michele Silos, *Pinacoteca ossia Della Pittura e Scultura Romana*, 1673, éd. Mariella Basile Bonsante, Treviso, 1979, I, p. 78, II, p. 336. In view of these new elements, Erich Schleier now hypothesises that the Nini painting could be the canvas that was recently offered for sale in Milan (last auction, Sotheby's, Milan, 3 December 1998, lot 529) and catalogued in the Lanfranco exhibition of 2001-2002 as a “copy of the signed and dated

painting” (Schleier, 2001-2002 exh. cat., under no. 11, pp. 118-119). As also pointed out to us by Schleier, the Rondinini provenance suggested in the exhibition catalogue could in fact be applied to the painting now ascribed to Sisto Badalocchio (see Related paintings) whose composition is a paraphrase of Lanfranco's painting, as may be judged in the entry that follows in the Lanfranco catalogue (Schleier, 2001-2002 exh. cat., no. 12, pp. 120-121).

3. Erich Schleier, « Lanfranco's “Note” for the Marchese Sannesi and some early Drawings », *The Burlington Magazine*, juin 1962, n° 711, p. 246-257 et récemment dans cat. exp. 2001-2002, n° 1, p. 94-97. — Erich Schleier, “Lanfranco's “Note” for the Marchese Sannesi and some early Drawings”, *The Burlington Magazine*, no. 711,

June 1962, pp. 246-257, and more recently in the 2001-2002 exh. cat., no. 1, pp. 94-97.

4. Le palme romain équivaut à 22,3 centimètres. — The Roman palma is equivalent to 22.3 centimetres.  
5. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, p. 367. Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma* (avant 1679), Rome, 1772, p. 124-125. — Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome, 1672, p. 367. Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma* (before 1679), Rome, 1772, pp. 124-125.  
6. Cat. exp. 2001-2002, n° 1, p. 94-97. — 2001-2002 exh. cat., no. 1, pp. 94-97.



FIG. 2

— Giovanni Lanfranco, *L'Adoration des bergers*, Northumberland, Alnwick Castle, collection du duc de Northumberland.

apporte la confirmation qu'il n'a vraisemblablement pas subi après 1755 de transformation de format dans la partie haute et, il n'est pas interdit d'imaginer qu'il ait pu naître ainsi.

La composition, signée et datée 1614, est une œuvre fondamentale pour la reconstruction du corpus de la jeunesse de l'artiste. La date de 1614 est d'autant plus importante qu'elle apporte un point d'encrage fiable autour duquel placer l'activité de Lanfranco pour le cardinal Giacomo Sannes. Jusqu'à, l'historiographie avait suivi la chronologie proposée par Bellori (1672) et Passeri (avant 1679), soit pendant le premier séjour romain de l'artiste, entre le printemps 1602 et l'été 1610, séjour qui se déroule presque entièrement sous la conduite de son maître Annibale Carrache, mort en 1609<sup>5</sup>. Erich Schleier, dans la notice de *L'Adoration des bergers (la Notte)*,

that it provides a plausible point of reference for Lanfranco's work for Cardinal Giacomo Sannes. Until now, historians had followed the chronology offered by Bellori (1672) and Passeri (prior to 1679) – that is, during the painter's first Roman sojourn, between Spring 1602 and Summer 1610, which took place almost entirely under the aegis of his teacher Annibale Carracci, who died in 1609.<sup>5</sup> In his entry for the *Adoration of the Shepherds (la Notte)*, Erich Schleier – at that time unable to connect the two paintings since the known 17th-century inventories lack indications of authorship and indeed of a possible pendant – had already suggested through stylistic analysis that Lanfranco's activity for the Sannes could be situated in the following decade, after the artist's return from Parma and Piacenza at the end of 1612.<sup>6</sup> The date of the painting and the 1755 inventory now provide support

et alors qu'il n'était pas encore en mesure de faire le lien entre ces deux tableaux puisque les inventaires connus du XVII<sup>e</sup> siècle ne portent aucune indication d'auteur et encore moins d'un quelconque pendant, avait déjà émis l'hypothèse en s'appuyant sur des caractères stylistiques, que l'activité pour les Sannesi pourrait se situer dans la décennie suivante, après le retour de l'artiste de Parme et de Piacenza, fin 1612<sup>6</sup>. La datation du tableau et l'inventaire de 1755 viennent conforter l'intuition d'Erich Schleier. Autour de ces années, la proximité entre le peintre et son mécène était réelle, voire intime, comme le démontre encore le fait que Giacomo Sannesi, alors nommé par Paul V évêque d'Orvieto, fut le parrain de la fille de Lanfranco, Angela, née en 1618<sup>7</sup>.

Nous ne reviendrons pas en détail ici sur la figure de mécène que fut Giacomo Sannesi – et son frère le marquis Clemente, mort en 1625 –, resté dans les mémoires par un haut fait de collectionneur puisque c'est lui qui acheta les tableaux refusés de Caravage pour la chapelle Cerasi à Santa Maria del Popolo. La redécouverte de son *Portrait* par Guido Reni et la découverte de l'appartenance des *Adieux de Renaud à Armide* à sa collection nous permettent d'esquisser quelques remarques plus pertinentes sur ses goûts et son œuvre de mécène. Par le témoignage de ses biographes, nous savions que sa collection était composée pour une part importante d'artistes bolonais, sans oublier leur grand maître Annibale Carrache (1555-1609). Les nombreux inventaires aujourd'hui connus sont venus le confirmer; ils nous autorisent, de plus, à suivre les tableaux de leur première appartenance Sannesi à celle Cavalieri, collection de laquelle sort

for Schleier's intuition. It was in these years that the relationship between the painter and his patron was close, and even intimate, as proved by the fact that Giacomo Sannesi (at that time appointed Bishop of Orvieto by Paul V) was the godfather of Lanfranco's daughter Angela, born in 1618.<sup>7</sup>

This is not the place for a detailed study of the patronage of Giacomo Sannesi (nor of his brother, the Marchese Clemente, who died in 1625), remembered as a notable collector, since it was he who purchased Caravaggio's rejected paintings from the Cerasi Chapel in Santa Maria del Popolo. The rediscovery of his portrait by Guido Reni and the discovery that *Rinaldo's Farewell to Armida* formed part of his collection allows us nonetheless to offer an outline of his taste and what he achieved as patron. His biographers tell us that his collection consisted largely of works by Bolognese artists, including their great master Annibale Carracci (1555-1609). A sizeable group of inventories known today can confirm this, and they enable us to follow the paintings from their initial Sannesi ownership to that of the Cavalieri family collection, which our picture left at the end of the eighteenth century. Bellori rightly insists on the privileged position within this collection held by Lanfranco, who not only painted a number of easel paintings of different sizes but also executed frescoes (now lost) in the Sannesi *Casino* on the hill above Santo Spirito in Sassia, Rome. It was these very paintings, which the evidence points to as being the jewels of the collection, that Giuseppe Ghezzi (1634-1721) requested as loans from Duke Sannesi for a projected exhibition in the Vatican Galleries ahead of the visit to Rome by Philip V, King of Spain.<sup>8</sup> The collection was much coveted by Mazarin, and we know of the transactions that led to the 1644 sale by the Duchess Sannesi of eighteen paintings to the Cardinal as a partial acquittal of a debt, even if some specifics are still unclear, notably the identity of the works themselves. The paintings by Lanfranco seem in any case to have escaped being sold on this occasion.<sup>9</sup>

The painting illustrates an episode from canto XVI (stanzas 60-63) of Tasso's *Gerusalemme Liberata*. The artist's focus is on the defining moment of pathos as Rinaldo takes his final leave of Armida, with the hero caught between guilt for abandoning the unconscious

7. Erich Schleier, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1979, p. 26-30.

— Erich Schleier, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1979, p. 26-30.

8. Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), stime di collezione romane: note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Miscellanea della Società romana di Storia

Patria, xxvii, 1987, p. 492:

«Dal Duca Sannesi. Li quadri di Lanfranco et altri bellissimi, di tutti gl'autori classici».

— Giulia De Marchi, "Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), stime di collezione romane: note e appunti di Giuseppe Ghezzi", in Miscellanea della Società romana di Storia Patria, xxvii, 1987, p. 492: "Dal Duca Sannesi. Li quadri di Lanfranco et altri bellissimi, di tutti gl'autori classici".





FIG. 3

— Radiographie du groupe dans la barque.

notre tableau à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Bellori insiste à juste titre sur la place privilégiée que tient Lanfranco à l'intérieur de cette collection qui, outre un certain nombre de tableaux de chevalet de différentes tailles, exécuta des fresques (aujourd'hui perdues) dans leur *Casino* sur le mont de Santo Spirito in Sassia. Ce sont encore ces mêmes tableaux de Lanfranco, dont tout porte à croire qu'ils furent les fleurons de cette collection, que Giuseppe Ghezzi (1634-1721) demandera en prêt au duc Sannesesi pour un projet d'exposition dans les galeries vaticanes en prévision de la venue à Rome de Philippe V, roi d'Espagne<sup>8</sup>. La collection était très convoitée par Mazarin et l'on connaît assez bien les transactions qui ont donné lieu en 1644 à la vente, par la duchesse Sannesesi, de dix-huit tableaux

Armida and the pressing need to follow his destiny, placed in the hands of Fortune, who is depicted holding the tiller. Lanfranco has imagined the scene described in stanza 62: "What should he do? Leave on the naked sand / This woful lady, half alive, half dead? / Kindness forbade, pity did that withstand; / But hard constraint, alas! Did thence him lead. / Away he went, the west wind blew from land / « Mongst the rich tresses of their pilot's head »" (Fairfax translation, 1600). The narrative spreads across the foreground like a frieze, while the background is filled entirely by a landscape that also faithfully reflects the description by Tasso. Armida's palace, "proudly built [...] on top of yonder mountain's height" (xv, st. 44), is further described in the next canto as "builded rich and round" (xvi, st. 1).

au cardinal en vue de s'acquitter d'une dette, même si de nombreuses zones d'ombre subsistent, notamment sur l'identité de ces œuvres. Les tableaux de Lanfranco semblent, en tout cas, avoir échappé à cette vente<sup>9</sup>.

Le tableau illustre un épisode du chant xvi (str. 60-63) de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. L'artiste s'est attaché à rendre le moment pathétique et décisif des derniers adieux de Renaud à Armide, moment pendant lequel le héros est pris entre la culpabilité d'abandonner Armide évanouie et l'impérieuse nécessité de suivre son destin, placé sous la figure de la Fortune postée à la barre de commande du gouvernail. L'artiste a imaginé la scène décrite à la strophe 62: « Que fera-t-il maintenant? Doit-il abandonner / Sur la plage déserte cette femme à demi morte? / La courtoisie le retient, la pitié l'arrête, / Mais une dure nécessité l'entraîne après soi. / Il part, et de légers zéphyrus gonflent / La chevelure de celle qui l'escorte. » La narration se déroule comme une frise sur le premier plan, alors que le fond est entièrement occupé par un paysage fidèle, lui aussi, à la description du Tasse. Le palais d'Armide est décrit comme une « haute forteresse / qui s'élève au sommet de la grande montagne » (xv, str. 44) et, au chant suivant, il est précisé qu'il s'agit d'un « riche édifice rond » (xvi, str. 1). Mellini a identifié l'édifice antique qui a inspiré cette représentation comme étant le *Theatrum Marcelli* reproduit dans l'ouvrage de Bartolomeo Marliani, *Urbis Romae Topographia*<sup>10</sup>.

L'artiste a figuré les deux messagers, Carlo et Ubaldo, envoyés à Renaud par les chrétiens pour le rappeler à ses devoirs guerriers. Arrivés par la mer, ils s'apprentent à la reprendre accompagnés du « héros de la foi chrétienne » (xv, str. 44) et revenir ainsi victorieux de la mission qui leur avait été confiée. À l'œil nu se devinent de nombreux repentirs dans ce groupe, qui ont été confirmés par la radiographie (Fig. 3). La mise en place des deux guerriers avait tout d'abord donné lieu à deux autres solutions: derrière la tête du messenger avec le bouclier, on aperçoit, plus haut, une autre tête et, entre Renaud et le guerrier assis est bien visible la silhouette d'un autre personnage – peut-être Renaud lui-même – que l'artiste a ensuite déplacé vers la gauche – ou vers la droite – et avancé sur le devant. Quelques repentirs de détails, comme le pouce de la main droite de Renaud ou le genou gauche du



FIG. 4  
— Radiographie d'Armide.

Mellini has identified the ancient edifice that inspired this depiction as the *Theatrum Marcelli* reproduced in Bartolomeo Marliani's *Urbis Romae Topographia*.<sup>10</sup>

The artist depicts the two messengers Carlo and Ubaldo, whom the Christians have sent to Rinaldo to recall him to martial duty. Having arrived by sea, they ready themselves to set sail again, accompanied by the champion “of Christ's true faith” (xv, st. 44) and thus return victorious in their mission. Several penitenti in this figure group are visible to the naked eye, which are confirmed by X-radiography (Fig. 3). The placement of the two warriors originally had two alternatives: another head can be perceived behind and above the head of the messenger with a shield, and the silhouette of another figure is clearly visible between Rinaldo and the seated warrior – perhaps that of Rinaldo himself – which the artist subsequently moved to the left – or perhaps the right – and then shifted forward. A few revised details, such as the thumb of Rinaldo's right hand or the left knee of the seated messenger, display occasional tentative moments during the execution of the painting. Lanfranco constructs the narrative with painstaking

9. Voir Patrick Michel, *Mazarin, Prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse, Notes et Documents des musées de France*, n° 34, Paris, 1999, p. 111-114.  
— See Patrick Michel, *Mazarin, Prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-*

*1661). Histoire et analyse (Notes et Documents des musées de France, n° 34)*, Paris, 1999, pp. 111-114.

10. Gian Lorenzo Mellini, « Per gli esordi e l'avvio di Giovanni Lanfranco, 1 », *Labyrinthos*, 2001, p. 11.  
— Gian Lorenzo Mellini, “Per gli esordi e l'avvio di Giovanni Lanfranco, 1”, *Labyrinthos*, 2001, p. 11.

messenger assis, démontrent d'autres tâtonnements en cours d'exécution. Lanfranco construit le récit avec minutie et l'immense paysage vide et désolé, hérissé de pics menaçants, rend encore plus poignant l'abandon d'Armide, comme échouée au tout premier plan. Seules chantent ici les tonalités chaudes des drapés, parcourus de *cangianti*, agités par la brise marine. La radiographie prouve qu'Armide a été exécutée d'une seule venue car aucun repentir ne vient trahir une quelconque hésitation de la main de l'artiste (Fig. 4).

Le tableau, très légèrement peint, laisse apparaître la préparation brune par endroits, notamment dans les rochers. Ailleurs, de nombreuses superpositions sont visibles et permettent de juger de cette matière légère, peu couvrante. Citons quelques exemples : l'étroite bande de terre au tout premier plan qui vient recouvrir un peu du drapé jaune d'Armide, la main de Renaud sur le bouclier, et pour finir, le mât et la voile peints par-dessus sur la matière si bleue de la mer et du ciel.

Par son côté clair et le répertoire morphologique « néoannibalesque » du paysage, Erich Schleier tend à considérer le tableau comme un *unicum* dans la première phase de l'artiste influencée par Borgianni, qu'il délimite entre 1614 et 1619 environ. Ici, les subtils effets de lumière sur les personnages, qui doivent tant à Borgianni (mort en 1616), se combinent de manière heureuse aux formes dominantes du relief mises en œuvre par Annibale vers 1600. Les silhouettes traitées avec rigueur et délicatesse, outre Borgianni pour le traitement doré de la lumière, ne sont pas sans évoquer, pour leur contour ciselé, cet autre élève d'Annibale en la personne du Dominiquin (1581-1641). Ce même contour net pour les figures se retrouvera dans un tableau légèrement plus tardif de Lanfranco représentant *Médore blessé soigné par Angélique* (ca. 1616, New York, collection particulière). Erich Schleier date *L'Adoration des bergers*, pendant de notre tableau, vers 1615 et le rapproche de *La Sainte Famille avec saint Jean Baptiste* (Andalusia, Pennsylvanie, collection Nelson Shanks)<sup>11</sup>. ▲

ing detail, and the immense landscape, empty and desolate, bristling with menacing peaks, lends even greater poignancy to the abandoned Armida, seemingly shipwrecked in the foreground. Only the warm tones of the drapery sing out here, run through with shot silk effects and animated by the marine breeze. X-radiography shows that the figure of Armida was painted without any revision, since not one pentimento betrays the slightest hesitation of the painter's hand (Fig. 4).

The canvas was painted with a light touch and its surface occasionally reveals the brown preparation, especially in the area around the rocks. Elsewhere, numerous passages of the artist's own overpainting are visible, allowing us to assess the relatively thin paint layer. Examples of this include the light strip of earth in the foreground that covers a little of Armida's yellow drapery, Rinaldo's hand over the shield, and the mast and sail painted over the intense blue of the sea and sky.

Because of the painting's light tonality and the "neo-Annibalesque" forms of the landscape, Erich Schleier considers it a unique instance in the initial "Borgiannesque" phase of Lanfranco's career, which he places roughly between 1614 and 1619. Here, the subtle effects of light touching the figures that owe so much to Orazio Borgianni (who died in 1616) are felicitously combined with the dominant elements of relief found in Annibale's forms from about 1600. The delicate yet firm treatment of silhouettes, beyond Borgianni in the golden handling of light, and their crisp contours evoke Domenichino (1581-1641), another pupil of Annibale. The same neatly outlined figures reappear in Lanfranco's slightly later painting of *The Wounded Medoro Tended by Angelica* (c. 1616, New York, private collection). Schleier dates the *Adoration of the Shepherds*, the pendant of our painting, to about 1615 and compares it to the Holy Family with Saint John the Baptist (Andalusia, Pennsylvania, Nelson Shanks collection).<sup>11</sup> ▲

11. Erich Schleier, « Giovanni Lanfranco: ein Parmenser Maler des Barock in Rom und Neapel. Bemerkungen zu Leben und Werk und zu seinen

Zeichnungen », dans *Disegnare dal naturale, Die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Düsseldorf (Berlin) 2006.

— Erich Schleier, "Giovanni Lanfranco: ein Parmenser Maler des Barock in Rom und Neapel. Bemerkungen zu Leben und Werk und zu seinen

Zeichnungen", in *Disegnare dal naturale, Die Zeichnungen des Giovanni Lanfranco*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Düsseldorf (Berlin) 2006.





SIMON VOUET

PARIS, 1590 - 1649

## *Portrait d'homme* *Portrait of a Man*

---

HUILE SUR TOILE, 58,2 × 47 CM (OIL ON CANVAS, 22 15/16 × 18 1/2 IN)

**PROVENANCE.** Lugano, collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Jean-Pierre Cuzin, « Les frères Le Nain : le mystère des portraits », dans *Figures de la Réalité. Caravagesques français, Georges de La Tour, les frères Le Nain...*, Paris, 2010, p. 309-310, fig. 309, p. 316, note 22 (rééd. de *Hommage à Michel Laclotte – Étude sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan, 1994, p. 480-493).

**PROVENANCE.** Lugano, private collection.

**LITERATURE.** Jean-Pierre Cuzin, “Les frères Le Nain: le mystère des portraits”, in *Figures de la Réalité. Caravagesques français, Georges de La Tour, les frères Le Nain...*, Paris, 2010, pp. 309-310, fig. 309, p. 316, note 22 (reprinted from *Hommage à Michel Laclotte – Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan, 1994, pp. 480-493).

**SIMON VOUET, DANS CE BRILLANT EXERCICE** consacré au portrait, domaine dans lequel il excellait dès son plus jeune âge, expose-t-il une œuvre appartenant encore à la période italienne ou, au contraire, cherche-t-il, après son long séjour dans la péninsule, à adapter son pinceau et son art au goût français ?

Jean-Pierre Cuzin a tranché en plaçant résolument l'œuvre dans un contexte français, celui des portraits contemporains des Le Nain et de Daniel Dumonstier (1576-1646), et en proposant une date d'exécution qui devrait suivre de peu le retour de l'artiste à Paris, fin 1627. Il faut alors considérer ce portrait comme l'une des toutes premières réalisations de l'artiste cherchant une manière nouvelle pour s'adapter aux tendances françaises. La liberté virtuose de la touche, la présence des couleurs froides – notamment le vert dans la veste à crevés –, le type physique du modèle à la mode en vigueur à la cour de Louis XIII, jouent en faveur de cette hypothèse. Il faudrait encore examiner si ce portrait apporte une solution nouvelle par rapport à ceux de la période italienne. La récente exposition sur les années italiennes (1613-1627) de Simon Vouet nous a permis de voir (ou de revoir) d'intéressants éléments de confrontation. Si on laisse de côté les portraits les plus

**ONE MAY WONDER, IN THIS BRILLIANT EXERCISE** in portraiture – at which the artist excelled from his earliest years – whether it belongs to Simon Vouet's Italian period, or whether, on the other hand, after many years spent in the Mediterranean, it shows him seeking to adapt his brushwork and style to French taste.

Jean-Pierre Cuzin offers a firm answer: the work has a French context, that of the contemporary portraits by the Le Nain brothers and Daniel Dumonstier (1576-1646), and he believes it can be dated to shortly after Vouet's return to Paris at the end of 1627. One should then consider the portrait as one of the very first works in which the painter sought out a new style to adapt himself to French trends. The virtuoso freedom of touch, the presence of cool tonalities – particularly the blue-green in the slashed doublet – and the physical appearance of the sitter, a type that was fashionable at the court of Louis XIII, would all support this hypothesis. What remains to be studied is whether there is something new here with respect to the portraits from the artist's years in Italy. The recent exhibition on Simon Vouet's Italian period (1613-1627) has enabled us to see (or revisit) some interesting points of comparison. If we set aside his most Caravaggesque



caravagesques peints en Italie (*Portrait présumé d'Aubin Vouet*, Arles, musée Réattu; *Portrait de Giovan Carlo Doria*, Paris, musée du Louvre), et que l'on s'attarde sur un portrait plus tardif et qui devrait précéder de peu le nôtre, comme l'*Autoportrait* (Lyon, musée des Beaux-Arts; Fig. 1), d'emblée l'on note une rupture dans la manière d'utiliser la lumière<sup>1</sup>. Là où l'autoportrait est encore modelé par des clairs-obscur très marqués sur fond sombre, l'artiste recourt ici à une lumière franche et directe, venant de la gauche, et ne produisant une légère zone d'ombre que sur le fond, à droite. Le visage dans la lumière est travaillé en pleine pâte, spécialement dans les valeurs claires comme le front, l'arête du nez. Le peintre s'est ici éloigné des effets créés par ses figures émergeant, par contraste, des fonds sombres: il abandonne le brio de l'exécution pour privilégier l'efficacité d'un fond clair sur lequel le personnage se détache avec netteté. Il ose cependant les tons sur tons – fond-chevelure, fond-veste marron: des tonalités qui évoquent la peinture de la Réalité française. De toute évidence, Vouet paraît tourner le dos à la période italienne en cherchant de nouveaux modèles.

La formule du portrait en buste «posé» est en effet un exercice typiquement français autour de cette date. Jean-Pierre Cuzin rappelle dans son article les œuvres contemporaines de Daniel Dumonstier, en particulier un dessin représentant un *Gentilhomme de la cour de France* (The Morgan Library & Museum de New York, daté du 31 août 1628), mais il établit aussi un lien, passionnant, avec les portraits des Le Nain. Pour s'en convaincre, la radiographie reproduite dans l'article du *Bénédicté* de la National Gallery de Londres, qui laisse apparaître un *Portrait d'homme* sous-jacent avec collerette présentant une forte analogie avec le nôtre, parle d'elle-même<sup>2</sup>.

Pour finir, un regret. Notre portrait garde son mystère sur l'identité du personnage. Nous serions tentés d'y voir un personnage célèbre de cette époque, mais le refus d'emphase, sans raffinement excessif pour la collerette – détail vestimentaire volontiers porté par Vouet sur les œuvres peintes ou dessinées parvenues jusqu'à nous –, ne nous y encourage guère. L'image serait, en un certain sens, surprenante, voire incongrue, pour un portrait officiel ou représentatif. Mais bien plus, le regard bienveillant posé par le modèle sur l'artiste en

portraits, painted in Italy (*Presumed Portrait of Aubin Vouet*, Arles, Musée Réattu; *Portrait of Giovan Carlo Doria*, Paris, Musée du Louvre) and look instead at a later work that ought to just precede ours, such as the *Self-Portrait* (Lyon, Musée des Beaux-Arts; Fig. 1), we may immediately notice a change in the treatment of light.<sup>1</sup> Whereas the self-portrait is still modelled by powerful chiaroscuro against a dark background, the artist turns to a clear, direct light, coming from the left and producing only a slight area of shadow, in the right background. The fully-lit face is handled with impasto, especially in the brighter tones such as the forehead and bridge of the nose. The painter has distanced himself from the effects created by figures emerging – in contrast – from dark backgrounds: he abandons brilliance of execution in favour of an effective, clear background against which sitters stand out sharply. Nonetheless he ventures into matching tones – background and hair, background and brown clothing: tonalities that recall the French painters of Reality. Everything would seem to point to Vouet turning his back on his Italian period, and looking for new kinds of models.

The formula of “posed” portrait busts was a typically French phenomenon during this period. In his article, Jean-Pierre Cuzin recalls contemporary works by Daniel Dumonstier, and in particular a drawing of *A Gentleman of the French Court* (dated 31 August 1628; New York, The Morgan Library & Museum), but he also establishes an exciting link with the portraits of the Le Nain brothers. One need only study the X-radiograph of the *Four Figures at a Table* in the National Gallery in London, which reveals an underlying *Portrait of a Man* with a ruff that closely resembles ours: the image speaks for itself.<sup>2</sup>

We conclude with a touch of regret: our portrait has retained the mystery of its sitter's identity. One might be tempted to see it as a celebrated figure from that period, but the denial of any emphasis or excessive refinement in the ruff – a detail of costume Vouet readily accentuated in surviving drawings and paintings – is scarcely encouraging in this respect. In a certain sense, such an image would be surprising, even incongruous, for any portrait that was official or representative. More significant is the sitter's benevolent gaze, directed at the painter as he captures his features





FIG. 1  
— Simon Vouet, *Autoportrait*, Lyon, musée des Beaux-Arts.

train de fixer ses traits avec fougue, semblerait plutôt indiquer le portrait d'un proche, peut-être d'un artiste, tant l'on sent de compassion dans ce pinceau attaché à rendre le calme et la bonhomie de la physionomie.

C'est un artiste de trente-huit ans qui retrouve la capitale fin 1627, après seize ans d'absence. Reconnu et renommé, il est accueilli chaleureusement par le roi et la reine qui le mettent aussitôt à contribution sur le chantier du Luxembourg. Très vite, il doit « se jeter » dans l'art français, et notre portrait devient ainsi un maillon passionnant pour comprendre la transformation qui s'opère dans son art, à ce moment charnière de sa carrière, d'autant qu'il pratiquera de moins en moins ce genre, entièrement occupé à d'ambitieux projets décoratifs. ▀

with a spirited brush, which would indicate, rather, that this is someone close to Vouet (perhaps an artist?), such is the compassion one feels in the rendering of this calm, good-natured individual.

Simon Vouet was thirty-eight when he returned to Paris in late 1627 after sixteen years abroad. He achieved recognition and renown, and was warmly welcomed by the King and Queen, who promptly put him to work at the Palais de Luxembourg. Very soon he had to launch himself into French art, and our portrait thus becomes a fascinating link in the chain of his evolution as painter at this key point in his career, all the more so since he was to practice this genre increasingly little, occupied as he was with ambitious decorative projects. ▀

1. Dominique Jacquot-Adeline Collange (dir.), *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, cat. exp. Nantes, musée des Beaux-Arts, 21 novembre 2008 – 23 février 2009 ; Besançon, musée des Beaux-

Arts et d'Archéologie, 27 mars – 29 juin 2009, Paris, 2008, p. 106-107, 130-131, nos 7, 25-26.  
— *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)*, exh. cat. (Nantes, Musée des Beaux-

Arts, 21 November 2008 – 23 February 2009; Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 27 March – 29 June 2009) ed. by Dominique Jacquot and Adeline Collange, Paris, 2008, pp. 106-107,

130-131, nos. 7, 25-26.  
2. Jean-Pierre Cuzin, *op. cit.* bibliographie, 2010, p. 303, fig. 295.  
— Jean-Pierre Cuzin, cited in Literature, above, 2010, p. 303, fig. 295.

## PIETRO MARTIRE NERI

CRÉMONE, 1601 - ROME, 1661

### *Portrait de Diego Velázquez (Séville, 1599 - Madrid 1660)*

### *Portrait of Diego Velázquez (Seville, 1599 - Madrid 1660)*

---

HUILE SUR TOILE, 78 × 57 CM (OIL ON CANVAS, 30 11/16 × 22 7/16)

**PROVENANCE.** New York, collection particulière

**BIBLIOGRAPHIE.** Marco Tanzi, « Anticipazioni su Pietro Martire Neri », *Cremona*, 1, 1994, p. 53-55, fig. p. 54; Marco Tanzi, « Pietro Martire Neri: due ritratti e qualche precisazione sugli esordi », dans Mina Gregori-Marco Rosci (dir.), *Il Seicento lombardo* (journée d'étude, Varese, Villa Mirabello, 16 mars 1996), Turin, 1996, p. 58-59, IV, fig. 98; Marco Tanzi, dans Francesco Frangi-Alessandro Morandotti (dir.), *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, cat. exp. Varese, Castello di Masnago, 21 avril – 14 juillet 2002, p. 190, sous le n° 73; Marco Tanzi, *Celebratory Portrait of Ancislao Gambara*, Paris, galerie Canesso, 2011, p. 9, note 4, 11, fig. 5.

**PROVENANCE.** New York, private collection.

**LITERATURE.** Marco Tanzi, « Anticipazioni su Pietro Martire Neri », *Cremona*, 1, 1994, pp. 53-55, fig. p. 54; Marco Tanzi, « Pietro Martire Neri: due ritratti e qualche precisazione sugli esordi », in Mina Gregori and Marco Rosci, eds., *Il Seicento lombardo* (Study day, Varese, Villa Mirabello, 16 March 1996), Turin, 1996, pp. 58-59, IV, fig. 98; Marco Tanzi, in Francesco Frangi and Alessandro Morandotti, eds., *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, exh. cat., Varese, Castello di Masnago, 21 April – 14 July 2002, p. 190, under no. 73; Marco Tanzi, *Celebratory Portrait of Ancislao Gambara*, Paris, Galerie Canesso, 2011, p. 9, note 4, 11, fig. 5.

**CET INATTENDU PORTRAIT DE DIEGO VELAZQUEZ**, le regard captivé par son modèle, pinceau et palette en main, émergeant d'un fond sombre, a été rendu au peintre originaire de Crémone, Pietro Martire Neri, par Marco Tanzi. Ce dernier a eu le mérite de sortir son œuvre de l'oubli en éclairant sa formation, en retraçant son parcours jusqu'au rapport de travail – et certainement d'amitié – qu'il eut à Rome avec le prestigieux peintre sévillan représenté ici.

L'artiste s'est formé à Mantoue, sous l'ascendance de Domenico Fetti (ca. 1589-1623), dont il fréquenta l'atelier et dont il copia les œuvres. Puis, ce sera le retour dans sa patrie, où on le voit déjà attiré par le portrait. Après un premier et bref séjour à Rome, il rentre en Lombardie, séjourne entre Crémone et Mantoue (réalisant des commandes pour les Gonzague),

**THIS SURPRISING PORTRAIT OF DIEGO VELAZQUEZ**, his gaze captivated by what he is painting, as he emerges from a dark background holding palette and brushes, has been attributed by Marco Tanzi to the Cremonese native Pietro Martire Neri. Credit goes to Tanzi for taking the artist's oeuvre out of oblivion, throwing light on his training and retracing his career, including the professional relationship, not to mention friendship, he had in Rome with the prestigious Sevillian painter represented in the canvas before us.

Neri was trained in Mantua under the tutelage of Domenico Fetti (c. 1589-1623), whose workshop he attended, and whose paintings he copied. Then he returned to Cremona, where we see him already drawn to portraiture. After a first, brief sojourn in Rome, he spent time once again in Lombardy, where





FIG. 1

— Pietro Martire Neri (et Diego Velázquez ?), *Portrait de Cristoforo Segni*, Kreuzlingen (Suisse), Kisters Collection.

Pavie, mais aussi Milan où il travaille pour des familles très en vue, comme les Borromeo ou les comtes della Riviera, une branche de la famille Sfondrati. S'en suivra son départ définitif pour la Ville éternelle, où il réside d'octobre 1647 jusqu'à sa mort, en 1661. On connaît peu son activité romaine et pourtant il sera en contact avec les artistes majeurs de son temps, de Diego Velázquez à Alessandro Algardi (1598-1654), tout en évoluant dans le cercle de ceux qui travaillent pour le pape Innocent X Pamphilj. Son élection au titre de prince de l'Académie de Saint-Luc en 1653 prouve sa notoriété.

Souignons, après Marco Tanzi, que sa célébrité est en partie liée au fait d'avoir collaboré avec Velázquez au *Portrait de Cristoforo Segni* (Kreuzlingen,

he was active in Cremona, Mantua (carrying out commissions for the Gonzaga), Pavia and also Milan, where he worked for very prominent families such as the Borromeo and the Counts della Riviera, a branch of the Sfondrati family. Subsequently he moved permanently to Rome, where he lived from October 1647 until his death in 1661. We know little of his activity in the Eternal City, although he was certainly in contact with the principal figures of his time such as Diego Velázquez and Alessandro Algardi (1598-1654), while evolving within the circle of artists who worked for Pope Innocent X Pamphilj. His election in 1653 to the rank of *principe* of the Accademia di San Luca proves his renown.

We should point out, as Marco Tanzi has done, that Neri's fame is tied in part to the fact that he collaborated with Velázquez on the *Portrait de Cristoforo Segni* (Kreuzlingen, Kisters Collection; Fig 1), the majordomo of Innocent X, if we are to believe the inscription on the back of the canvas.<sup>1</sup> In any case, we find the names of the two painters associated once again in the *Portrait of Innocent X* (Rome, Doria Pamphilj Gallery), executed by Velázquez during his second Roman sojourn between summer 1649 and November 1650 – a work that was to be copied and indeed expanded by Neri in a signed *Double Portrait of Innocent X and a Prelate* (Real Monasterio San Lorenzo del Escorial; Fig. 2).

In Rome, Pietro Martire Neri thus appears to be an experienced painter of portraits; and one wonders how ours came into being. Even though it might seem inspired by the self-portrait in Velázquez's *Las Meninas* (1656; Madrid, Museo del Prado), it could have been conceived with the sitter present, between 1649 and 1650, or instead – as suggested by the presence of the Cross of the Order of Santiago, awarded to Velázquez in the last months of his life – in 1660-1661, thus becoming one of Neri's last works. Unless, according to a final hypothesis, it was executed after 1656 (the date of the *Meninas*) and the cross was added

1. Olga Melasecchi, « Pietro Martire Neri ritrattista cremonese nella Roma di Innocenzo X », dans Alessandro Zuccari-Stefania Macioce (dir.),

*Innocenzo X Pamphilj. Arte e Potere a Roma nell'Età Barocca* (actes du colloque, Rome, novembre 1990), Rome, 2001, p. 177 et 188, note 3.

— Olga Melasecchi, « Pietro Martire Neri ritrattista cremonese nella Roma di Innocenzo X », in Alessandro Zuccari and Stefania Macioce,

eds., *Innocenzo X Pamphilj. Arte e Potere a Roma nell'Età Barocca* (symposium papers, Rome, November 1990), Rome, 2001, pp. 177 and 188, note 3.

Kisters Collection), majordome du pape Innocent X (Fig. 1), s'il faut en croire l'inscription qui se trouve au revers de la toile<sup>1</sup>. Dans tous les cas, les noms des deux peintres se côtoient à nouveau à propos du *Portrait d'Innocent X* (Rome, Galleria Doria Pamphilj), exécuté par Velázquez pendant son second séjour romain – entre l'été 1649 et novembre 1650 –, une œuvre qui sera copiée, voire amplifiée par Pietro Martire Neri, comme le démontre le *Portraits d'Innocent X et d'un prélat* (Real Monasterio San Lorenzo del Escorial; Fig. 2) qui porte sa signature.

À Rome, Pietro Martire Neri apparaît donc comme un artiste rompu à l'art du portrait. Nous aimerions connaître la genèse du nôtre. Même s'il semble s'inspirer de l'autoportrait des *Ménines* de Velázquez (Madrid, Museo del Prado; 1656), il pourrait avoir été conçu avec le modèle sous les yeux, entre 1649 et 1650, ou, au contraire, comme tend à l'indiquer la présence de la croix de l'ordre de Santiago que le modèle obtint dans les derniers mois de sa vie, dater des années 1660-1661, devenant alors une ultime réalisation de Pietro Martire Neri. À moins, dernière hypothèse, qu'il n'ait été exécuté après 1656, date des *Ménines*, et que la croix ait été ajoutée *a posteriori*, comme vraisemblablement aussi sur les *Ménines* et comme ce serait également envisageable pour notre première proposition. En l'absence d'un document d'archive, il est bien difficile de trancher dans la fourchette chronologique couvrant la décennie 1650-1660/1661.

Le portrait est modelé avec des tons clairs et lumineux, rehaussés de rares et précieux accents colorés – les rouges et les roses –, qui se retrouvent sur la palette. L'artiste, pour broser l'ensemble, paraît s'appuyer avec *maestria*, en particulier pour le fond, sur une matière sous-jacente, dont la radiographie est venue nous informer qu'il s'agissait d'une composition à plusieurs personnages, sans lien avec le portrait finalement peint. ▀



FIG. 2  
— Pietro Martire Neri, *Portraits d'Innocent X et d'un prélat*, Real Monasterio San Lorenzo del Escorial.

later, as doubtless also happened with the *Meninas*, and as would be the case if our first proposition were correct. Given the absence of archival documentation, it is hard to establish a firm date within the decade 1650-1660/1661.

The face is modelled in clear, luminous tonalities, highlighted with rare, precious accents of colour – red and pinks – as found on the palette. To bring together the whole picture, the artist appears to have used all his skill, especially in the background, to paint over underlying pigments: X-radiography has now told us that there existed a prior, multi-figure composition with no apparent connection to the finished portrait. ▀

# FRANCESCO ALBANI dit L'ALBANE

BOLOGNE, 1578 - 1660

## *Le Christ apparaissant à Madeleine* *Christ Appearing to Mary Magdalene*

---

HUILE SUR CUIVRE, OVALE, 19 × 24,5 CM (OIL ON COPPER, OVAL, 7 1/2 × 9 5/8)

INSCRIPTION À L'ENCRE AU REVERS

(THE REVERSE BEARS AN INSCRIPTION IN PEN AND INK):

« FROM THE ORLEANS GALLERY / ENGRAVED »

**PROVENANCE.** Marquis de Nancre (selon Du Bois de Saint-Gelais [1727]); Paris, galerie du Palais-Royal, collection du Régent Philippe d'Orléans (1674-1723), où il est décrit par Du Bois de Saint-Gelais (1727); puis par descendance, son fils Louis d'Orléans (1703-1752); toujours par descendance, son fils Louis-Philippe, duc d'Orléans, (1725-1785), et enfin son fils Louis-Philippe d'Orléans (1747-1793), connu sous le nom de Philippe-Égalité, puis, en 1792, le tableau passe en Angleterre avec la collection, vente Orléans, Bryan's Gallery, Londres, 26 décembre 1798 et jours suivants, n° 66, acheté par John Maitland (150 livres), Woodford Hall, Essex (Buchanan, 1824), sa vente Christie's, Londres, 30 juillet 1831, n° 92. Acheté en Angleterre et depuis 1957, Rome, collection Andrea Busiri Vici (1903-1989).

**BIBLIOGRAPHIE.** Louis-François Du Bois de Saint-Gelais, *Description des tableaux du Palais Royal avec la Vie des Peintres à la tête de leur ouvrage*, Paris, 1727, p. 136 (provient de «M. de Nancre»); *A Catalogue of the Orléans Italian Pictures...*, 26 décembre 1798 et jours suivants, Bryan's Gallery, Londres; William Buchanan, *Memoirs of Painting: with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, Londres, 1824, p. 89, n° 7; Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, 3 vol., Londres, 1854, II, p. 486-487, n° 5; Carlo Volpe, «Francesco Albani», dans *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, cat. exp. Bologne, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 septembre – 11 novembre 1962, p. 147, sous le n° 51; Andrea Busiri Vici, «Il "noli me tangere" di Francesco Albani e il suo successo», *Arte Antica e Moderna*, n° 31-32, 1965, p. 339-342; rééd. dans *Scritti d'Arte*, Rome, 1990, p. 221-224; Eric Van Schaack, *Francesco Albani, 1578-1660*, Ph.D. Diss. Columbia University, New York, 1969, n° 173; Catherine R. Puglisi, *A study of the Bolognese-Roman Painter Francesco Albani*, Ph.D. Diss., New York University, 1969, Ann Arbor, 1983, p. 383-384, n° 233, pl. 160; Stéphane Loire, *Catalogue Louvre. École italienne, xvii<sup>e</sup> siècle. 1. Bologne*, Paris, 1996, p. 46, dans la notice du *Christ apparaissant à Madeleine* de l'Albane (inv. 7), et p. 51, note 11, dans la notice du *Saint François d'Assise en oraison devant un crucifix* (inv. 8); Catherine R. Puglisi,

**PROVENANCE.** Marquis de Nancre (according to Du Bois de Saint-Gelais [1727]); Paris, Galerie du Palais-Royal, collection of the Regent Philippe d'Orléans (1674-1723), where it is described by Du Bois de Saint-Gelais (1727); thence by descent to his son Louis d'Orléans (1703-1752); by descent to his son Louis-Philippe, Duc d'Orléans (1725-1785), and in turn to his son Louis-Philippe d'Orléans (1747-1793), known as Philippe-Égalité; in 1792 the picture was sent to England as part of this collection; Orléans sale, Bryan's Gallery, London, 26 December 1798 and following days, lot 66, purchased for £150 by John Maitland of Woodford Hall, Essex, (see Buchanan, 1824); Maitland estate sale, Christie's, London, 30 July 1831, lot 92; purchased in England in 1957 by Andrea Busiri Vici (1903-1989), Rome.

**LITERATURE.** Louis-François Du Bois de Saint-Gelais, *Description des tableaux du Palais Royal avec la Vie des Peintres à la tête de leur ouvrage*, Paris, 1727, p. 136 (as with "M. de Nancre"); *A Catalogue of the Orléans Italian Pictures...*, 26 December 1798 and following days, Bryan's Gallery, London; William Buchanan, *Memoirs of Painting: with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, London, 1824, p. 89, no. 7; Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, 3 vols., London, 1854, II, pp. 486-487, no. 5; Carlo Volpe, "Francesco Albani", in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, exh. cat., Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 September – 11 November 1962, p. 147, under no. 51; Andrea Busiri Vici, "Il 'noli me tangere' di Francesco Albani e il suo successo", *Arte Antica e Moderna*, nos. 31-32, 1965, pp. 339-342; reprinted in the author's *Scritti d'Arte*, Rome, 1990, pp. 221-224; Eric Van Schaack, *Francesco Albani, 1578-1660*, Ph.D. diss., Columbia University, New York, 1969, no. 173; Catherine R. Puglisi, *A study of the Bolognese-Roman Painter Francesco Albani*, Ph.D. Diss., New York University, 1969 (Ann Arbor, 1983), pp. 383-384, no. 233, pl. 160; Stéphane Loire, *Catalogue Louvre. École italienne, xvii<sup>e</sup> siècle. 1. Bologne*, Paris, 1996, p. 46, in the entry on Albani's *Christ Appearing to Mary Magdalene* (inv. 7), and p. 51, note 11, in the entry on the *Saint Francis of Assisi Praying before a Crucifix* (inv. 8); Catherine R. Puglisi,



Francesco Albani, New Haven / Londres, 1999, p. 180-181, sous le n° 94, 94.V.e, pl. 199.

**ŒUVRE EN RAPPORT.** Gravure de Robert Delvaux dans Jacques Couché, *La Galerie du Palais Royal*, 2 vol., Paris, 1786, I, pl. VII (inversée par rapport à l'original).

**LE THÈME DU CHRIST APPARAISSANT À MADELEINE** sous l'aspect d'un jardinier (Jean, 20, 11-17), alors qu'elle vient de découvrir le tombeau vide, se résume souvent en peinture au moment où, une fois reconnu, ce dernier s'adresse à elle pour la mettre en garde : « Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers le Père. » À dessein, par la gestuelle de l'esquive, en tenant son volumineux drapé bleu contre lui, la scène illustre clairement le texte de l'Évangile.

C'est dans un grand tableau d'autel (400 × 230 cm; Fig 1) pour la chapelle Zoppio, dans l'église Santa Maria dei Servi à Bologne (1644), que l'Albane développa ce thème de la manière la plus ambitieuse. Cette composition, sans doute repensée d'après celle du Corrège (1489?-1534; Madrid, Museo del Prado), comme le suggère Catherine R. Puglisi, connut un immense succès provoqué par l'engouement des collectionneurs pour se procurer cette belle et simple image, en de petites dimensions, sur toile ou sur cuivre. Puglisi, dans sa monographie, les a recensées de façon exhaustive (Paris, musée du Louvre; Berlin, Gemäldegalerie [Fig 2]; Gênes, Galleria di Palazzo Bianco; Florence, Galleria degli Uffizi; Florence, Galleria Corsini). Puglisi reconnaît ici « a fine autograph version, dating to the late 1640s », donc bien après 1644, date à laquelle le *Noli me tangere* bolonais est placé dans la chapelle. Notre petit cuivre présente un certain nombre de variantes par rapport à ce dernier à commencer par l'attitude surprise de Madeleine, aux bras ouverts. Ce qui nous frappe dans cette œuvre c'est, en effet, la luminosité de la palette et la délicatesse du dessin dans la définition des détails, notamment des mains et des expressions. En arrière-plan, le tombeau et les anges, le paysage sont esquissés d'un pinceau fin et léger, l'atmosphère générale claire est soutenue par les dégradés de bleus, dont la tonalité la plus éclatante se trouve dans le manteau du Christ au premier plan. Nous sommes là vers 1650, dans le

Francesco Albani, New Haven and London, 1999, pp. 180-181, under no. 94, 94.V.e, and pl. 199.

**RELATED WORK.** Engraving by Robert Delvaux, in Jacques Couché, *La Galerie du Palais Royal*, 2 vols., Paris, 1786, I, pl. VII (reversed with respect to the original).

**THE SUBJECT OF CHRIST APPEARING IN THE** guise of a gardener to the Magdalene (John 20: 11-17), just after she has found the empty tomb, frequently appears in art with the moment of recognition, when Christ admonishes her with the words “Noli me tangere” – “Touch me not, for I am not yet ascended to my Father”. Through the gesture of evasion, and with the voluminous blue drapery held to his body, Christ is shown in this deliberately clear illustration of the Gospel narrative.

It was in a grand altarpiece (400 × 230 cm) painted for the Zoppio chapel in the church of Santa Maria dei Servi in Bologna (1644) that Albani developed the subject in a most ambitious manner. This composition, no doubt a revisitation of the one by Correggio (1489?-1534; Madrid, Museo del Prado), as Catherine Puglisi suggests, was immensely successful, prompted by the number of passionate collectors who sought to obtain this beautiful, simple image in reduced dimensions, either on canvas or copper. In her monograph, Puglisi has listed them in a thorough fashion (Paris, Musée du Louvre; Berlin, Gemäldegalerie; Genoa, Galleria di Palazzo Bianco; Florence, Uffizi Gallery; Florence, Corsini Collection). Puglisi recognises our painting as “a fine autograph version, dating to the late 1640s”, that is, some years after 1644, the year in which the Bolognese *Noli me tangere* was placed in its chapel. Our little copper offers a number of variants with respect to the altarpiece, starting with the surprised, open-armed attitude of the Magdalene. What is striking about this work is the luminosity of the palette and the delicacy of drawing in the definition of details, especially in hands and facial expressions. In the background, one is impressed by the fine, light handling of the tomb, angels and landscape, while the generally clear atmosphere is conveyed by blue tonalities, the most brilliant of which is found on Christ's cloak, in the foreground. We are





FIG. 1  
— L'Albane, *Le Christ apparaissant à Madeleine*, Bologne, église Santa Maria dei Servi.

style de la période tardive de l'artiste: la scène est chorégraphiée en un duo, gracieux et tout en retenu.

Andrea Busiri Vici (1965), dernier propriétaire de l'œuvre, en avait déjà pisté les différents passages de collection, aidé par une inscription manuscrite en anglais au revers du cuivre «From the Orleans Gallery / Engraved». Ce cuivre a bien été gravé et décrit dans *La Galerie du Palais Royal* de Jacques Couché, publiée en 1786 (Fig. 3). La mise en pages, l'ovale et jusqu'aux dimensions, correspondent en tous points à cette œuvre. Par ailleurs, Busiri Vici avait émis l'hypothèse que ce cuivre aurait pu provenir de la collection de Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) à Bologne, par l'intermédiaire de



FIG. 2  
— L'Albane, *Le Christ apparaissant à Madeleine*, Berlin, Gemäldegalerie.

in 1650 or thereabouts, and this picture reflects the artist's late style; the scene is choreographed as a duo performance, gracious and restrained.

In 1965, Andrea Busiri Vici, the last owner of the painting, had already listed the various provenances of the copper, helped by a hand-written inscription in English on its reverse side: "From the Orleans Gallery / Engraved". This painting was indeed engraved and described in *La Galerie du Palais Royal* by Jacques Couché, published in 1786 (Fig. 1). The composition, the oval format and the dimensions all correspond precisely to the work before us. Furthermore, Busiri Vici had hypothesised that the copper could have come from the collection of Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) in Bologna, by way of Pierre Crozat (1665-1740), who had been sent to Italy in 1714 by the Regent to negotiate the purchase of paintings; and we know that Crozat bought drawings from the descendants

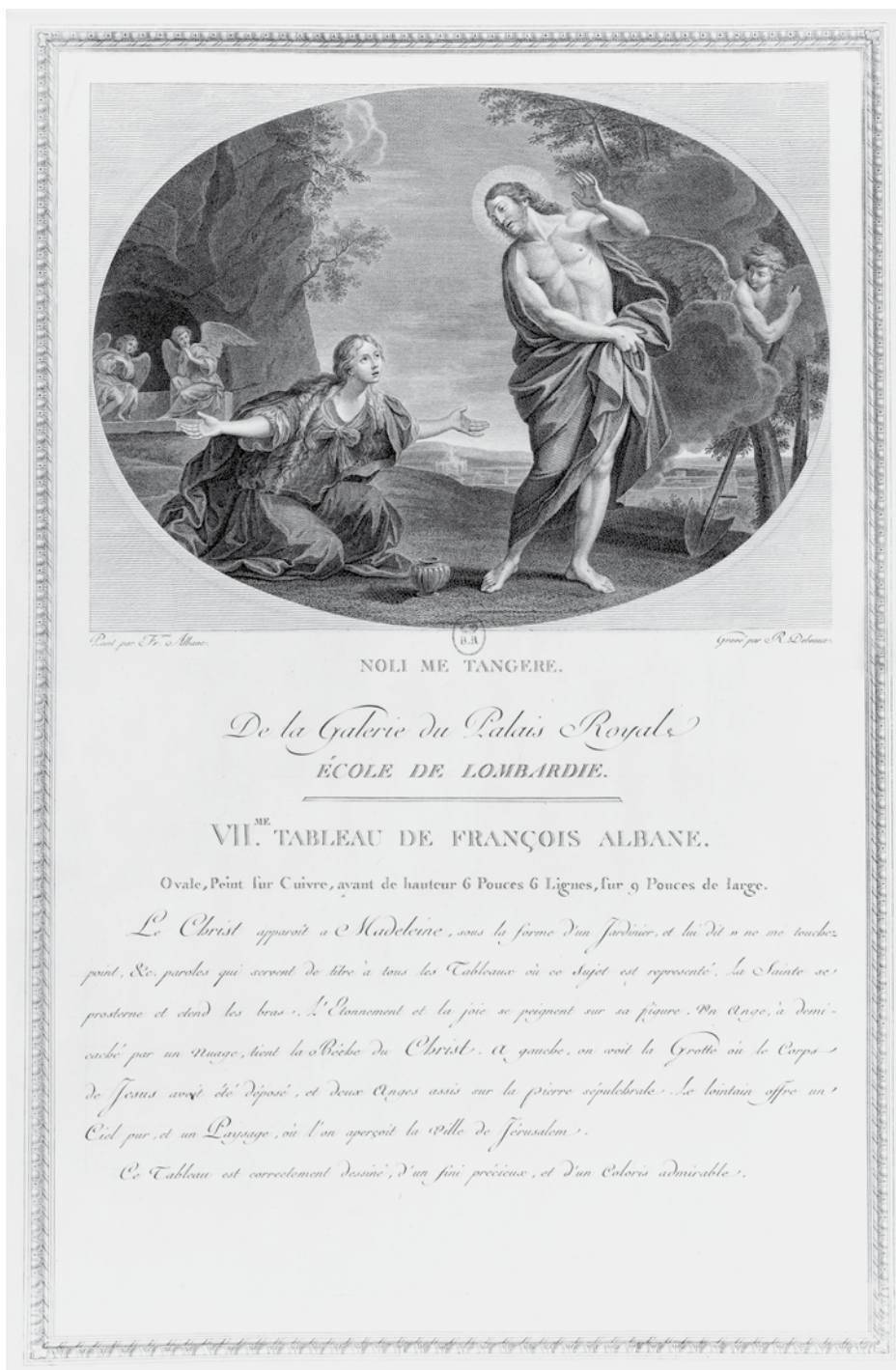


FIG. 3  
— Jacques Couché, d'après l'Albane, *Le Christ apparaissant à Madeleine*, gravure, 1786, Paris, Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes.

Pierre Crozat (1665-1740), envoyé en Italie en 1714 par le Régent pour négocier l'acquisition de tableaux; l'on sait que Crozat acheta des dessins aux descendants de Malvasia. Cette hypothèse ne prenait pas en compte la précision sur la provenance antérieure, bien notée par Du Bois de Saint-Gelais en marge du descriptif de l'œuvre, «M. de Nancré». Cette mention n'avait pas échappé à Catherine R. Puglisi, corrigeant de fait l'hypothèse Busiri Vici. La mention «marquis de Nancré» peut s'appliquer tout autant au père qu'au fils: s'agit-il de Claude de Dreux, marquis de Nancré et de la Flocellière (1623-1689), général français, ou de son fils Louis-Jacques-Aimé-Théodore de Dreux, marquis de Nancré lui aussi, qui fut capitaine-colonel des Suisses du Régent, ambassadeur de France en Espagne et qui meurt en 1719 sans postérité? Mais l'on comprend, grâce à cette précision, que le cuivre se trouvait en France très tôt, au moins dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. De son passage en Angleterre, au moment de la Révolution, avec la collection de Philippe-Égalité, l'on peut en suivre la trace dans la collection de John Maitland, et c'est en Angleterre encore que Busiri Vici l'acheta en 1957.

Plusieurs tableaux de l'Albani étaient conservés dans la collection du Régent – et plus nombreux encore dans les collections royales –, reflétant un goût très prononcé pour l'art de cet artiste bolognaise en France. Son coloris raffiné et ses expressions mesurées, l'équilibre et le calme visant à exprimer l'harmonie de la nature, y sont certainement pour beaucoup. Élève des Carrache et fidèle collaborateur d'Annibale à Rome, il évoluera vers un style classique, ponctué de pathos dans ses silhouettes délicates, exposant un idéal qui ne sera pas sans influencer la peinture française de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. ▲

of Malvasia. But this hypothesis did not take into account the work's earlier provenance, stated by Du Bois de Saint-Gelais in a marginal note to the description of the work: "M. de Nancré". This reference had not escaped the notice of Catherine Puglisi, who thus corrected the hypothesis formulated by Busiri Vici. The title "Marquis de Nancré" can be applied to either father or son: is the reference to Claude de Dreux, Marquis de Nancré et de la Flocellière (1623-1689), the French general, or to his son Louis-Jacques-Aimé-Théodore de Dreux, also Marquis de Nancré, who was *capitaine-colonel* of the Regent's Swiss guard and French Ambassador to Spain, and who died without issue in 1719? In any event, the mention enables us to understand that the copper was in France very early on, at least since the end of the seventeenth century. After it was taken to England during the Revolution with the collection of Philippe-Égalité, one can follow its passage to the collection of John Maitland, and it was still in England when Busiri Vici bought it in 1957.

Several paintings by Albani were owned by the Regent – and there were a number of others in the Royal Collections – reflecting a very pronounced taste for this Bolognese artist in France. His refined colouring and measured sense of expression, with a calm equilibrium that aims to convey the harmony of nature, certainly figure significantly in his art. A pupil of the Carracci and a loyal collaborator of Annibale's in Rome, Albani evolved towards a Classical style, punctuated by pathos in his delicately-outlined figures and expressing an ideal which would not be without influence on French painting of the latter half of the 1600s. ▲

ANTONIO ZANCHI

ESTE, PADOUE, 1631 - VENISE, 1722

## *David et Goliath* *David and Goliath*

---

HUILE SUR TOILE, 156 × 170 CM (OIL ON CANVAS, 61<sup>7</sup>/<sub>16</sub> × 66<sup>15</sup>/<sub>16</sub> IN)

**PROVENANCE.** Angleterre, collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

**PROVENANCE.** England, private collection.

**LITERATURE.** Unpublished

**L'ÉPISODE, L'UN DES PLUS CONNUS DE LA VIE** de David (Samuel 17, 48-50), représente le combat de ce jeune berger avec le géant Goliath qui marquera le début réel de son ascension.

Le géant, dont le corps renversé suit une diagonale traversant toute la hauteur du tableau, tombe en hurlant sous l'effet du choc après avoir reçu la pierre en plein front. David attend, la fronde à la main, l'issue de la chute qui sera symboliquement marquée par le sort funeste d'avoir la tête tranchée, faisant du jeune berger un vainqueur glorieux. L'artiste met l'accent sur cet exploit : au premier plan se trouve le projectile et la mise en pages fait ressortir le front blessé de Goliath. Les gestes dynamiques des bras, le volumineux drapé rouge virevoltant, participent au mouvement d'ensemble en créant de nouvelles lignes de tension autour du corps du Philistin, peint en gros plan.

La perspective étudiée pour rendre au mieux l'impression de la chute dans le vide tend à indiquer qu'à l'origine cette composition pourrait avoir été conçue pour décorer un plafond. Cette fonction et le thème évoquent un célèbre précédent du Titien (1488/1489-1576), l'une des trois toiles exécutées pour l'église de Santo Spirito in Isola à Venise. Le *David et Goliath* (1542) du grand maître vénitien (Fig. 1) a certainement servi de source d'inspiration, d'autant que ces trois œuvres plafonnantes du Titien ont changé de lieu en 1656 pour être remontées dans la sacristie de

**THE IMAGE REPRESENTS ONE OF THE BEST-**known episodes from the life of David (Samuel 17: 48-50): the combat between the young shepherd and the giant Goliath that was to define the beginning of David's rise to greatness.

The Philistine giant's body lies along a diagonal that crosses the entire composition, as he screams in pain and shock, struck by the stone that has brought him down. Sling in hand, David pauses before the symbolic, lethal outcome – the beheading that would transform the shepherd boy into a glorious victor. The artist has laid special emphasis on this part of the story, placing the stone in the foreground and compositionally accentuating Goliath's forehead, while the dynamic gestures of the arms and swirling, voluminous red drapery add to the general movement of the piece, creating new lines of tension around the tight close-up of the giant's body.

The studied sense of perspective – to suggest as best one could a figure tumbling out of the picture – implies a composition projected from the start as a ceiling decoration. Such a function, not to mention the subject, recalls a celebrated precedent by Titian (1488/1489-1576) in one of his three canvases painted for the church of Santo Spirito in Isola in Venice. The great Venetian master's *David and Goliath* (Fig. 1) was certainly a source of inspiration, possibly more so when these works were moved in 1656 and remounted





FIG. 1  
— Titien, *David et Goliath*, Venise, sacristie de l'église de Santa Maria della Salute.

Santa Maria della Salute, où elles sont encore visibles aujourd'hui. Sans doute, lors de ce déplacement, Zanchi a-t-il eu moyen de les voir mieux et de les étudier pour s'en souvenir ici. De fait, nous sommes tentés de dater le tableau très tôt dans la carrière de notre artiste, autour de 1657, associant dans le même temps l'audace du pinceau du jeune peintre à celle du jeune David s'attaquant au géant Goliath.

La virtuosité de la réalisation donne toute sa force à la figure principale: la bouche ouverte devant la douleur et la stupeur de succomber, les yeux à la fois incrédules et épouvantés, sont autant de caractéristiques qu'il développera de manière plus ambitieuse dans les œuvres postérieures, citons *La Peste de 1630 à Venise* de la Scuola di San Rocco (1666) et *Jésus chassant les marchands du Temple* (Venise, Ateneo Veneto, 1667 ; Fig. 2)<sup>1</sup>.

Zanchi est venu à Venise très jeune pour se former à la peinture en suivant le courant des *tenebrosi*; il a été élève de Francesco Ruschi (ca. 1600-1661). Pour ces adeptes d'un caravagisme sévère, le contact avec l'œuvre du jeune Luca Giordano (1634-1705), présent dans la Lagune entre 1650 et 1654, fut fondamental. Mais Zanchi, peintre cultivé et auteur d'un traité (mal-



FIG. 2  
— Antonio Zanchi, *Jésus chassant les marchands du Temple (détail)*, Venise, Ateneo Veneto.

in the sacristy of the Santa Maria della Salute, where they are visible to this day. No doubt Zanchi now had a better occasion for viewing and study – with which to inform our version of the subject. We are tempted to date the painting to very early in his career, around 1657, associating the young Zanchi's bold brushwork with the young David's assault on Goliath.

The virtuoso execution is centred on the principal figure, and elements such as the mouth, agape in pain and stupefied by defeat, and eyes, at once incredulous and afraid, would be developed in a more ambitious way in the artist's subsequent works, for instance *The Plague of 1630 in Venice* in the Scuola di San Rocco (1666) and *Christ Driving the Merchants from the Temple* (1667, Venice, Ateneo Veneto; Fig. 2).<sup>1</sup>

Zanchi came to Venice as a very young man and was trained in the style of the *tenebrosi*, spending time as a pupil of Francesco Ruschi (c. 1600-1661). For the devotees of this strict form of Caravaggesque painting, contact with the early work of Luca Giordano (who sojourned in Venice between 1650 and 1654) was fundamental. But Zanchi, a cultivated person and

heureusement parvenu jusqu'à nous dans un état fragmentaire), recrée à partir de la tradition figurative du XVI<sup>e</sup> siècle: la touche d'une grande liberté et le chromatisme sourd du dernier Titien, les lumières de Véronèse (1528-1588), les atmosphères du Tintoret (1518-1594). Il fut très impliqué dans la transmission de son art ouvrant en 1662 une académie de peinture, activité à laquelle il se consacra pleinement. Dans sa longue carrière (il est mort à quatre-vingt-dix ans), Zanchi a tôt connu la notoriété, probablement pour avoir su dépasser le ténébrisme de Giovanni Battista Langetti (1635-1676), avec une manière plus aisée et plus narrative. Le peintre peut encore s'enorgueillir d'avoir exécuté des œuvres pour les princes électeurs de Bavière, à Munich, et en dehors de Venise: à Vicence, Trévise, et pour la famille d'Este, où il se retire à la fin de sa vie. ▴

theoretician (unfortunately his treatise survives in only fragmentary form), built his style on the local figurative traditions of the sixteenth century: the freedom of handling and muted tonalities of late Titian, light as treated by Veronese (1528-1588), and the atmospheric effects of Tintoretto (1518-1594). He was fully involved in the communication of his art, opening an academy of painting in 1662, to which he was deeply committed. The painter was acquainted with fame early in his long career (he died aged ninety), no doubt for having surpassed the *tenebrismo* of Langetti (1635-1676) with greater suavity and narrative talent. Zanchi could also be proud of having worked for the Prince Electors of Bavaria in Munich, and – beyond Venice – in Vicenza, Treviso, and his native Este, to which he retired at the end of his life. ▴

1. Voir Pietro Zampetti (avec la collaboration de Ileana Chiappini di Sorio, Angelo Mazza, Fernando Norris, Mariolina Olivari), « Antonio Zanchi », dans *I pittori bergamaschi dal XII al XIX*

*secolo. Il Seicento, IV*, Bergamo, 1987, p. 389-707 (pour une monographie complète, avec la liste des œuvres perdues); pour les deux œuvres citées: p. 568-569, n° 138b et 571-573, n° 140b.

— See Pietro Zampetti (with the assistance of Ileana Chiappini di Sorio, Angelo Mazza, Fernando Norris and Mariolina Olivari), "Antonio Zanchi", in *I pittori bergamaschi dal*

*XII al XIX secolo. Il Seicento, IV*, Bergamo, 1987, pp. 389-707 (monographic, with a list of lost works); for both paintings cited here: pp. 568-569, no. 138b and 571-573, no. 140b.

LUCA GIORDANO

NAPLES, 1634 - 1705

*Tarquin et Lucrece*  
*Tarquin and Lucretia*

---

HUILE SUR TOILE, 126 × 98 CM (OIL ON CANVAS, 38 7/16 × 38 1/16 IN)

**PROVENANCE.** Rome, collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

**PROVENANCE.** Rome, private collection.

**LITERATURE.** Unpublished.

**POUR L'HISTOIRE ROMAINE, L'ÉPISODE REPRÉ-**  
senté sera lourd de conséquences pour avoir été le catalyseur de la chute de la Royauté. En effet, le fils du dernier roi étrusque fait violence à Lucrece, qui, après avoir fait jurer à sa famille de venger son honneur, se poignarda. En suivra un soulèvement contre le tyran, Tarquin le Superbe, et son fils Sextus Tarquinius (Tarquin dans notre contexte), qui seront bannis de Rome; la République sera alors proclamée.

La violence de cet affrontement, symbolisée par le poignard avec lequel Sextus Tarquin menace cette femme surprise et essayant – bien vainement – de se défendre, donne lieu à un face à face doublé d'un jeu de regard tout en tension. Cette composition évoque un célèbre précédent, celui peint par Titien (1488/1489-1576), connu en plusieurs versions mais dont la plus proche de la nôtre se trouve aujourd'hui au Fitzwilliam Museum de Cambridge. Luca Giordano a séjourné assez longuement dans la Lagune, entre 1650 et 1654, dès l'âge de seize ans, pour parfaire sa formation et il a certainement eu connaissance de cette œuvre. Le peintre en a retenu la mise en pages compacte: la présentation de la jeune femme blonde assise sur son lit, le corps dénudé contrastant avec la cuirasse de l'agresseur, la blancheur de la peau féminine s'opposant aux bras et au visage masculins teints de rouge, couleur symbolique de l'emportement et de la colère. Sa cuirasse verte, ornée de masques aux

**FOR THE HISTORY OF ROME, THE EPISODE**  
depicted here had weighty consequences, as it was the catalyst for the end of the period of its ancient Kingdom. The son of the last King of the Etruscans is shown making violent advances to Lucretia, who made her family swear to avenge her honour, and then mortally stabbed herself. The resulting rebellion against the tyrant, Tarquin the Proud, and his son Sextus Tarquinius (known as Tarquin, in our context), was to lead to their banishment from Rome and the proclamation of the Republic.

The violence of this encounter, symbolized by the dagger used by Tarquin to threaten Lucretia – surprised and vainly seeking to defend herself – gives rise to dramatic interaction and a tense play of gazes. The composition recalls a celebrated precedent, painted by Titian (1488/1489-1576) and known in several versions, the closest to ours being the canvas in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. Luca Giordano spent significant time in Venice perfecting his training, between 1650 (when he was sixteen) and 1654, and he would certainly have been aware of Titian's painting. He kept the compact compositional arrangement, describing the young blonde woman seated on her bed, her naked body contrasting with the aggressor's cuirass, and the candour of her feminine flesh opposing the ruddy tonalities of his arms and face – red being the symbolic colour of sexual passion and rage.







FIG. 1

— Luca Giordano, *Tarquin et Lucrèce*, Naples, Museo di Capodimonte.

épaules, nous transporte tout de suite dans l'histoire romaine. La récente restauration a permis de dégager le visage d'un petit page noir, derrière l'épaule de Sextus Tarquin, au regard épouvanté par la réalité de la scène.

Les clairs-obscurs contrastés, la qualité de la matière, épaisse et brossée largement, les mains aux doigts effilés, invitent à situer le tableau à la fin de la période ribéresque de l'artiste, soit avant 1664, année qui en marque le terme selon la nouvelle chronologie établie récemment par Giuseppe Scavizzi<sup>1</sup>. C'est dans ces mêmes années que prennent place deux autres versions de ce thème, en longueur : celle du Museo di Capodimonte à Naples, signée et datée 1663 (Fig. 1), et celle de la Gemäldegalerie de Dresde, cette dernière datée par Ferrari et Scavizzi de 1663 environ<sup>2</sup>. Les deux auteurs publient une troisième version du thème, en hauteur et dans une mise en pages assez proche de la nôtre, qui était autrefois conservée à Munich, galerie Gebhardt<sup>3</sup>. Notre composition suit très probablement dans le temps ces versions, soit une datation autour de 1663 et au plus tard 1664. L'influence de Jusepe de Ribera (1591-1652), déjà disparu à ce moment-là,

Tarquin's green cuirass, its shoulders adorned with masks, leads us directly into the realm of Roman history. Recent conservation has yielded the face of a little Moorish page behind Tarquin's shoulder, his eyes registering the fearful reality of the scene.

The chiaroscuro contrasts, the quality of the dense, broadly-applied pigment, and the hands with tapering fingers, point to a dating towards the end of the artist's Ribera-inspired period – that is, before 1664, the defining year of the new chronology recently established by Giuseppe Scavizzi<sup>1</sup>. This period also saw him treat the subject on two other occasions, both in horizontal format: one, signed and dated 1663, in the Capodimonte Museum in Naples (Fig. 1), the other in the Gemäldegalerie, Dresden, dated by Ferrari and Scavizzi to about the same year.<sup>2</sup> The two scholars published another version of the subject, in vertical format and visually fairly close to ours, formerly in the Gebhardt Gallery in Munich.<sup>3</sup> Our composition most likely follows these other pictures, that is in about 1663 or 1664 at the latest. The influence of Jusepe de Ribera (1591-1652), who had already died by then, enabled Luca Giordano to renew his language and explore new avenues, as he does here, isolating his two figures against a dark background, in a confrontation of mute pathos.

Nonetheless, the glacial tones of the colouring are more redolent of the *Apollo and Marsyas* (circa 1659-1660; Naples, Museo di Capodimonte), as are the figures, defined by vibrant pigment and free, clearly visible brushstrokes. Lucretia attempts to free herself from her assailant by pushing him away, while he tries to dominate her, his hand behind her back. In total command of his medium, our artist has now become a Baroque painter, with movement at the service of expression and a description of dramatically-accented tensions surging in opposite directions.

A brilliant individual, known to posterity as “Luca fa presto”, Giordano was prolific and versatile,

1. Giuseppe Scavizzi, «Gli anni 1656-64», dans Giuseppe Scavizzi-Giuseppe de Vito, *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Naples, 2012, p. 61-108.

— Giuseppe Scavizzi, “Gli anni 1656-64”, in Giuseppe Scavizzi-Giuseppe de Vito, *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Naples, 2012, pp. 61-108.

2. Oreste Ferrari-Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, 2 vol., Naples, 1992, I, n° A 162-A 163, II, fig. 239-241.  
— Oreste Ferrari and Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, 2 vols.,

Naples, 1992, I, nos. A 162-A 163, II, fig. 239-241.

3. *Ibid.*, I, n° A 166, II, fig. 243.

— *Ibid.*, I, no. A 166, II, fig. 243.

4. *Ibid.*, I, n° A 128, II, fig. 205.

— *Ibid.*, I, no. A 128, II, fig. 205.

permet à Luca Giordano de renouveler son style et d'explorer des voies nouvelles, en isolant comme ici ses deux figures sur un fond sombre, en une confrontation muette et pathétique.

Cependant, la chromie aux effets glacés renvoie davantage à l'*Apollon et Marsyas* (Naples, Museo di Capodimonte, vers 1659-1660; Fig. 2), de même que le travail sur les formes, définies par une palette vibrante de matière portant les traces du pinceau, extrêmement libre<sup>4</sup>. Lucrèce tente d'échapper à son assaillant en le repoussant, alors que lui, la main derrière son dos, cherche à la maîtriser. Notre artiste, en pleine possession de ses moyens, est devenu un peintre baroque, le mouvement sert l'expression, exprime des tensions contraires aux accents dramatiques.

Brillante personnalité qui restera, pour la postérité, ce « Luca fa presto », artiste prolifique et versatile, évoluant au gré de ses voyages d'études qui le porteront de Rome à Florence, puis à Venise, avant de revenir assez tard dans sa ville natale. En 1692, il se rendra en Espagne, appelé par le roi Charles II, pour un séjour triomphal, réalisant de grands décors à fresque à l'Escorial, à la Casa del Buen Retiro à Madrid ou encore à la cathédrale de Tolède ; un travail intense et gigantesque qui se déroulera sur dix années. Après la mort de Charles II, en 1702, Giordano rentre en Italie, où, jusqu'à la fin de sa vie, il développera une activité soutenue à Naples. ▴



FIG. 2

— Luca Giordano, *Apollon et Marsyas*, Naples, Museo di Capodimonte.

evolving as he studied what he saw during sojourns in Rome, Florence and Venice, before returning relatively late to his native Naples. In 1692 he left for Spain, summoned by King Charles II, and spent an extremely successful time there, painting grand frescoed decoration in the Escorial, the Casa del Buen Retiro in Madrid, and the Cathedral in Toledo – an intense and colossal output that continued for a decade. On the death of Charles II in 1702 Giordano returned to Italy, where he remained unceasingly active in Naples to the end of his life. ▴

## ANGELIKA KAUFFMANN

COIRE, 1741 - ROME, 1807

### *Portrait du prince Stanislas Poniatowski (Varsovie, 1754 – Florence, 1833)* *Portrait of Prince Stanislaus Poniatowski (Warsaw, 1754 – Florence, 1833)*

---

HUILE SUR TOILE, 77 × 54 CM (OIL ON CANVAS, 30 <sup>5</sup>/<sub>16</sub> × 21 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> IN)

**PROVENANCE.** Portrait donné par le prince Poniatowski au cavalier Luigi Vagnuzzi (mort en 1861), noble de Cingoli, en signe d'amitié et de reconnaissance (Andrea Busiri Vici, 1963a) ; puis le tableau passa à la fille de son frère Bianca Vagnuzzi qui épousa l'architecte romain Andrea Busiri Vici (1818-1911), puis par descendance à son fils, architecte, Carlo Maria Busiri Vici (1856-1925), et toujours par descendance Rome, collection Andrea Busiri Vici (1903-1989).

**BIBLIOGRAPHIE.** Victoria Alexandra Elisabeth Dorothy Manners-George Charles Williamson, *Angelica Kauffmann, R.A.: her Life and her Works*, Londres, 1924, p. 150-151; Corrado Maltese, dans *Il Settecento a Roma*, cat. exp. Rome, Palazzo delle esposizioni, 19 mars – 31 mai 1959, p. 134, n° 316; Andrea Busiri Vici, «La Casina Vagnuzzi sulla Flaminia», *Palatino*, 1963, n° 5-7, p. 98-107; rééd. *Scritti d'Arte*, Rome, 1990, p. 157-158, fig. 10 [1963a]; Andrea Busiri Vici, «Il ventenne segretario del principe Poniatowski», dans L. Pallottino – R. Vighi (dir.), *G. Gioachino Belli (1791-1863). Miscellanea per il centenario (Palatino)*, 1963, n° 8-12), Rome, 1963, p. 91-96, repr. p. 92 [1963b]; Stanislaus Szymanski, «Die Polonica der Angelika Kauffmann», *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins*, 1968/1969, Bregenz, 1970, p. 39 et suiv.; Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Florence, 1971, photographie du portrait en couverture, p. 144 et suiv., p. 161, fig. 57, p. 189 et suiv.; Steffi Röttgen, dans *Österreichische Künstler und Rom, vom Barock zur Secession*, cat. exp. Vienne, Akademie der Bildenden Künste; Rome, Österreichisches Kulturinstitut, 1972, p. 136 et suiv., n° 153; Angela Rosenthal, *Die Zeichnungen der Angelika Kauffmann im Vorarlberger Landesmuseumsvereins*, 1990, Bregenz, 1990, p. 151 et suiv.; Oscar Sandner, *Hommage an Angelika Kauffmann*, cat. exp. Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, juin-septembre 1992, p. 17, repr. ; Oscar Sandner, *Angelica Kauffmann e Roma*, cat. exp. Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 11 septembre – 7 novembre 1998, p. XXXIV, 34-36, n° 31; Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann (1741-1807), Retrospektive*, cat. exp. Düsseldorf, Kunstmuseum, 15 novembre

**PROVENANCE.** The portrait was given by Prince Poniatowski to Cavalier Luigi Vagnuzzi (died 1861), nobleman of Cingoli, as a token of friendship and gratitude (Andrea Busiri Vici, 1963a); it then passed to Vagnuzzi's brother's daughter Bianca Vagnuzzi, who married the Roman architect Andrea Busiri Vici (1818-1911), and then by descent to his son, the architect Carlo Maria Busiri Vici (1856-1925); Rome, Andrea Busiri Vici (1903-1989) collection, by descent.

**LITERATURE.** Lady Victoria Alexandra Elisabeth Dorothy Manners and George Charles Williamson, *Angelica Kauffmann, R.A.: her Life and her Works*, London, 1924, pp. 150-151; Corrado Maltese, in *Il Settecento a Roma*, exh. cat., Rome, Palazzo delle Esposizioni, 19 March – 31 May 1959, p. 134, no. 316; Andrea Busiri Vici, “La Casina Vagnuzzi sulla Flaminia”, *Palatino*, nos. 5-7, 1963, pp. 98-107 (republished in *Scritti d'Arte*, Rome, 1990, pp. 157-158, fig. 10) [1963a]; Andrea Busiri Vici, “Il ventenne segretario del principe Poniatowski”, in L. Pallottino and R. Vighi, eds., *G. Gioachino Belli (1791-1863). Miscellanea per il centenario (Palatino)*, 1963, nos. 8-12), Rome, 1963, pp. 91-96, illus. p. 92 [1963b]; Stanislaus Szymanski, “Die Polonica der Angelika Kauffmann”, *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins*, 1968/1969, Bregenz, 1970, p. 39 f.; Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski e Roma*, Florence, 1971, cover illustration, p. 144 f., p. 161, fig. 57, and p. 189 f.; Steffi Röttgen, in *Österreichische Künstler und Rom, vom Barock zur Secession*, exh. cat., Vienna, Akademie der Bildenden Künste; Rome, Österreichisches Kulturinstitut, 1972, p. 136 f., no. 153; Angela Rosenthal, *Die Zeichnungen der Angelika Kauffmann im Vorarlberger Landesmuseumsvereins*, 1990, Bregenz, 1990, p. 151 f.; Oscar Sandner, *Hommage an Angelika Kauffmann*, exh. cat., Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, June-September 1992, p. 17, illus.; Oscar Sandner, *Angelica Kauffmann e Roma*, exh. cat., Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 11 September – 7 November 1998, p. XXXIV, pp. 34-36, no. 31; Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann (1741-1807), Retrospektive*, exh. cat., Düsseldorf Kunstmuseum,



1998 – 24 janvier 1999; Munich, Haus der Kunst, 5 février – 18 avril 1999; Chur, Bündner Kunstmuseum, 8 mai – 11 juillet 1999, p. 319, sous le n° 145 (Ölbozzetto); Witold Dobrowolski, «I viaggiatori polacchi in Campania e la conoscenza dei vasi greci in Polonia», dans Salvatore Napolitano (dir.), *Scambi e confronti sui modi dell'arte e della cultura, tra Italia e Polonia*, Nola, 2010, p. 56.

**EXPOSITIONS.** *Il Settecento a Roma*, Rome, Palazzo delle esposizioni, 19 mars – 31 mai 1959; *Österreichische Künstler und Rom, vom Barock zur Secession*, Vienne, Akademie der Bildenden Künste, Rome, Österreichisches Kulturinstitut, 1972; *Angelica Kauffmann e Roma*, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 11 septembre – 7 novembre 1998.

**ENFANT PRODIGE ET ARTISTE TALENTUEUSE,** cõtoyant les plus grands peintres et intellectuels de son temps, Angelika Kauffmann, à Rome de retour d'un long séjour couvert de succès à Londres, mit ses pin-cieux au service de l'aristocratie russe, polonaise et allemande. Ce n'est donc pas un hasard si le prince Stanislas Poniatowski (1754-1833), neveu du dernier roi de Pologne, Stanislas-Auguste (1732-1798) et fils du frère aîné du roi Casimir (1721-1800), s'adresse à elle dans cet exercice du portrait officiel tant la célébrité de cette femme-artiste, dans ce domaine, n'est plus à faire. Elle s'est exercée, très tôt, à saisir les visages et les expressions, donnant les premiers exemples de son talent vers l'âge de treize ans, avec des autoportraits touchants (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Florence, Galleria degli Uffizi).

L'auteur de la notice du catalogue sur le *Settecento a Roma* (1959) a identifié ce portrait avec celui décrit par Angelica Kauffmann dans son journal *Memorandum of Paintings*, conservé à la Royal Academy à Londres et publié en 1924 par Manners et Williamson. L'artiste, dans la liste de ses œuvres, nous en donne précisément la date « Rome, janvier 1786 » et indique qu'il s'agit d'une étude d'après le modèle, sans les mains, pour un portrait en pied, qu'elle signale comme terminé, en « avril 1788<sup>1</sup> ». Elle ajoute que le modèle est représenté en uniforme avec l'ordre de Saint-Stanislas, créé par son oncle, le roi Stanislas-Auguste, en l'honneur du saint patron de la Pologne. Sur la poitrine, le prince arbore l'ordre

15 November 1998 – 24 January 1999; Munich, Haus der Kunst, 5 February – 18 April 1999; Chur, Bündner Kunstmuseum, 8 May – 11 July 1999, p. 319, under no. 145 (as an "Ölbozzetto"); Witold Dobrowolski, "I viaggiatori polacchi in Campania e la conoscenza dei vasi greci in Polonia", in Salvatore Napolitano, ed., *Scambi e confronti sui modi dell'arte e della cultura, tra Italia e Polonia*, Nola, 2010, p. 56.

**EXHIBITED.** *Il Settecento a Roma*, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 19 March – 31 May 1959; *Österreichische Künstler und Rom, vom Barock zur Secession*, Vienna, Akademie der Bildenden Künste; Rome, Österreichisches Kulturinstitut, 1972; *Angelica Kauffmann e Roma*, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 11 September – 7 November 1998.

**A CHILD PRODIGY AND TALENTED ARTIST WHO** frequented the greatest painters and intellectuals of her time, Angelica Kauffmann settled in Rome in 1782 after a long and successful sojourn in London, and lent her talent to the Russian, Polish and German aristocracy. It is hardly surprising, then, that Prince Stanislaus Poniatowski (1754-1833), nephew of the last King of Poland, Stanislaus Augustus (1732-1798) and son of Casimir, the King's older brother (1721-1800) should have turned to her for this exercise in official portraiture, given her reputation – remarkable, for a woman at that time – in this field. She applied herself very early on to capturing faces and expressions, demonstrating the first examples of her skill when she was about thirteen, in some touching self-portraits (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Florence, Galleria degli Uffizi).

The author of the catalogue entry for the *Settecento a Roma* exhibition of 1959 identified this portrait as the one described in Angelica Kauffmann's "Memorandum of Paintings" (the *Memoria delle pitture...*, a journal compiled by her husband), housed in the Royal Academy in London and published in 1924 by Manners and Williamson. The list of her works includes the exact place and date (Rome, January 1786) and indicates that this was a study from the model, without hands, for a full-length portrait, which is stated to have been completed in April 1788;<sup>1</sup> and it is noted that the sitter is represented in uniform wearing the Order of Saint Stanislaus (created

polonais prestigieux de l'Aigle blanc, le plus haut grade de reconnaissance. Bien qu'esquissées par l'artiste, la croix du premier et l'étoile du second (la croix de Malte blanche nimbée de rayons dorés) sont bien lisibles. Enfin, la cocarde blanche, symbole de la Royauté, décore son tricorne, tenu sous le bras. Nous sommes en 1786, Stanislas a trente-deux ans et peut encore espérer, en tant qu'héritier du roi, en la couronne; pourtant, son oncle sera forcé d'abdiquer en 1795. Le prince passa la majeure partie de sa vie en Italie, à commencer par Rome, où il se trouve à partir de 1785, mais où il vécut sans discontinuer de 1792 à 1820. C'est à Florence qu'il passera ses dernières années et qu'il épousera, le 25 août 1830, sa maîtresse de longue date, Cassandra Luci (1774-1863). Esprit éclairé, brillant latiniste, il a participé activement à la vie artistique et culturelle romaine. En 1792, il devient académicien honoraire de l'Académie de Saint-Luc et, entre 1811 et 1813, il aura comme secrétaire le jeune poète romain Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863).

Le personnage, saisi en pleine lumière, se trouve immergé dans l'azur du fond. Un fond à la touche frottée, brossée, vibrante de matière, en un mot vivante. Car outre la prestance du modèle, son visage de trois quarts au regard clair, aux pommettes rosées, le dessin net de ses lèvres vermeilles, l'œuvre est entièrement dominée par cette touche virevoltante, dynamique, d'une grande liberté. Les couleurs pures en sont les toniques: l'or, le rouge, le jaune si vif et un peu de noir pour équilibrer l'ensemble. Comme l'a si justement noté Oscar Sandner, le portrait, bien que conçu en atelier, donne l'impression d'une œuvre de « plein air », les ombres sont quasi inexistantes<sup>2</sup>. Le pinceau circule avec intelligence et brio, Angelika Kauffmann est alors au sommet de son art. Dans ces années-là, ses portraits masculins démontrent une

in 1765 by his uncle, King Stanislaus Augustus, in honour of Poland's patron saint). The Prince's chest also sports the Order of the White Eagle, a prestigious Polish decoration and the highest grade of recognition. Though only sketched out by the artist, the cross of the first order and the star of the second (a white Maltese cross surrounded by gold rays) are both clearly legible. Finally, the white cockade, symbol of royalty, adorns the tricorne hat he holds under his arm. The year is 1786, and at thirty-two, Stanislaus could still hope to inherit the crown from his uncle, but the King was forced to abdicate in 1795. The Prince spent most of the rest of his life in Italy, starting in Rome, where he sojourned in 1785, and where he lived uninterruptedly from 1792 to 1820. He lived his last years in Florence, where in 1830 he married his long-time mistress Cassandra Luci (1774-1863). An enlightened spirit and brilliant Latinist, he took an active role in the artistic and cultural life of the Eternal City. In 1792 he was made an honorary academician of the Accademia di San Luca, and between 1811 and 1813 he had as his secretary the young Roman poet Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863).

Depicted in full light, the figure stands immersed in the blue of the background, its pigment brushed on, vibrant – in a word, alive. Beyond the imposing presence of the sitter, with his three-quarter profile, clear gaze, flushed cheeks, and crisply-defined bright red lips, the work is entirely dominated by the painter's swirling, free, dynamic touch. The colours are pure and vivid: gold, red, an especially bright yellow and a little black to balance everything. As Oscar Sandner has rightly noted, although the portrait was conceived in a workshop, it gives the impression of being a *plein air* work, with scarcely a shadow.<sup>2</sup> The brush is handled with intelligence and panache: Angelika

1. *Memorandum* d'Angelika Kauffmann, cité par Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann (1741-1807)*, *Retrospektive*, cat. exp. Düsseldorf, Kunstmuseum, 15 novembre 1998 – 24 janvier 1999; Munich, Haus der Kunst, 5 février – 18 avril 1999; Chur, Bündner Kunstmuseum, 8 mai – 11 juillet 1999, p. 319, sous le

n° 145: « [...] -life size head, not including hands on canvas [...] this picture was to serve as model for the big one, full length figure, life size [...] ». — “Memorandum” of Angelika Kauffmann, cited by Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann (1741-1807)*, *Retrospektive*, exh. cat., Düsseldorf Kunstmuseum,

15 November 1998 – 24 January 1999; Munich, Haus der Kunst, 5 February – 18 April 1999; Chur, Bündner Kunstmuseum, 8 May – 11 July 1999, p. 319, under no. 145: “life size head, not including hands on canvas [...] this picture was to serve as model for the big one, full length figure, life size [...]”.  
2. Oscar Sandner, *Angelika*

*Kauffmann e Roma*, cat. exp. Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 11 septembre – 7 novembre 1998, p. XXXIV.  
— Oscar Sandner, *Angelika Kauffmann e Roma*, exh. cat., Rome, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica, 11 September – 7 November 1998, p. XXXIV.



FIG. 1  
— Angelika Kauffmann, *Portrait de Johann Wolfgang von Goethe*, 1787, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

certaine cohérence, une typologie sensible et assez proche de l'un à l'autre.

En 1786, l'année même où elle exécute notre portrait du prince Poniatowski, elle se lie d'amitié avec Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), nouvellement venu dans « cette capitale du monde », comme il la définit dans son *Voyage en Italie*. Son portrait qu'elle peint en 1787, au contraire de celui de Poniatowski, est entièrement dans des dégradés de bruns, mais présente toutefois ce même fond brossé, vibrant, et cette même expression « sympathique » du personnage, au visage de trois quarts, nous regardant avec bonhomie (Fig. 1). Ses qualités de portraitiste lui permettent de rivaliser

Kauffmann's art was at its zenith. In these years, her male portraits have a certain consistency, with one type of figure resembling another.

In 1786, the same year she painted our portrait of Prince Poniatowski, Angelica began a friendship with Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), newly arrived in Rome, “the capital of the world”, as he puts it in his *Italian Journey*. The portrait of him she painted in 1787, its tonal range of browns unlike that of Poniatowski, nonetheless has identically vibrant brushwork and the same sense of sympathetic expression, with a three-quarter profile directed towards the viewer in a good-natured way (Fig. 1). Her qualities as portrait-painter enabled her to rival the greatest contemporaries in this field such as Sir Joshua Reynolds (1723-1792) and Pompeo Batoni (1708-1787), anticipating the form of the Neoclassical portrait by adopting broadly-brushed backgrounds, a practice she was already using in about 1781 in the *Portrait of Antonio Zucchi*, her husband (private collection).<sup>3</sup>

While the full-size portrait of Prince Stanislaus Poniatowski remains untraced, it is at least well-documented – first of all through our *modello* on canvas, and also by three preparatory drawings, as well as an engraving. Although the aim was to create an official image of the prince, the portrait of him standing was also made to celebrate a specific event, the abolition of servitude, decreed by Poniatowski in 1774 on his Roman estates. In fact the drawing in Bregenz (Vorarlberger Landesmuseum; Fig. 2) reveals an elaborate allegorical iconography, described in Angelica Kauffmann's memorandum: the Prince points to a sculpture of the goddess of Liberty, with allegorical figures of Agriculture and Commerce shown in relief on the base of the statue.<sup>4</sup>

Angelica was born in Chur, the capital of the Swiss canton of Graubünden (the Grisons). The daughter of a painter, she soon became a child prodigy, gifted in singing, music and painting. From 1754

3. *Ibid.*, p. 26, n° 22.

— *Ibid.*, p. 26, no. 22.

4. Plume marron, 174 × 137 mm. Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum – inv. Z 398. Le tableau en pied est resté dans la famille jusqu'en 1914

dans le château de Limé dans l'Aisne. Il a été volé pendant la Première Guerre mondiale et il n'est jamais réapparu. Pour les œuvres en rapport, voir Bettina Baumgärtel, *op. cit.* note 1, p. 319, sous le n° 145.

— Pen and brown ink, 174 × 137 mm. Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum – inv. Z 398. The full-length portrait remained in the family until 1914 in the Château de Limé in the

Département of the Aisne. It was stolen during the First World War and has never reappeared. For related works, see Bettina Baumgärtel, *op. cit.* in note 1, p. 319, under no. 145.



avec les plus grands pinceaux contemporains dans ce genre, de sir Joshua Reynolds (1723-1792) à Pompeo Batoni (1708-1787), tout en anticipant sur le portrait néoclassique avec ces fonds largement brossés, déjà mis en pratique autour de 1781 dans le *Portrait d'Antonio Zucchi*, son mari (collection particulière)<sup>3</sup>.

Si le grand portrait en pied du prince Stanislas Poniatowski est aujourd'hui perdu, l'œuvre est bien documentée, par notre *modello* sur toile, par trois dessins préparatoires et une gravure. Bien que la volonté soit celle de fixer sur la toile une image officielle du prince, le portrait en pied était aussi destiné à célébrer un événement particulier : l'abolition du servage, décrété par Poniatowski en 1774 sur ses propriétés romaines. De fait, le dessin conservé à Bregenz (Vorarlberger Landesmuseum, Fig. 2) nous révèle toute une iconographie allégorique sur ce thème, très bien décrite par Angelika Kauffmann dans son journal<sup>4</sup>. Le prince montre de la main une sculpture de la déesse de la Liberté, avec sur son socle, en bas relief, les figures allégoriques de l'Agriculture et du Commerce.

Angelika est née à Coire, capitale du canton des Grisons. Fille d'un père peintre, elle fait très vite figure d'enfant prodige, douée pour le chant, la musique et la peinture. Finalement, elle aura l'occasion de poursuivre l'art du dessin et de la peinture à l'huile à Milan, à partir de 1754, où elle se trouve avec son père, jusqu'à la mort de sa mère survenue en 1757. Ensuite, c'est un bref retour dans la région natale de son père, dans le Bregenzerwald à Schwarzenberg. À vingt ans, sa formation sera affinée par un long voyage d'études en compagnie de son père en Italie : Milan à nouveau, Parme, Bologne, Florence (1762), Rome (1763) et pour finir Naples et Ischia. Puis, de Venise, elle se rendra à Londres, en passant quelques jours à Paris où elle pourra admirer les tableaux de Pierre Paul Rubens (1577-1640). À Londres, elle fréquente Reynolds et la meilleure société, c'est une artiste renommée et reconnue. Elle épouse, en 1781, le peintre vénitien Antonio Zucchi (1726-1795), âgé de quinze ans de plus qu'elle et qui sera, pour sa carrière, une sorte de « manager » avant l'heure. Cette même année, elle quitte l'Angleterre, et après quelques mois de pérégrinations, le couple s'installe définitivement à Rome, la patrie des artistes. ▲



FIG. 2  
— Angelika Kauffmann, *Étude pour le portrait du prince Stanislas Poniatowski*, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum.

until the death of her mother in 1757, she had occasion to pursue a career in drawing and oil painting in Milan, where she sojourned with her father. Then she returned briefly to Schwarzenberg in his native region, the Bregenzerwald. At twenty, her training was completed by a long period of study in Italy, where she journeyed with her father, once again to Milan, then Parma, Bologna, Florence (1762), Rome (1763) and finally Naples and Ischia. After a stay in Venice, she left for London, by way of Paris for a few days, where she admired the paintings of Peter Paul Rubens (1577-1640). In London, she frequented Reynolds and the finest society, having now become a renowned and recognised artist. In 1781 she married the Venetian painter Antonio Zucchi (1726-1795), fifteen years her senior, who managed her career, so to speak; in the same year, she left England, and after a few months of peregrination, the couple settled in Rome, home of all artists. ▲





