

# Faux Primitifs flamands dans les collections espagnoles: œuvres publiées, œuvres inédites (*Collections d'Espagne III ?*) \*

## Flemish Primitives Forgeries in Spanish Collections: Published and Unknown Works (*Collections d'Espagne III?*)

---

DIDIER MARTENS

Faculté de Philosophie et Sciences sociales. Université libre de Bruxelles. Avenue Franklin Roosevelt, 50, CP 133/01. 1050 Bruxelles

[Didier.Martens@ulb.ac.be](mailto:Didier.Martens@ulb.ac.be)

ORCID: 0000-0001-7455-3378

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ

Facultat de Lletres. Universitat de Lleida. Plaça de Víctor Siurana, 1. 25003 Lleida

[alberto.velasco@udl.cat](mailto:alberto.velasco@udl.cat)

ORCID: 0000-0003-4611-0339

ALEXANDRE DIMOV

Faculté de Philosophie et Sciences sociales. Université libre de Bruxelles. Avenue Franklin Roosevelt, 50, CP 133/01. 1050 Bruxelles

[Alexandre.Dimov@ulb.ac.be](mailto:Alexandre.Dimov@ulb.ac.be)

ORCID: 0000-0002-1542-9964

SACHA ZDANOV

Faculté de Philosophie et Sciences sociales. Université libre de Bruxelles. Avenue Franklin Roosevelt, 50, CP 133/01. 1050 Bruxelles

[Sacha.Zdanov@ulb.be](mailto:Sacha.Zdanov@ulb.be)

ORCID: 0000-0002-4258-3801

Recibido: 23/04/2020. Aceptado: 10/11/2020

Cómo citar: Martens, Didier *et alii*: “Faux Primitifs flamands dans les collections espagnoles: œuvres publiées, œuvres inédites (*Collections d'Espagne III ?*)”, *BSAA arte*, 86 (2020): 353-392.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.353-392>

---

\* C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui nous ont aidés dans nos recherches: Joan Bosch Ballbona (Gérone), Raphaël Chatroux (Philadelphie), Stephan Kemperdick (Berlin), Suzanne Laemers (La Haye), Marta Negro Cobo (Burgos), Jean-Luc Pypaert (Tervuren) et Matthew Reeves (Londres). Bruno Bernaerts et Thierry Lenain (Bruxelles) ont relu notre manuscrit et l'on fait bénéficier de leurs observations critiques.

**Résumé:** La redécouverte de la peinture flamande des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles a suscité, à partir des années 1890, une production à grande échelle de faux Primitifs flamands. Dans certains cas, il s'agit d'œuvres réalisées sur un support moderne, dans d'autres, de tableaux anciens restaurés abusivement. Un certain nombre de ces faux Primitifs flamands se sont retrouvés dans des collections espagnoles. Plusieurs ont été reproduits comme des œuvres authentiques, flamandes ou hispano-flamandes, par des auteurs aussi réputés que Chandler Post, Jacques Lavalleye et Elisa Bermejo. Parmi les falsifications inédites étudiées dans le présent article, certaines peuvent être attribuées au restaurateur-fausseur belge Joseph Van der Veken ou au mystérieux 'Fausseur de Valls Marín'.

**Mots-clés:** faux; hyperrestauration; Primitifs flamands; Van der Veken; Fausseur de Valls Marín; Thierry Bouts; Mantegna; Memling; Van der Weyden; Dürer; Gérard de Saint-Jean; Maître de la Madone Grog; Maître du Retable de saint Barthélémy.

**Abstract:** From the 1890s, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century Flemish painting rediscovery generated a large-scale production of Flemish Primitives forgeries. While some of these are made using a modern support, others are paintings abusively restored. A certain number of these fakes found their way into Spanish collections, and even famous authors such as Chandler Post, Jacques Lavalleye and Elisa Bermejo believed them to be genuine Flemish or Hispano-Flemish works. Amongst the newly detected forgeries investigated in this contribution, some can be ascribed to the Belgian restorer and forger Joseph Van der Veken, others to the mysterious 'Valls Marín Forger'.

**Keywords:** fake; over-restoration; Flemish Primitives; Van der Veken; Valls Marín Forger; Dieric Bouts; Mantegna; Memling; Van der Weyden; Dürer; Geertgen tot Sint Jans; Master of the Madonna Grog; Master of the Saint Bartholomew Altarpiece.

En 2008, Jean-Luc Pypaert a publié le catalogue raisonné de l'œuvre du restaurateur-fausseur belge Joseph Van der Veken (1872-1964).<sup>1</sup> Cet inventaire de plus de 300 numéros comprend, outre des peintures restaurées de manière honnête selon les critères en vigueur avant 1960, un certain nombre de tableaux anciens 'hyperrestaurés', ainsi que des falsifications intégrales dans le style des Primitifs flamands. Non sans ironie, Pypaert a intitulé son travail *Early Netherlandish Painting XV ? Joseph Van der Veken*. La référence à la version anglaise de l'*Altniederländische Malerei* de Max J. Friedländer, publiée en quatorze volumes entre 1967 à 1976, n'aura échappé à aucun spécialiste. Pypaert se proposait d'adjoindre à cette somme dédiée aux peintres flamands des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, de Jean van Eyck (vers 1390-1441) à Pierre Brueghel l'Ancien (vers 1526-1569), un quinzième volume, destiné à accueillir une partie des imitations modernes qu'ils ont suscitées.

Inspirés par l'exemple de Pypaert, les auteurs du présent article ont souhaité publier un *Collection d'Espagne III ?*. L'allusion à un autre ouvrage-inventaire consacré à la peinture des anciens Pays-Bas, lui aussi bien connu des spécialistes de la discipline, est transparente: référence est faite ici aux deux

<sup>1</sup> Pypaert (2008): 197-282. Voir aussi les compléments dans Pypaert (2012): 69-82; Martens (2018): 259-273 (avec bibliographie sur Van der Veken depuis 2008, 263, note 9).

volumes *Collections d'Espagne* édités par Jacques Lavalleye (1900-1974). Le premier sortit de presse en 1953, le second en 1958.<sup>2</sup> L'ambition du professeur louvaniste était de décrire et de reproduire les tableaux flamands des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles "inédits ou moins étudiés", conservés dans les musées, les églises et les collections privées d'Espagne.<sup>3</sup> Durant ses voyages de prospection, il a dû être maintes fois confronté à des imitations modernes. Comme les auteurs du présent article en ont acquis la conviction, l'Espagne constitua en effet, dès le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, un marché important pour les producteurs de faux Primitifs flamands. Nombreux furent alors les collectionneurs de ce pays à en acquérir, croyant acheter des peintures anciennes de grande valeur. Conformément aux normes en usage dans le monde des historiens d'art de son temps, Lavalleye ne mentionne toutefois aucun faux dans les deux volumes de son répertoire. Il appartenait à une génération pour laquelle la falsification artistique constituait un objet de scandale, sur lequel il convenait de garder le silence.<sup>4</sup> Le refoulement était de mise jusque dans les sphères scientifiques.

Tout comme naguère la publication de l'*Early Netherlandish Painting* XV de Pypaert, celle d'une troisième livraison fictive des *Collections d'Espagne* vise à combler une lacune de la recherche. Dans les lignes qui vont suivre, on présentera plusieurs faux Primitifs septentrionaux qui sont passés entre les mains de collectionneurs espagnols et qui, dans certains cas, doivent encore s'y trouver. On tentera de les attribuer à des faussaires connus, d'identifier les sources utilisées et de comprendre les choix esthétiques opérés. Suivant en cela une tendance de la discipline qui s'est dessinée à partir des années 1970 et qui a conduit à une certaine réhabilitation du faussaire,<sup>5</sup> les auteurs ont pour ambition non seulement de dénoncer des falsifications qui n'avaient pas jusqu'ici été reconnues comme telles, mais aussi d'appréhender le faux Primitif flamand en tant que production esthétique *sui generis* de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, relevant d'un véritable art de la simulation du passé, proche par de nombreux aspects du phénomène néogothique.

## DE JACQUES LAVALLEYE...

Ce troisième volume fictif des *Collections d'Espagne* devrait idéalement s'ouvrir par un *erratum*. En effet, parmi les cent peintures reproduites dans les deux premiers, on peut mettre en évidence une œuvre hyperrestaurée et une falsification intégrale. L'œuvre hyperrestaurée est une *Vierge à l'Enfant* flamande du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle qui, dans les années 1950, était conservée à Madrid, dans

<sup>2</sup> Lavalleye (1953); (1958).

<sup>3</sup> Lavalleye (1953): 5 (texte d'introduction cosigné avec Herman Bouchery et Paul Coremans).

<sup>4</sup> Voir, à ce sujet, Lenain (2011): 234-310 (*Art Forgery as the Connoisseur's Nightmare*).

<sup>5</sup> Pour se faire une idée de ce renversement, on confrontera avec profit, dans le domaine des faux Primitifs flamands, Friedländer (1929) et Sterling (1973).

la collection du diplomate Juan García Lomas y de Cossío (fig. 1).<sup>6</sup> La Mère de Dieu est représentée assise devant un paysage ouvert. Il a été ‘embelli’ par un restaurateur-fausseur, qui y a ajouté une ville surmontée d’un château. Le caractère moderne de la retouche est manifeste. D’une part, la ville et le château occupent une zone dans laquelle on ne retrouve pas les surpeints qui couvrent le reste du tableau, comme le signale d’ailleurs Lavalleye, qui avait examiné l’original en 1954. D’autre part, la source de la vue architecturale est aisément reconnaissable: il s’agit des bâtiments représentés du côté droit dans le panneau central du *Triptyque du Baptême du Christ* de Gérard David (vers 1460-1524) conservé à Bruges.<sup>7</sup> L’emprunt a été identifié correctement par le même Lavalleye, qui en a toutefois tiré argument pour attribuer la *Madone García Lomas* à un lointain disciple de David ! En réalité, il est tout à fait inusuel qu’un peintre flamand du XV<sup>e</sup> ou de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle reprenne des éléments de paysage à l’un de ses devanciers. Dans les anciens Pays-Bas, ce sont principalement les figures créées par les Grands Maîtres qui ont été copiées et non les fonds. L’ajout moderne d’une vue architecturale empruntée s’inscrit dans une stratégie de restauration à finalité mercantile. D’autres exemples d’ajouts similaires sont attestés, notamment chez Van der Veken.<sup>8</sup>

Quant à la falsification intégrale reproduite dans les *Collections d’Espagne*, il s’agit du *Martyre de sainte Ursule* qui se trouvait entre les mains de l’antiquaire madrilène Raimundo Ruiz Ruiz (fig. 2).<sup>9</sup> Ce panneau, dont Lavalleye avait relevé en 1952 le “bon état” de la couche picturale, sans songer à s’en inquiéter, se signale par un éclectisme des plus suspects, marqué par le jugement historique moderne. Il réunit en effet des emprunts parfaitement identifiables au plus grand peintre brugeois du dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle et au plus grand peintre anversois du premier tiers du siècle suivant. Si la sainte bretonne provient de la célèbre *Châsse de sainte Ursule* de Hans Memling (vers 1430-1494),<sup>10</sup> en revanche, les visages des bourreaux ont été soigneusement copiés d’après le volet du *Martyre*

<sup>6</sup> Madrid, coll. Juan García Lomas y de Cossío; huile sur bois; 86 x 65 cm. Voir, sur cette œuvre, Lavalleye (1958): 20-21, n° 63; Martens (2020).

<sup>7</sup> Bruges, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0035.I; huile sur bois; 129,7 x 96,6 cm (panneau central). Voir, sur cette œuvre, Ninagawa (2013): 13-50.

<sup>8</sup> Voir, à ce sujet, Martens (2020).

<sup>9</sup> Madrid, commerce d’art Raimundo Ruiz Ruiz; huile sur bois; 65 x 64 cm. Voir, sur cette œuvre, Lavalleye (1953): 35, n° 44; Martens (2014): 225-226. Lavalleye ne mentionne pas le nom du propriétaire. La référence à “Ruiz Ruiz” figure dans une note manuscrite de Nicole Veronee-Verhaegen insérée dans l’exemplaire de Lavalleye (1953) conservé au Centre des Primitifs flamands (IRPA-KIK) à Bruxelles. Dans la mesure où son frère antiquaire Luis Ruiz Ruiz paraît avoir arrêté ses activités après 1936 (Martínez Ruiz [2011b]: 85-86), il s’agit certainement de Raimundo Ruiz (y) Ruiz. Voir note 56 et en particulier Martínez Ruiz (2011b): 71 (“Don Raimundo Ruiz y Ruiz, vecino de Madrid”). Voir aussi Marès Deulovol (1977, éd. 2000): 249 (“Raimundo Ruiz Ruiz”).

<sup>10</sup> Bruges, Sint-Janshospitaal / Memlingmuseum, inv. O.SJ176.I; huile sur bois (panneaux); 91,5 x 99 x 41,5 cm (reliquaire). Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 164-169, 266, n° 13.

de *saint Jean Évangéliste* du *Triptyque de la Corporation des menuisiers* de Quentin Metsys (vers 1460-1530).<sup>11</sup> Le recours à plusieurs sources constitue une stratégie classique de faussaire, visant à brouiller les pistes en rendant l'imitation difficilement reconnaissable comme telle. La méthode fut décrite dès 1894 par Theodor Von Frimmel,<sup>12</sup> puis par Friedländer en 1929.<sup>13</sup> Dès 1955, Nicole Veronee-Verhaegen suggérait de voir dans le *Martyre de sainte Ursule Ruiz* une falsification.<sup>14</sup> Selon nous, celle-ci peut être attribuée à un imitateur des Primitifs flamands établi sur le sol espagnol: le Faussaire de Valls Marín.<sup>15</sup> Les visages arrondis de sainte Ursule et des trois enfants nus qui étrangement l'accompagnent ressemblent beaucoup, en effet, à ceux de certaines figures, dont la Vierge Marie, dans le *Triptyque de l'Épiphanie* du Musée Lázaro Galdiano de Madrid, l'une de ses productions les plus ambitieuses.<sup>16</sup>



Fig. 1. *Vierge à l'Enfant* (détail).  
Peintre flamand du XVI<sup>e</sup> siècle  
et restaurateur moderne. Collection  
Juan García Lomas. Madrid (anc.).  
Photo: IRPA-KIK



Fig. 2. *Martyre de sainte Ursule*.  
Faussaire de Valls Marín.  
Commerce d'art Raimundo Ruiz. Madrid (anc.).  
Photo: IRPA-KIK

<sup>11</sup> Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 245-249; huile sur bois; 260 x 120 cm (volet droit). Voir, sur cette œuvre, Martens (2009): 77-85, n° 1.

<sup>12</sup> Von Frimmel (1894): 199 ("Ein Mittelding zwischen Kopien und Fälschungen sind solche Bilder, die einzelne Stücke aus alten Gemälden wiedergeben, aber in einer solchen Vereinigung und Vermengung, daß neue Kompositionen gebildet werden").

<sup>13</sup> Friedländer (1929): 26-27 ("Deshalb wählen die Fälscher vorzugsweise ein kombinierendes Verfahren, indem sie kopierend nach mehreren Vorbildern ein scheinbar originales Gebilde zusammensetzen").

<sup>14</sup> Voir note 9.

<sup>15</sup> Voir, sur le Faussaire de Valls Marín, Martens / Dimov (2018): 353-378.

<sup>16</sup> Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 237; huile sur bois; 61,5 x 41,5 cm (panneau central avec cadre). Voir, sur cette œuvre, Martens / Dimov (2018): 354-357.

## ... À ELISA BERMEJO

*La pintura de los Primitivos flamencos en España III ?* Le faux n'est pas absent non plus d'une publication qui peut être considérée comme un projet éditorial prolongeant et complétant les *Collections d'Espagne*: les deux volumes d'inventaire publiés respectivement en 1980 et 1982 par Elisa Bermejo Martínez (1922-2010) sous le titre *La Pintura de los Primitivos flamencos en España*.<sup>17</sup> Comme Lavalleye, l'historienne d'art espagnole a dû être confrontée à plus d'une falsification lors de ses prospections dans les collections privées de la Péninsule mais, pas davantage que ce dernier, elle ne jugea bon d'en faire état, si l'on excepte le prétendu *Portrait de Jean de Bavière en cardinal* attribué à Jean van Eyck, qu'elle reproduit, tout en mettant en doute son ancienneté.<sup>18</sup> Outre ce panneau, on peut dénombrer au moins trois autres falsifications dans *La Pintura de los Primitivos flamencos en España*.

L'une est une *Annonciation* qui fit partie de la collection Domínguez à Madrid (fig. 3).<sup>19</sup> Elisa Bermejo proposa d'attribuer l'œuvre, qu'elle ne connaissait apparemment que par le cliché Moreno, au Maître de la Légende de sainte Catherine.<sup>20</sup> Ce peintre bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle s'est souvent inspiré des compositions de Rogier van der Weyden (1399/1400-1464). Pour cette raison, Friedländer avait même envisagé une identification de l'anonyme avec le propre fils de l'artiste, Pierre van der Weyden (1437-vers 1515), dont on sait qu'il exerça à son tour le métier de peintre à Bruxelles.<sup>21</sup> Dans le panneau Domínguez, on reconnaît des emprunts à deux peintures associées de manière traditionnelle au nom de Rogier van der Weyden: l'*Annonciation* du Louvre<sup>22</sup> et le *Christ apparaissant à Sa Mère* de la National Gallery de Washington.<sup>23</sup> L'une a fourni le modèle de l'Archange, l'autre celui de Marie. Ce sont vraisemblablement ces emprunts, dûment relevés par Elisa Bermejo, qui l'ont amenée à avancer une attribution au Maître de la Légende de sainte Catherine. Pourtant, il n'y a guère de doute quant à la véritable paternité du tableau. Celui-ci figura en 1927 à Londres dans l'exposition d'art flamand et belge.<sup>24</sup> Lors de

<sup>17</sup> Bermejo Martínez (1980); (1982).

<sup>18</sup> Bermejo Martínez (1980): 62-63, n° 13. Il s'agit effectivement d'un pastiche eyckien moderne inspiré du portrait de l'*Homme à l'œillet* de Berlin.

<sup>19</sup> Madrid, coll. Domínguez (avant 1954); huile sur bois; 160 x 90 cm.

<sup>20</sup> Bermejo Martínez (1980): 165, n° 11. Cliché Madrid, Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953), Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, n° 04386\_C.

<sup>21</sup> Friedländer (1949): 156-161. Cette théorie a été vivement critiquée par Griet Steyaert. Voir Steyaert (2013a): 97-100.

<sup>22</sup> Paris, Musée du Louvre, inv. 1982; huile sur bois; 86,3 x 92,3 cm. Voir, sur cette œuvre, Campbell (2009): 349-353, n° 27a; Foucart (2009): 53.

<sup>23</sup> Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, inv. 1937.1.45; huile sur bois; 163 x 93 cm. Voir, sur cette œuvre, Steyaert (2013b): 157-159, n° 21.2; Steyaert / Tucker (2014): 50-65.

<sup>24</sup> Brockwell (éd.) (1927a): 106, n° 283 ("Flemish School, c. 1500").

sa visite, Van der Veken lui-même affirma en être l'auteur.<sup>25</sup> Manifestement, il avait eu l'intention d'enrichir le catalogue de Van der Weyden d'un numéro supplémentaire. L'*Annonciation*, qui se trouvait en 1927 entre les mains de Lionel Harris, est entrée à une date inconnue dans la collection Domínguez à Madrid. Le négociant anglais, "homme fort honorable" selon les dires de Georges Hulin de Loo,<sup>26</sup> semble avoir jugé préférable d'exporter vers l'Espagne cette peinture compromettante. Dénoncée comme faux dès 1927 par le même Hulin de Loo et en 1930 par Friedrich Winkler, elle fut fort logiquement intégrée par Pypaert dans son *Early Netherlandish Painting XV*.<sup>27</sup>

L'*Annonciation Domínguez* présente une particularité qui mérite d'être relevée. Œuvre ambitieuse de grand format – 1,60 m de hauteur –, ce n'est pas un simple collage d'emprunts rogiériens ramenés à la même échelle par une mise au carreau.<sup>28</sup> Pour le visage de la Vierge et pour sa main droite, Van der Veken a eu recours à un modèle en chair et en os, une femme plutôt jeune aux longues tresses claires, à laquelle il a fait prendre la position de la figure mariale du panneau de Washington. Partant de ce 'tableau vivant', le faussaire a cependant travaillé comme un peintre moderne. Plutôt que d'astreindre à de longues séances de pose son modèle féminin, il en a tiré une photographie qui a été conservée (fig. 4).<sup>29</sup> C'est d'après cette image qu'il a travaillé en atelier, comme le montrent les traces de punaises encore visibles dans le haut comme dans le bas du document. Dans son tableau, Van der Veken a aminci le visage de la femme et affiné le nez et les lèvres. Il a tenu à conserver sa chevelure abondante alors que, dans l'*Annonciation* de Washington, Marie porte un long

<sup>25</sup> Voir, à ce propos, Hulin de Loo (1927): 47-48, note 1. L'auteur écrit: "Le même (pasticheur) s'est déclaré l'auteur d'une *Annonciation* qui a figuré aussi à l'Exposition de Londres. Suivant les explications fournies à M. Delville [alors vice-directeur de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique], avec photographie à l'appui, celle-ci n'est point une copie, mais bien une composition originale. Dès le premier abord, j'ai tenu ce tableau pour hautement suspect et ne m'en suis pas caché; mais le propriétaire, homme fort honorable, est convaincu de son authenticité [...]".

<sup>26</sup> Voir note précédente.

<sup>27</sup> Hulin de Loo (1927): 47-48; Winkler (1930a): 368; (1930b): 4; Pypaert (2008): 207, n° 11. Voir aussi Laemers (2008): 157. Dès 1927, Winkler avait signalé la présence de faux Primitifs flamands à l'exposition de Londres, sans citer d'exemple. Voir Winkler (1927): 224. Curieusement, Friedländer, dans son compte-rendu de la même exposition, ne mentionne aucun faux tableau mais bien de fausses sculptures ("Wenige Skulpturen, dabei schwache und falsche [...]"). Voir Friedländer (1927): 207.

<sup>28</sup> Dans le fonds Van der Veken au RKD à La Haye (dossier I 21) se trouve une grande photographie du *Christ apparaissant à Sa Mère* de Washington, mise au carreau à l'aide d'un crayon bleu (34,9 x 21,3 cm). De manière prévisible, la mise au carreau se limite à la figure de la Vierge et à son environnement.

<sup>29</sup> Voir, sur les photographies d'après le modèle vivant dont se servait Van der Veken, Verougstraete / Van Schoute (2004): 24-26, 30. La photographie de la 'Vierge', coupée aux angles (12 x 9 cm), est conservée aujourd'hui au RKD à La Haye, dans le fonds Van der Veken (dossier I 21).

voile couvrant. Cette belle chevelure féminine a dû lui paraître davantage à même de séduire le potentiel acheteur qu'un austère carré d'étoffe blanc...



Fig. 3. *Annonciation*. Joseph Van der Veken. Collection Domínguez. Madrid (anc.). Photo: Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953), Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD



Fig. 4. *Modèle féminin dans la pose de la Vierge de l'Annonciation*. RKD. La Haye. Photo: RKD

Le recours au modèle vivant photographié pourrait constituer l'une des singularités de Van der Veken. Le Faussaire de Valls Marín, par exemple, semble n'avoir œuvré que sur la base de photographies ou de dessins de tableaux anciens. Dans le corpus qui a pu jusqu'à présent lui être attribué, aucun visage ne présente les traits d'un individu donné. En revanche, Van der Veken paraît avoir eu, à un certain moment de sa carrière, des ambitions de 'maître d'autrefois' œuvrant *naer het leven*. Ceci vaut non seulement pour l'*Annonciation Domínguez* mais aussi, par exemple, pour le *Saint Sébastien Ocampo*, conservé au Petit Palais à Paris (fig. 5).<sup>30</sup> Ce collage d'emprunts,

<sup>30</sup> Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. PPP2529; huile sur bois; 126,5 x 35,3 cm. Voir, sur cette œuvre, Pypaert (2008): 230, n° 105; Martens / Dimov (2018): 370-372; Molina Figueras (2018): 53-54; Treves (2019): 30-31.



inspiré notamment par deux miniatures du *Bréviaire Grimani*, se signale en effet par un visage étonnamment individuel, qui doit lui aussi dériver d'un portrait photographique plutôt que d'une ancienne peinture.



Fig. 5. *Saint Sébastien* (détail).  
Joseph Van der Veken.  
Petit Palais / Musée des Beaux-Arts  
de la Ville de Paris. Paris.  
Photo: Petit Palais / Roger-Viollet

Un deuxième faux, qui ne paraît pas avoir été jusqu'ici identifié comme tel, a été reproduit dans *La Pintura de los Primitivos flamencos en España*. Il s'agit d'une *Vierge à l'Enfant* ayant appartenu à un certain José Alonso, de Madrid (fig. 6).<sup>31</sup> Elisa Bermejo rapproche judicieusement l'œuvre<sup>32</sup> de la *Vierge à l'Enfant* de l'ancienne collection Barlow, une peinture que Friedländer a attribuée à un disciple de Thierry Bouts (vers 1420-1475) et dont l'authenticité, en dépit de certaines restaurations, semble indiscutable (fig. 7).<sup>33</sup> Le style boutsien est parfaitement reconnaissable, même si l'on hésitera à voir dans l'œuvre une production autographe.<sup>34</sup> Selon Elisa Bermejo, la version Alonso, qu'elle ne connaissait que par le cliché Moreno,<sup>35</sup> constituerait une copie du panneau Barlow "par un peintre beaucoup moins habile". L'ancienneté de cette copie, dont les visages n'évoquent en rien le répertoire boutsien, semblait pour

<sup>31</sup> Madrid, coll. José Alonso (anc.); huile sur bois; dimensions inconnues.

<sup>32</sup> Bermejo Martínez (1982): 28-29, n° 12.

<sup>33</sup> Londres, coll. Thomas D. Barlow (anc.); huile sur bois; 33 x 26,2 cm. Voir, sur cette œuvre, Friedländer (1927): 210-211 ("Die Madonna in ganzer Figur, die Mrs. O. Gutekunst geliehen hatte, vermag ich nur mit Vorbehalt als ein Original von Bouts anzuerkennen. Falls ein Restaurator den Kinderkopf banalisiert hat, kann ich zustimmen, zumal da ich in einigen Partien hervorragende Feinheiten wahrnehme"); (1968): 72, n° 89; Nash (2011): 234-249, n° 18.

<sup>34</sup> L'œuvre est absente de la plus récente monographie consacrée à Bouts. Voir Périer-D'Ieteren (2005).

<sup>35</sup> Cliché Madrid, Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953), Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, n° 15464\_B.

elle hors de doute. Un simple examen permet pourtant de mettre en évidence une anomalie iconographique. Dans les deux peintures jumelles, le fond est en partie occupé par un drap d'honneur, suspendu parallèlement à la surface du panneau. Si, dans l'exemplaire Barlow, la Vierge est assise sur une banquette en brique recouverte de gazon, dans celui de l'ancienne collection Alonso, elle a pris place sur un pittoresque rocher aux formes irrégulières, comme dans un *Repos pendant la Fuite en Égypte*. La présence d'un drap d'honneur se comprend parfaitement dans l'espace organisé d'un jardin de la fin du Moyen Âge. Par contre, elle est pour le moins surprenante dans la nature sauvage. L'association du drap d'honneur et du rocher constitue en réalité une invention malheureuse de faussaire, lequel a combiné de manière arbitraire des emprunts à la peinture religieuse des anciens Pays-Bas, sans en maîtriser le 'système'.



Fig. 6. *Vierge à l'Enfant*. Faussaire moderne.  
Collection José Alonso. Madrid (anc.).  
Photo: Casa Moreno. Archivo de Arte Español  
(1893-1953), Instituto del  
Patrimonio Cultura de España, MCD



Fig. 7. *Vierge à l'Enfant*. Thierry Bouts ou atelier.  
Collection Thomas Barlow. Londres (anc.).  
Photo: Sam Fogg

En outre, dans le panneau Alonso, l'Enfant porte un pagne blanc opaque de dimensions assez importantes qui dissimule complètement ses parties génitales, alors que, dans l'exemplaire Barlow, ce pagne, à en juger par les anciennes photographies, était minuscule et transparent.<sup>36</sup> Les imitateurs modernes des

<sup>36</sup> Considéré apparemment comme un surpeint de pudeur post-tridentin, ce pagne a été éliminé lors d'une restauration récente. Voir la photographie publiée dans Brockwell (éd.) (1927b): 25, n°

Primitifs flamands, marqués par la pruderie post-tridentine, ont souvent éprouvé le besoin de les censurer, lorsque ceux-ci ont représenté de manière par trop indiscreète l'humanité du Fils de Dieu, jusque dans son intimité charnelle.<sup>37</sup> On sait que Van der Veken, par exemple, se comporta en véritable *Braghettone* dans ses copies partielles d'après Bouts ou Memling.<sup>38</sup>

Il est tentant d'envisager que la version Alonso ait pu être peinte par le restaurateur du panneau Barlow. Peu accessible aux amateurs, celui-ci semble avoir été présenté au public pour la première fois en 1927, lors de l'exposition d'art flamand et belge de Londres.<sup>39</sup> En outre, il est demeuré jusqu'à aujourd'hui dans des mains privées. On sait que Van der Veken a tiré non moins de deux copies d'un *Mariage mystique de sainte Catherine en présence de sainte Barbe*, un tableau probablement brugeois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, proche du Maître de la Légende de sainte Lucie, qu'il eut l'occasion de restaurer.<sup>40</sup> L'une d'elles a même figuré en 1927 à l'exposition de Londres comme un authentique Primitif flamand.<sup>41</sup> Certes, il n'existe actuellement aucun indice décisif permettant d'imputer à Van der Veken la restauration du panneau Barlow et la réalisation de la version Alonso. Tout indique cependant que ces deux images se sont trouvées à un certain moment dans le même atelier, à proximité l'une de l'autre.

Un troisième faux peut être identifié dans l'ouvrage d'Elisa Bermejo. Il s'agit d'une œuvre qu'elle affirme avoir vu de ses propres yeux, à Madrid (fig. 8),<sup>42</sup> ce qui, eu égard à sa grande familiarité avec les originaux du Prado, suggère une imitation moderne de qualité exceptionnelle. L'œuvre en question représente la Vierge Marie à mi-corps, le visage quasiment de face, les mains jointes en prière.<sup>43</sup> Selon l'autrice, ce serait un fragment d'une *Nativité* ou d'une *Annonciation*. Visiblement séduite, elle le reproduit en pleine page et l'attribue au jeune Albert Bouts (vers 1452/60-1549). Celui-ci aurait peint le tableau du vivant de son père, dans son atelier et sous son influence, ou peu après sa mort. En réalité, comme a pu le démontrer Pypaert, l'œuvre a été réalisée par Van der

57. Voir aussi clichés Bruxelles, IRPA-KIK, n<sup>os</sup> B022264, B129868, B165091, que l'on confrontera utilement avec Nash (2011): 241, fig. 17.

<sup>37</sup> Martens (2003): 262, 266.

<sup>38</sup> On rappellera que le surnom de *Braghettone* (en italien moderne *brachettone*, grande braguette) fut donné au peintre Daniele da Volterra (1509-1566) pour avoir, dans les années 1560, dissimulé sous des pagnes les parties génitales des nudités du *Jugement dernier* de Michel-Ange.

<sup>39</sup> Brockwell (éd.) (1927a): 30, n<sup>o</sup> 57.

<sup>40</sup> Voir, à ce sujet, Fry (1927): 261-262; Hulin de Loo (1927): 47-48; Friedländer (1960): 271-272; Laemers (2008): 157; Pypaert (2008): 254-255, n<sup>o</sup> 189; 276-277, n<sup>os</sup> 296-297.

<sup>41</sup> Brockwell (éd.) (1927b): 33, n<sup>o</sup> 86. L'œuvre eut même l'honneur d'être reproduite dans Brockwell (éd.) (1927b): 33, n<sup>o</sup> 86. Voir aussi Lambotte (éd.) (1927): 138, n<sup>o</sup> 224; 159, n<sup>o</sup> 86.

<sup>42</sup> Bermejo Martínez (1982): 43-44, n<sup>o</sup> 2.

<sup>43</sup> Madrid, collection privée; huile sur bois; 31,5 x 22 cm. Voir cliché Bruxelles, IRPA-KIK, n<sup>o</sup> B062610.

Veken.<sup>44</sup> Il existe un dessin préparatoire de sa main dans la partie des archives familiales conservée à Anvers. La figure est identique, seuls manquent le diadème et le drap d'honneur déplié.<sup>45</sup>



Fig. 8. *Vierge à mi-corps*.  
Joseph Van der Veken.  
Collection privée. Madrid (anc. ?).  
Photo: IRPA-KIK.

### **1. UNE VIERGE À L'ENFANT TRÔNANT ENTRE DEUX ANGES MUSIENS ATTRIBUABLE AU FAUSSAIRE DE VALLS MARÍN**

Plusieurs faux apparaissent dans les quatorze volumes de l'*History of Spanish Painting* de Chandler Rathfon Post (1881-1959), celui que l'on considère comme le Friedländer de la peinture espagnole de la fin du Moyen Âge car il fut, comme lui, le créateur de nombreux maîtres à nom d'emprunt. Outre les falsifications ou hyperrestaurations dans le style des Primitifs catalans récemment signalées,<sup>46</sup> on peut faire état de deux pastiches à la flamande. La *Circoncision* du Musée Lázaro Galdiano a déjà été dénoncée comme telle.<sup>47</sup> Il

<sup>44</sup> Pypaert (2008): 211, n° 29.

<sup>45</sup> Pour Elisa Bermejo, il s'agit de blocs de pierre. Voir Bermejo Martínez (1982): 44.

<sup>46</sup> Voir, à ce sujet, Avinyó Fontanet / Barrachina Navarro (2016): 27-34.

<sup>47</sup> Post (1933): 416-418. Voir, sur cette œuvre, Martens / Dimov (2018): 363-366. Voir aussi Martens (2017): 79-84.

s'agit d'un panneau castillan fragmentaire des années 1500, stylistiquement proche de Pedro Berruguete (vers 1450-vers 1504), habilement transformé en un pseudo-Primitif flamand par l'adjonction de figures et de fonds d'architecture empruntés à Van der Weyden et à Memling. Sur la base d'arguments stylistiques, cette hyperrestauration peut être attribuée au Faussaire de Valls Marín.



Fig. 9. *Vierge à l'Enfant entre deux anges.*  
Faussaire de Valls Marín (?).  
Commerce d'art Luis Ruiz. Madrid (anc.). Photo: Freeman's



Fig. 10. *Vierge à l'Enfant entre deux anges.*  
Faussaire de Valls Marín (?).  
Commerce d'art Luis Ruiz. Madrid (anc.). Photo: Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953), Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD

En 1938, dans le septième volume de son *opus magnum*, le même Post reproduit en pleine page<sup>48</sup> une *Vierge à l'Enfant trônant entre deux anges*

<sup>48</sup> Post (1938): 852, fig. 345.

*musiciens* (fig. 9).<sup>49</sup> Celui de gauche joue de la viole, celui de droite de l'orgue portatif. À l'instar de Marie, ils sont représentés à mi-corps devant un fond de brocart. Le tableau, parfaitement cohérent en tant qu'image chrétienne, évoque de manière quasiment littérale le psaume "Louez (le Seigneur) sur les instruments à corde et sur l'orgue" (trad. J.-B. Glaire).<sup>50</sup> Non sans fierté, le professeur de Harvard rapporte: "[...] j'ai découvert un tableau qui, de manière absolument certaine, a été peint par l'auteur du *Triptyque Lee* et qui, de ce fait [...], doit être porté au crédit du Maître de saint Nicolas ou d'un de ses disciples". Il s'agit, précise-t-il, d'un "panneau inclus dans la partie de la collection de Don Luis Ruiz vendue à la Galerie Anderson de New York [...]"<sup>51</sup> Le Maître de saint Nicolas est un peintre anonyme castillan de la fin du XV<sup>e</sup> siècle qui doit son appellation conventionnelle à un cycle consacré à ce saint, conservé dans l'église du même nom à Burgos.<sup>52</sup> Quant au *Triptyque Lee*, qui appartient à l'Institut Courtauld de Londres, c'est un *retablo* ibérique fragmentaire de la même époque, qui a fait partie de la collection Lee of Farenham.<sup>53</sup> En 1979, Eric Young a estimé que l'auteur du *Triptyque Lee* était une personnalité artistique distincte, qui ne saurait être confondue avec le Maître de saint Nicolas.<sup>54</sup> Au Maître du *Triptyque Lee*, artiste selon lui plus élégant dans son style que ce dernier et davantage influencé par les artistes du Nord, Young attribue notamment le panneau ayant appartenu à Luis Ruiz, une attribution endossée par Didier Martens en 1994.<sup>55</sup> Aucun de ces auteurs ne paraît avoir conçu alors le moindre doute quant à l'authenticité de l'œuvre. Enfin, il faut noter que si Post gratifie avec bienveillance Luis Ruiz du titre de collectionneur, il fut avant tout un antiquaire spécialisé dans l'exportation à grande échelle de *Spanish Antiques* vers les États-Unis, tout comme son père Pedro et son frère Raimundo.<sup>56</sup> Parmi elles semblent s'être trouvées de nombreuses falsifications.<sup>57</sup>

Récemment, la *Vierge à l'Enfant trônant entre deux anges musiciens* a été remise en vente par la maison Freeman's de Philadelphie. Dans le catalogue en ligne, elle est prudemment attribuée à l'"école espagnole (vers 1900 ou plus

<sup>49</sup> Huile sur bois; 49,2 x 78,4 cm.

<sup>50</sup> "[...] laudate (Deum) in cordis et organo" (Psaume, CL, 4).

<sup>51</sup> Post (1938): 851. Vente New York, American Art Association, Anderson Galleries, 2 mai 1936, n° 75. L'œuvre était alors attribuée à l'école andalouse ("School of Seville, Circa 1510"). Signe d'une valorisation particulière, elle est reproduite dans le catalogue de vente, alors que la plupart des lots proposés sont simplement décrits.

<sup>52</sup> Voir, sur le Maître de saint Nicolas, Silva Maroto (1990): t. 1, 246-302; Galilea Antón (2003): 378-383, n° 52.

<sup>53</sup> Voir, sur cette œuvre, Martens (1994): 149-159.

<sup>54</sup> Young (1979): 102-103.

<sup>55</sup> Martens (1994): 158.

<sup>56</sup> Voir, à ce sujet, Martínez Ruiz (2011a): 168-190; (2011b): 49-87.

<sup>57</sup> Voir, à ce sujet, Martínez Ruiz (2011b): 83.

tôt)”.<sup>58</sup> Son inauthenticité a donc été reconnue, même si l’estimation proposée – entre 5.000 et 8.000 dollars US – a pu entretenir chez certains acheteurs potentiels l’espoir d’une ancienneté correspondant au style de l’œuvre.<sup>59</sup>

Bien que le bois soit manifestement vieux, peut-être même ancien, et que le panneau ait été parqueté, le caractère suspect de l’image s’impose assez rapidement au regard de l’historien d’art. La Vierge est coiffée d’un nimbe crucifère. C’est là une anomalie que l’on hésitera à imputer à un peintre de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, même très ignorant. À cette époque, la croix rouge inscrite dans une auréole constitue un attribut spécifique du Fils. Ainsi, par exemple, dans le retable de Segorbe (Castellón) de Joan Reixach (attesté de 1431 à 1486), l’Enfant Jésus et le Christ adulte sont pourvus d’un tel nimbe, Marie trônant et les apôtres de la *Dernière Cène* d’un simple disque doré.<sup>60</sup> Les rarissimes exemples connus de représentations de la Mère de Dieu portant le nimbe crucifère se rencontrent soit dans des falsifications intégrales soit dans des œuvres restaurées de manière abusive.<sup>61</sup> En outre, dans le panneau Luis Ruiz, le bras de la croix à droite du visage marial a été comme étiré. Cette étrange déformation ne semble attestée dans aucun nimbe crucifère de la fin du Moyen Âge. Tout aussi surprenant est le détail du voile blanc de la Vierge malencontreusement tombé de sa tête...

Le panneau Luis Ruiz est inséré dans un encadrement comportant une pseudo-inscription latine en lettres gothiques. Bien que Post affirme y avoir reconnu un passage de l’*Épître aux Romains* de Paul, le texte relève en réalité de la pure simulation visuelle. Il a été rédigé par une personne qui ignorait la langue de Virgile et de saint Augustin, tout en supposant que l’acheteur potentiel du panneau ne la maîtriserait pas davantage. Une pseudo-inscription latine similaire en lettres gothiques orne le cadre du *Saint Jacques le Majeur* en buste de Juan de Flandes (vers 1470?-1519) actuellement en dépôt à Saint-Jacques-de-Compostelle.<sup>62</sup> Cette peinture, qui présente une retouche moderne inspirée par un des compartiments de la *Châsse de sainte Ursule*, est probablement passée entre les mains du même restaurateur-fausseur que le panneau Luis Ruiz.

Il existe un cliché Moreno qui reproduit ce panneau avant sa sortie d’Espagne (fig. 10).<sup>63</sup> Il apparaît qu’il était déjà inséré dans son encadrement à inscription. Avant 1935, date à laquelle il fut reproduit dans le catalogue de la vente Luis Ruiz, il fit manifestement l’objet d’une ‘restauration’. En effet, dans

<sup>58</sup> Vente Philadelphie, Freeman’s, 18 février 2020, n° 5 [“Spanish School (Circa 1900 or earlier)”].

<sup>59</sup> L’œuvre fut vendue pour 5.938 dollars US.

<sup>60</sup> Voir, sur cette œuvre, Gómez Frechina (2001): 222-261.

<sup>61</sup> Voir, à ce sujet, Martens (2003): 264, 281, note 39; Martens / López Redondo (2017): 130.

<sup>62</sup> Voir, à ce sujet, Martens (2020).

<sup>63</sup> Cliché Madrid, Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953), Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, n° 06161\_A.

la photographie Moreno, l'ange de gauche est représenté les yeux ouverts, dirigés vers le spectateur. Ce regard presque insolent, sortant de l'image, a été remplacé par une expression plus méditative. C'est le cliché de la vente Luis Ruiz qui fut publié par Post en 1938. Il est probable que celui-ci n'ait jamais vu l'original.



Fig.11. *Vierge à l'Enfant* ;  
*Diptyque Van Nieuwenhove*.  
 Hans Memling,  
 Sint-Janshospitaal /  
 Memlingmuseum. Bruges.  
 Photo: Wikimedia Commons

Le panneau Luis Ruiz constitue un collage d'emprunts à Memling. La valve gauche du *Diptyque de Martin van Nieuwenhove* a servi de modèle pour l'Enfant, pour la robe décolletée en V de la Vierge, pour ses mains et pour une partie de son manteau (fig. 11).<sup>64</sup> Pour le trône marial, le faussaire a eu recours au panneau épitaphe de Jacques Floreins, conservé au Louvre.<sup>65</sup> Enfin, les anges musiciens ont été copiés de ceux ornant deux médaillons de la *Châsse de sainte Ursule*.<sup>66</sup> La créature ailée jouant de l'orgue a été reprise intégralement à ce

<sup>64</sup> Bruges, Sint-Janshospitaal / Memlingmuseum, inv. O.SJ178.1; huile sur bois; 44,7 x 33,5 cm (chaque valve). Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 267, n° 14.

<sup>65</sup> Paris, Musée du Louvre, inv. RF 215; huile sur bois; 129,5 x 159 cm. Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 302-303, n° 57; Foucart (2009): 44.

<sup>66</sup> On notera que c'est bien la *Châsse de sainte Ursule* et non le registre supérieur du retable de Nájera qui a servi de source au faussaire (voir note 77). En effet, si l'ange organiste est représenté



modèle. Quant au joueur céleste de viole, l'emprunt se limite à l'instrument et à la main droite.

Le tableau paraît avoir été réalisé au départ d'un panneau ancien. Celui-ci présentait à l'origine un fond doré évoquant un brocart orné. Ce fond ancien, qui a été partiellement conservé et complété, se reconnaît au réseau de cupules creusées par un outil pointu dans les motifs végétaux, selon une formule bien attestée dans la Péninsule ibérique au XV<sup>e</sup> siècle. Dans les parties complétées, ces cupules sont absentes, comme de règle dans les œuvres des Grands Primitifs flamands. L'intention de l'imitateur était de réaliser un Memling inédit à partir d'un Primitif espagnol probablement très usé.<sup>67</sup> Le succès ne fut que partiel. Si Post et ceux qui l'ont suivi ne semblent pas avoir douté un seul instant de l'ancienneté de l'œuvre, ils l'ont attribuée de conserve à un peintre castillan influencé par les Flamands et non à un peintre du Nord. En réalité, il s'agit probablement d'une production du Faussaire de Valls Marín. Bien que cette attribution ne puisse s'appuyer sur des arguments de répertoire, les figures présentent des physionomies fort proches de celles utilisées dans le *Triptyque de l'Épiphanie Lázaro Galdiano*. On rapprochera notamment avec profit le visage de la Vierge Marie, dans l'*Annonciation*, de celle de l'ange organiste.<sup>68</sup>

Les quatre œuvres qui vont suivre n'ont apparemment suscité jusqu'ici aucun écho dans la littérature scientifique. Elles pourraient n'avoir trompé que les seuls collectionneurs qui s'en sont portés acquéreurs. L'intérêt de ces objets pour l'historien d'art n'en est pas amoindri.

## 2. UN DOUTE DE SAINT THOMAS ATTRIBUABLE À VAN DER VEKEN

En 2019 se trouvait en possession d'une galerie de Barcelone un panneau d'aspect médiéval, mesurant plus de 1,20 m de hauteur, attribué à un peintre flamand ou allemand du XVI<sup>e</sup> siècle (fig. 12).<sup>69</sup> Il représente le *Doute de saint Thomas* (Jean, XX, 26-29). On aperçoit l'apôtre sceptique dont la main droite est introduite par le Christ ressuscité dans son propre flanc percé. Au premier plan,

---

de la même manière dans le panneau conservé à Anvers, dans cette dernière œuvre, il est éclairé par la droite, non par la gauche, et les ailes sont levées, non abaissées. En outre, la caisse de l'orgue portatif est ornée de motifs de marqueterie. Dans le médaillon de la *Châsse de sainte Ursule* pris pour modèle par l'auteur du panneau Luis Ruiz, ils sont absents.

<sup>67</sup> Voir, sur le phénomène de la transformation de Primitifs espagnols en Primitifs flamands, Martens / Dimov (2018): 369-373. Voir, sur le phénomène similaire de la transformation de Primitifs espagnols en Primitifs italiens, Bosch / Miralpeix (2019): 33-34.

<sup>68</sup> Outre les ressemblances dans les traits du visage, on relèvera le rendu de la chevelure sous la forme de segments de courbe concentriques clairs, posés sur une masse chromatique sombre. On signalera également le modelé de la face au moyen de plages blanchâtres et la présence, dans le creux du menton, de deux lignes concentriques relativement épaisses.

<sup>69</sup> Barcelone, commerce d'art; huile sur bois; 126 x 84 cm ("S. XVI, Alemán o Flamenco", courriel du propriétaire à D. Martens, 17 juillet 2019). Le panneau, constitué de deux planches verticales, semble vieux. On relèvera l'absence de bords non peints.

le peintre a campé deux anges musiciens: un joueur de viole et un harpiste. Derrière le Christ et Thomas, on aperçoit, sur des nuages, les figures de sainte Hélène et de sainte Madeleine, de saint Jérôme et de saint Ambroise. La composition est couronnée par l'effigie frontale du Père bénissant, flanquée de deux séraphins qui agitent des encensoirs.



Fig. 12. *Doute de saint Thomas*.  
Joseph Van der Veken. Commerce d'art.  
Barcelone. Photo: anonyme



Fig. 13. *Doute de saint Thomas ; Triptyque*.  
Maître du Retable de saint Barthélémy.  
Wallraf-Richartz-Museum  
und Fondation Corboud. Cologne.  
Photo: Rheinisches Bildarchiv Köln

Si, au moment de la réalisation du tableau, ce n'était probablement pas le cas, aujourd'hui, le point de départ du faussaire peut être assez facilement identifié. Il s'agit du *Triptyque de saint Thomas* du Musée Wallraf-Richartz de Cologne (fig. 13),<sup>70</sup> œuvre due au Maître du Retable de saint Barthélémy, un artiste manifestement originaire des anciens Pays-Bas qui a dû travailler dans la métropole rhénane entre les années 1480 et le commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce triptyque fut commandé par le chartreux Peter Rinck, qui le légua par testament en 1501 à la chartreuse de Cologne. Il fait partie depuis 1868 des collections municipales et constitue à l'heure actuelle une véritable icône, largement

<sup>70</sup> Cologne, Wallraf-Richartz-Museum und Fondation Corboud, inv. WRM 179; huile sur bois; 143 x 106 cm (panneau central). Voir, sur cette œuvre, Zehnder (1990): 422-433; Krischel (2001): 416-417, n° 82. On notera que le *Triptyque de saint Thomas* a également servi de modèle à un ivoirier moderne du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> siècle, sans doute allemand. Celui-ci en a tiré une version réduite en bas-relief. Voir, à ce sujet, Mrass (2001): 444-445, n° 96.

popularisée par la reproduction, de l'ancienne peinture colonaise. C'est au panneau central que le faussaire a emprunté les figures du Christ et de Thomas, ainsi que celles des quatre saints qui les entourent et des deux séraphins. Le socle mouluré à griffes et le fond dominé par un halo de lumière jaune proviennent de la même source. Le faussaire a été jusqu'à copier la marque personnelle de Peter Rinck, insérée aux pieds du Christ, tout comme les armoiries parlantes de sa famille, un aigle tenant en son bec un anneau (*Ring* en allemand).

Le falsificateur eut-il l'occasion d'étudier le triptyque dans les salles de l'ancien Musée Wallraf-Richartz ? On est tenté de l'admettre. En effet, les couleurs des vêtements des figures empruntées correspondent à celles choisies par le Maître de saint Barthélémy. Si le rouge clair de la robe du Christ et le rouge sombre du manteau de saint Jérôme reflètent les usages iconographiques en vigueur à la fin du Moyen Âge et n'ont donc pas valeur probante, en revanche, le bleu arboré par saint Thomas, tout comme le rose et le blanc de sainte Hélène, constituent des choix originaux de l'artiste colonais. On peut exclure qu'un faussaire, ne connaissant le *Triptyque de saint Thomas* que par une photographie en noir et blanc, ait pu retrouver par hasard les mêmes accords chromatiques singuliers.

Une fois de plus, il apparaît que le faussaire porte un certain regard critique sur l'art ancien qu'il s'efforce de simuler. Il cherchait non seulement à produire une imitation aussi convaincante que possible de la peinture médiévale, mais également à donner à voir un Moyen Âge 'meilleur', davantage conforme à son goût personnel et surtout à celui des acheteurs potentiels que le 'véritable' Moyen Âge. Il n'ignorait pas que, dans leurs jugements, ses contemporains se laisseraient guider tant par l'esthétique néo-classique que propageaient les académies des Beaux-Arts que par les convenances bourgeoises. Lui-même, d'ailleurs, intuitivement, ne partageait-il pas le même système de normes ?

Le faussaire a modifié les proportions du visage du Christ. Il a souhaité lui conférer un aspect plus spirituel, davantage conforme aux stéréotypes du XIX<sup>e</sup> siècle: il a allongé le front, effacé des pommettes par trop saillantes, substitué au nez pointu d'enfant un nez plus adulte. Il a également éprouvé le besoin de 'recoiffer' saint Thomas, faisant disparaître les mèches rebelles que le Maître du Retable de saint Barthélémy s'était plu à lui attribuer. Enfin, il a remplacé les têtes de saint Jérôme et de saint Ambroise. Sans doute craignait-il que les physionomies presque caricaturales imaginées par l'artiste colonais – l'un des personnages a les joues creusées d'un vieillard édenté, l'autre est adipeux – pussent être interprétées par un regard moderne comme autant de prises de position anticléricales, donnant une image irrévérencieuse de la hiérarchie ecclésiastique. C'est pourquoi il a attribué aux deux Pères de l'Église des visages nouveaux, correspondant mieux aux attentes visuelles de son public, que l'on imagine *a priori* catholique et conservateur.



Fig. 14. *Doute de saint Thomas* (détail).  
Joseph Van der Veken. Commerce d'art.  
Barcelone. Photo: anonyme



Fig. 15. *Saint Charles Borromée intercédant en faveur  
des pestiférés de Milan*. Gérard I Edelinck d'après  
Charles Le Brun. Wellcome Library. Londres. Photo:  
Wellcome Library

Dans le cas du saint Jérôme (fig. 14), traditionnellement représenté en habit de cardinal, la source utilisée a pu être identifiée: c'est le visage d'un autre cardinal, Charles Borromée (1538-1584), qui a servi de modèle. Le faussaire a eu probablement connaissance de l'*Intercession de saint Charles Borromée en faveur des pestiférés de Milan* peinte par Charles Le Brun (1619-1690). L'original a disparu mais l'estampe de Gérard I Edelinck (1640-1707) en a assuré une large diffusion (fig. 15).<sup>71</sup> En dépit de l'écart chronologique par rapport à l'époque des Primitifs flamands, l'expression béate du saint lombard et la forte lumière qui baigne son visage ont dû sembler adéquates pour représenter un élu agenouillé sur des nuées, même dans un tableau d'aspect médiéval. La forte individualité des traits du cardinal lombard, conservée par sa *vera effigies*, confère, il est vrai, au visage de saint Jérôme un réalisme de portrait que les héritiers des Van Eyck n'auraient certainement pas désavoué. Le

<sup>71</sup> Gravure sur cuivre; 36,7 x 50,6 cm (image gravée).

faussaire a eu le souci d'harmoniser la greffe avec son nouvel environnement. Suivant l'exemple du visage du saint Jérôme du peintre colonais, il a aminci celui de Charles Borromée, il l'a redressé et l'a pourvu d'une tonsure monacale, en lieu et place de la calotte d'archevêque. Pour la nouvelle physionomie d'Ambroise, il n'a pas été possible d'identifier avec certitude la source.<sup>72</sup> Le saint a été débarrassé du martinet, l'un de ses attributs iconographiques traditionnels. Le faussaire, qui ne connaissait guère les détails de l'iconographie ambrosienne, a dû considérer comme déplacée la présence d'un tel objet entre les mains d'un ecclésiastique portant chape et gants.



Fig. 16. *Vierge à l'Enfant entre deux anges* ; *Triptyque Pagagnotti*. Hans Memling. Galleria degli Uffizi. Florence. Photo: Wikimedia Commons

Une troisième source a été utilisée par l'auteur du panneau de Barcelone. Cette fois, il s'agit d'une peinture flamande des années 1480-1490: la *Vierge à l'Enfant entre deux anges* de Memling conservée aux Offices de Florence, laquelle constituait à l'origine le panneau central du *Triptyque Pagagnotti* (fig. 16).<sup>73</sup> Elle a fourni au faussaire le modèle des deux anges du premier plan, ainsi

<sup>72</sup> On pourrait songer au saint Gilles peint par Memling sur le panneau central du *Triptyque Moreel* (Bruges, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0091.I). Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 263-264, n° 9. Le choix de ce modèle expliquerait la disparition de la mitre de saint Ambroise.

<sup>73</sup> Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1024; huile sur bois; 57 x 42 cm. Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 284, n° 35; Borchert (2014): 162-165, n° 27.

que celui de la marche sur laquelle ils sont agenouillés. Le recours à Memling comporte probablement une dimension critique. Le peintre paraît avoir voulu ‘corriger’ le Maître du Retable de saint Barthélémy en recourant à l’autorité du peintre brugeois. Faut-il rappeler que celui-ci passait au XIX<sup>e</sup> siècle pour le plus grand et le plus chrétien des Primitifs flamands ?<sup>74</sup> Les deux anges musiciens que le Maître du Retable de saint Barthélémy a installés au premier plan de son *Doute de Thomas* présentent des visages grassouillets. En outre, celui de gauche adopte une pose instable, qui semble saisie sur le vif, tandis que celui de droite se signale par une expression de franche jovialité enfantine. À ces poupons ailés pour le moins divertissants, l’imitateur a préféré des anges d’aspect plus digne, ressemblant davantage à des enfants de chœur. Le travail de correction esthétique effectué sur le triptyque du Musée Wallraf-Richartz est clairement reconnaissable comme tel. Le faussaire a ‘effacé’ en très grande partie les deux anges musiciens du Maître du Retable de saint Barthélémy. Seules les figures, toutefois, procèdent du panneau de Memling. L’ange revêtu de l’aube a comme récupéré les ailes bigarrées conçues par l’artiste colonais pour son homologue vieilleur. On notera par ailleurs que le fruit tendu à l’Enfant Jésus par l’ange à la dalmatique dans la composition originale de Memling a été éliminé. Dans le panneau de Barcelone, un tel motif n’aurait eu aucun sens.

Désireux de produire un simulacre convaincant, sur le plan stylistique, de la peinture septentrionale de la fin du Moyen Âge, le falsificateur a suivi de très près tant le maître colonais que le peintre brugeois. De trop près ? Sa dépendance vis-à-vis des modèles choisis se trouve à l’origine d’une incohérence, qui mine la crédibilité optique de son tableau. Dans le *Triptyque Pagagnotti*, les figures sont éclairées par la gauche. À l’inverse, dans le *Triptyque de saint Thomas*, le peintre anonyme, prenant en compte les conditions particulières d’éclairage auxquelles serait soumise son œuvre une fois installée sur le jubé de l’église Sainte-Barbe de Cologne, a construit le modelé des figures en fonction d’une source de lumière située à main droite.<sup>75</sup> Le faussaire ne s’est-il pas aperçu de cette différence ? Ou a-t-il jugé qu’inverser les zones d’ombre et de lumière dans les deux figures d’anges empruntées à Memling lui coûterait trop de peine ? Toujours est-il que le tableau qu’il a réalisé ne présente pas le jour unitaire que l’on s’attendrait à trouver dans une œuvre haut de gamme flamande ou colonaise du XV<sup>e</sup> siècle.

De manière générale, l’éclairage contradictoire de la scène constitue un trait caractéristique des falsifications. Ainsi, le *Triptyque de l’Épiphanie* du Musée Lázaro Galdiano, déjà mentionné, comporte un exemple bien reconnaissable de ce type d’erreur, dans le compartiment de la *Fuite en Égypte*.<sup>76</sup> De même, dans l’*Annonciation Domínguez*, l’Archange reçoit le jour

<sup>74</sup> Voir, à ce sujet, Foucart (1973): 5-8; Martens / Petit (2019): 120-122.

<sup>75</sup> Voir, à ce sujet, Martens (1996): 65-100, en particulier 86-87.

<sup>76</sup> Martens / Dimov (2018): 356.

par la droite, la Vierge par la gauche, conformément aux sources figurées utilisées. Mais peut-être Van der Veken a-t-il considéré que la présence, dans le fond de son tableau, d'une fenêtre ouverte située entre les deux personnages pouvait légitimer un éclairage bidirectionnel ?



Fig. 17. Dieu le Père entouré d'anges chanteurs ; Retable de Nájera. Hans Memling. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Anvers. Photo: KMSKA

Une quatrième source peut être mise en évidence dans le panneau de Barcelone. Elle concerne la figure de Dieu le Père. À nouveau, le faussaire a eu recours à une œuvre de Memling pour 'améliorer' la composition du Maître du Retable de saint Barthélémy. Il s'est inspiré cette fois de l'ancien retable du maître-autel de l'abbatiale Santa María la Real à Nájera (La Rioja). Pour ce monumental ensemble de type ibérique, le peintre brugeois a fourni non moins de dix panneaux, dont trois seulement nous sont parvenus. Conservés au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, ils forment une frise céleste (fig. 17).<sup>77</sup> Ils représentent Dieu le Père sous les traits juvéniles du Fils, entouré d'anges chantant et jouant des instruments de musique.

Le Créateur, tel qu'il apparaît dans le triptyque colonais, a dû sembler manquer de dignité au faussaire. Pour le regard de la fin du XIX<sup>e</sup> ou du début du

<sup>77</sup> Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 778; huile sur bois; 169,5 x 213 cm. Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 256-257, n° 1; Fransen (2018): 101-105.

XX<sup>e</sup> siècle, le visage large, les pommettes saillantes et la barbe blanche très développée le faisaient malencontreusement ressembler à un Père Noël plutôt qu'au Père éternel ! En outre, le peintre colonais avait conféré un aspect très allemand à la figure divine, en la coiffant de la couronne impériale à étrier, la *Bügelkrone*. Cologne, il est vrai, cité *reichsunmittelbar* depuis 1475, tirait orgueil de ne dépendre au temporel que de l'empereur germanique. En substituant au Père du Maître du Retable de saint Barthélémy celui peint par Memling, le faussaire a visiblement cherché à donner de la première personne de la Trinité une image moins allemande et plus spirituelle, davantage conforme aux stéréotypes religieux de son temps. Comme pour le Christ du *Miracle de saint Thomas*, il a remplacé une physionomie massive par un visage allongé au front haut et aux pommettes peu marquées. Quant à la couronne impériale, elle a disparu au profit d'une tiare, qui confère à la figure du Père une dimension pontificale.<sup>78</sup> Le motif, copié de Memling, ne pouvait que plaire dans les milieux catholiques contemporains du faussaire, ébranlés par la conquête italienne de Rome en 1870 et par la fin brutale des États pontificaux...

La greffe du second emprunt à Memling sur le *Doute de saint Thomas* du Maître du Retable de saint Barthélémy a été plus aisée que celle du premier. En effet, le retable de Nájera a été conçu en fonction d'une source de lumière réelle située à main droite, tout comme celui du peintre colonais.<sup>79</sup> Le modelé est donc orienté de la même façon dans les deux œuvres. Une légère adaptation iconographique doit cependant être relevée: le Dieu memlingien a été doté d'une barbe et de cheveux grisonnants. Si la représentation du Père sous les traits juvéniles du Fils était encore usuelle à la fin du Moyen Âge en Occident, notamment dans les représentations de la Trinité,<sup>80</sup> en revanche, elle pouvait sembler étrange au spectateur du XIX<sup>e</sup> ou du début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi le faussaire a jugé bon de vieillir le personnage emprunté et de le rapprocher ainsi de la figure de l'"Ancien des Jours" (Daniel, VII, 9, 13, 22). Celle-ci s'était imposée de manière à peu près exclusive dans les Temps modernes en tant qu'image canonique du Père et était de ce fait bien plus familière au public cible de l'œuvre.<sup>81</sup>

À l'évidence, le faussaire connaissait de manière directe les trois panneaux de l'ancien maître-autel de Nájera. On constate qu'il a fidèlement copié les couleurs du Père-Fils memlingien: il a repris le bleu de sa tunique, le rouge et le vert de son manteau, le blanc de sa tiare. Il a même reproduit le reflet d'une

<sup>78</sup> Voir, sur Dieu le Père coiffé de la tiare pontificale dans l'art occidental, Boespflug (2012): 89-135.

<sup>79</sup> Voir, à ce sujet, Martens (2010): 104-105.

<sup>80</sup> Voir, à ce sujet, Boespflug (2012): 19-20, 137-166 ("Du Père au Fils ne doit avoir nulle différence". À propos du christomorphisme de Dieu à la Renaissance).

<sup>81</sup> Voir, à ce sujet, Boespflug (2012): 199-219 (Dieu le Père en vieillard dans l'art chrétien d'Occident. Histoire d'une dérive vers l'insignifiance), en particulier 205-207.



fenêtre à croisée dans l'orbe divine.<sup>82</sup> Une connaissance aussi précise de l'original suggère, pour la réalisation du faux, l'année 1895 comme *terminus a quo*, date de l'acquisition de la frise céleste du retable de Nájera par le Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.

Le lien avec ce musée constitue un indice en faveur d'une attribution du panneau de Barcelone à Van der Veken. Le faussaire, né à Anvers, y fréquenta l'Académie des Beaux-Arts. Dans ses pastiches, il a souvent pris pour modèle des tableaux conservés au Musée des Beaux-Arts de cette ville, institution où il devait avoir ses entrées. Un second indice, plus décisif, confirme l'hypothèse d'une falsification de la main de Van der Veken. Il relève de ce que l'on a dénommé, en matière d'attribution de faux, l'argument du répertoire. L'ange harpiste emprunté à Memling peut être en effet reconnu dans deux autres productions dues incontestablement au faussaire belge: le Triptyque du *Mariage mystique de sainte Catherine* du Musée des Beaux-Arts de Bilbao<sup>83</sup> et la *Vierge trônant aux quatre anges Wildenstein*.<sup>84</sup> Dans la mesure où il est fort peu vraisemblable que deux faussaires différents aient emprunté au même moment la même figure à la même composition de Memling, il est légitime de considérer cet ange harpiste comme une sorte de signature involontaire.

Le panneau de Barcelone peut être considéré comme une œuvre ambitieuse de Van der Veken, tant par son format que par l'attention portée à l'iconographie et, enfin, par la qualité trompeuse de son exécution. Le faussaire a en effet recouvert une partie du fond et la figure du Christ d'un réseau de craquelures suggestif, simulant un grand âge. En outre, il semble avoir utilisé, comme à son habitude, du bois relativement ancien.

### 3. UNE ADORATION DES MAGES ATTRIBUABLE AU FAUSSAIRE DE VALLS MARÍN

En mars 2019, on pouvait découvrir, sur le site de vente en ligne de la maison Setdart.com ('Soif d'Art' en catalan), établie à Barcelone, un petit panneau représentant l'*Adoration des Mages* (fig. 18).<sup>85</sup> L'œuvre, estimée 5.000 à 6.000 euros, était attribuée à l'"école hispano-flamande du début du XVI<sup>e</sup> siècle". Une autre attribution, plus précise, et une autre date peuvent être proposées. C'est le Faussaire de Valls Marín qui, probablement après 1904, a peint le panneau. On peut en effet y reconnaître plusieurs emprunts à un

<sup>82</sup> Voir, sur ce détail et son interprétation dans la littérature scientifique, Falque (2019): 267-269.

<sup>83</sup> Voir, sur cette œuvre, Pypaert (2008): 214, n° 41; Martens / Sánchez-Lassa de los Santos (2009): 107-115.

<sup>84</sup> Voir, sur cette œuvre, Martens (2003): 268-269; Martens / Sánchez-Lassa de los Santos (2009): 114-115.

<sup>85</sup> Vente Barcelone, Setdart.com, n° 35109130; huile sur bois; 30 x 25 cm ("Escuela hispanoflamenca, principios s. XVI") (consulté le 2 mars 2019). Le panneau monoxyle porte au revers une inscription gravée indéchiffrable en lettres gothiques, accompagnée de la date 1420.

modèle auquel le même faussaire a également eu recours dans le triptyque du Musée Lázaro Galdiano: l'*Adoration des Mages* du peintre hollandais Gérard de Saint-Jean (vers 1460-vers 1495) (fig. 19).<sup>86</sup> Elle fut acquise en 1904 par le Rijksmuseum d'Amsterdam. Dans le panneau central du triptyque madrilène, le Faussaire de Valls Marín reprend à cette image les figures du Roi asiatique portant un turban dans le dos et de saint Joseph. Or, dans le panneau mis en vente par Setdart, on retrouve le même saint Joseph, ainsi que le vase en métal précieux du Roi asiatique. En outre, le Roi africain, les arcades en ruine du palais de David et la grange de la *Nativité* proviennent également du tableau du Rijksmuseum, tout comme les cortèges de l'arrière-plan et le bonnet royal abandonné au premier plan. Certaines correspondances chromatiques entre le modèle et sa reproduction partielle peuvent être relevées. Elles suggèrent que le faussaire connaissait directement le panneau de Gérard de Saint-Jean. En effet, comme ce dernier, il a doté le Roi africain d'une surprenante cape verte, tandis que Joseph porte, sous son classique manteau rouge, une robe brune.



Fig. 18. *Adoration des Mages*.  
Faussaire de Valls Marín. Vente Setdart (2019).  
Barcelone. Photo: Setdart



Fig. 19. *Adoration des Mages*.  
Gérard de Saint-Jean. Rijksmuseum.  
Amsterdam. Photo: Rijksstudio

<sup>86</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-2150; huile sur bois; 91,5 x 72 cm. Voir, sur cette œuvre, Leeftang (2008): 102-105, n° 9. On signalera l'existence d'une copie en format réduit (huile sur bois; 56 x 44 cm), provenant d'une collection espagnole. Voir cliché La Haye, RKD, n° 341742, objet n° 225371. La copie est manifestement moderne. Elle est fidèle dans les couleurs, nettement moins dans les visages. Son auteur, relativement gauche, se signale par un style assez éloigné de celui du Faussaire de Valls Marín.



Fig. 20. *Madone au banc*.  
Hans Memling.  
Staatliche Museen,  
Gemäldegalerie.  
Berlin. Photo: SMB

Même si l'*Adoration des Mages* du peintre de Haarlem lui a fourni les principaux éléments de son panneau, le Faussaire de Valls Marín ne s'est pas limité à cette seule source. À nouveau, on peut mettre en évidence une volonté de corriger certains aspects du modèle choisi en recourant à l'exemple memlingien. La Vierge et l'Enfant fortement individualisés de Gérard de Saint-Jean ont cédé la place à une autre Vierge et à un autre Enfant, dont le faussaire a dû estimer qu'ils correspondraient davantage aux attentes des acheteurs potentiels. Son choix s'est porté sur un panneau de Memling conservé à Berlin: la *Madone au banc* (fig. 20).<sup>87</sup> Dans cette œuvre, Marie et Jésus se présentent au spectateur les épaules de face. L'Enfant se signale même par un visage purement frontal. L'aspect hiératique du groupe marial diffère nettement de celui de caractère plus anecdotique, car engagé dans l'action représentée, conçu par Gérard de Saint-Jean. La greffe, toutefois, n'est pas entièrement réussie. En

<sup>87</sup> Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 529; huile sur bois; 81 x 55 cm. Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 260, n° 5.

effet, la Vierge et son Fils sont trop grands par rapport aux autres personnages de la composition. La difficulté intrinsèque de l'art du pastiche, qui oblige l'exécutant à unir dans une même image des figures provenant d'œuvres de formats variés et occupant dans l'espace des plans différents, apparaît ici en toute clarté.

Quant au Roi occidental, celui qui traditionnellement reçoit la bénédiction de l'Enfant, c'est Van der Weyden qui en a livré le prototype. Dans le *Triptyque de Sainte-Colombe* conservé à l'Ancienne Pinacothèque de Munich se trouve un Roi occidental similaire.<sup>88</sup> Il est agenouillé dans la même position et habillé de la même façon. On relèvera notamment les longues manches jaune-orangé et le pantalon rouge. Ces correspondances chromatiques suggèrent à nouveau une connaissance directe du modèle de la part du faussaire. En dépit de ce parti de fidélité, une correction a été opérée. Si Van der Weyden a représenté de trois-quarts le visage du Roi, comme si celui-ci regardait dans le vide, l'imitateur moderne a préféré la formule du pur profil. Il tenait à ce que son Mage occidental concentre son attention sur l'Enfant. Alors que le peintre bruxellois suggère que leur rencontre serait advenue dans l'espace de la prière ou de la méditation, le Faussaire de Valls Marín, peu sensible aux effets de 'niveaux de réalité' subtilement développés par les Primitifs flamands,<sup>89</sup> privilégie le contact visuel direct entre les personnages.

#### 4. UN TRIPTYQUE DE L'ÉPIPHANIE ATTRIBUABLE AU FAUSSAIRE DE VALLS MARÍN

On peut attribuer au Faussaire de Valls Marín un second *Triptyque de l'Épiphanie*. Il n'est connu aujourd'hui que par un cliché de Francesc Serra conservé dans les fonds des Archives photographiques de Barcelone (fig. 21).<sup>90</sup> Lorsque la photographie fut réalisée, ce pseudo-triptyque flamand attribué à l'"*école flamande (début XVI<sup>e</sup> siècle)*" se trouvait dans une collection privée de Barcelone, celle de l'industriel et homme d'affaires catalan Romà Macaya i Gibert (1843-1923). Il s'agit d'une œuvre ambitieuse, d'assez grandes

<sup>88</sup> Munich, Alte Pinakothek, inv. WAF 1189-119; huile sur bois; 139,5 x 152,9 cm (panneau central). Voir, sur cette œuvre, De Vos (1999): 276-284, n° 21. La position de la jambe gauche, le drapé du manteau noir et le fait que le genou droit ne fait pas saillie indiquent clairement que c'est bien le Roi âgé du triptyque de Van der Weyden qui a servi de modèle et non celui, très proche, du *Triptyque de l'Épiphanie* du Prado de Memling. Voir, sur ce second triptyque, note 95. Le *Triptyque de Sainte-Colombe* a servi également de source au Faussaire de Valls Marín dans la *Circoncision* du Musée Lázaro Galdiano. Voir, à ce sujet, Martens (2017): 79-84.

<sup>89</sup> Voir, à ce sujet, Falque (2019): 254-262.

<sup>90</sup> Barcelone, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Fons Francesc Serra, n°s 002207, 002382 ["Tríptico. Escuela flamenca (principio siglo XVI)"]. À en juger par le siège, la commode et les portes vitrées visibles sur le cliché, le triptyque ouvert à plat doit mesurer, encadrement compris, au moins 1,20 à 1,50 m de large.

dimensions apparemment, aux sources multiples. Le panneau central est occupé par l'*Adoration des Mages*, le volet gauche par un *Saint Georges*, celui de droite par une *Sainte Barbe*. Cette imitation moderne de la peinture médiévale se signale par une certaine naïveté, qui pourrait constituer un indice en faveur d'une date assez ancienne dans l'activité du faussaire. D'une part, on relève un écart chronologique entre la forme des supports et le style des représentations. Dans la peinture des anciens Pays-Bas, le format chantourné ne s'impose en effet qu'à partir du début du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>91</sup> Or, les modèles figurés utilisés par le faussaire sont, dans leur grande majorité, des œuvres du siècle précédent. D'autre part, pour le volet gauche, une source provenant du Nord de l'Italie a été utilisée. La figure copiée a dû être jugée suffisamment 'médiévale' d'aspect pour être insérée dans un pseudo-retable flamand sans qu'elle ne détonne. Le visage, il est vrai, est orienté vers la droite, comme il se doit dans un volet gauche de triptyque du XV<sup>e</sup> ou du début du XVI<sup>e</sup> siècle.



Fig. 21. *Adoration des Mages, Saint Georges, Sainte Barbe ; Triptyque*. Faussaire de Valls Marín. Collection Romà Macaya. Barcelone (anc.). Photo: Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Le pieux chevalier se tenant fièrement devant le dragon mort, la lance brisée dans la main droite et la gauche posée sur la hanche, près de la garde de l'épée, a été emprunté à l'une des œuvres les plus fameuses de la peinture du *Quattrocento*: le *Saint Georges* d'Andrea Mantegna (vers 1430-1506), entré en

<sup>91</sup> Verougstraete (2015): 125. Si le retable de l'*Épiphanie* du Prado de Jérôme Bosch a bien été commandé entre 1491 et 1498, il pourrait constituer le plus ancien exemple flamand daté d'un triptyque à panneaux chantournés. Voir, sur cette œuvre, Bosch Research and Conservation Project (2016): 198-215, n° 9.

1856 à la Galerie de l'Académie de Venise (fig. 22).<sup>92</sup> Le faussaire ne pouvait soupçonner que la célébrité de cette icône du tourisme culturel italien n'allait cesser de croître au cours du XX<sup>e</sup> siècle, avec celle du nom de son auteur. La figure a été reproduite avec grande fidélité. Ainsi, le modelé construit par l'artiste padouan à partir d'une source de lumière située à main droite a été repris, en dépit du fait que les personnages du panneau central et du volet droit du pseudo-triptyque reçoivent le jour par la gauche.



Fig. 22. *Saint Georges*. Andrea Mantegna.  
Gallerie dell'Accademia. Venise.  
Photo: Gallerie dell'Accademia



Fig. 23. *Saint Georges*. Albrecht Dürer.  
Photo: Wikimedia Commons

Conscient du fait que le *Saint Georges* de Mantegna constituait un intrus dans une peinture septentrionale, le faussaire s'est efforcé de le débarrasser de tout ce qui le rattache par trop manifestement au monde de la Renaissance italienne. C'est ainsi qu'il a éliminé l'encadrement en marbre feint, la guirlande de fruits antiquisante et la ville de l'arrière-plan, située au sommet d'une

<sup>92</sup> Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. 588; détrempe à l'œuf sur bois; 66 x 32 cm. Voir, sur cette œuvre, De Nicolò Salmazo (2004): 139-142, 243, n° 12.

colline. Il a également renoncé à reproduire le nimbe en forme de disque métallique vu en perspective, dans lequel se reflète le crâne du saint. C'est là une formule bien attestée en Italie, mais inconnue des artistes flamands du XV<sup>e</sup> siècle. Pour germaniser de manière adéquate son modèle transalpin, le faussaire a modifié le paysage, tout en en conservant la structure. Mantegna, épris de symétrie, s'était efforcé de contrebalancer le volume de la figure du premier plan par celui de la colline. Le faussaire fit de même, mais a atténué la forte suggestion de profondeur créée par le maître padouan et supprimé ses nuages au volume marqué. En outre, le dragon conçu par Mantegna a cédé la place à une autre version du monstre due à Albrecht Dürer (1471-1528). C'est une de ses gravures sur cuivre, représentant également *Saint Georges* dans un paysage, qui a fourni le modèle de l'animal terrassé et du casque posé devant lui, du côté gauche (fig. 23).<sup>93</sup>



Fig. 24. *Sainte Barbe* ; *Triptyque Reins*.  
Hans Memling. Sint-Janshospitaal / Memlingmuseum.  
Bruges. Photo: Hugo Maertens / Lukas-Art in Flanders

Le volet droit du *Triptyque Macaya* a pour origine un autre volet droit. Le faussaire s'est inspiré, cette fois, du *Triptyque d'Adrien Reins* conservé à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges (fig. 24).<sup>94</sup> On reconnaît la *Sainte Barbe* conçue

<sup>93</sup> Gravure sur cuivre; 11,4 x 7,2 cm. Voir, sur cette œuvre, Schoch (2001): 100-101, n° 34. On notera que, dans son commentaire de la gravure, Rainer Schoch la rapproche précisément du *Saint Georges* de Mantegna, qu'il reproduit: "Im Typus der denkmalhaft isolierten, geharnischten Standfigur des Heiligen steht der Kupferstich Mantegnas Gemälde in der Accademia in Venedig näher als Dürers eigener Formulierung auf dem Flügel des Paumgartner-Altars". Le lien unissant la production de faux aux démarches comparatives de la *Kunstwissenschaft* apparaît ici en toute clarté.

<sup>94</sup> Bruges, Sint-Janshospitaal / Memlingmuseum, inv. O.SJ0177.I; huile sur bois; 45,3 x 14,3 cm (chaque volet, côté face). Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 186-190, 266, n° 12.

vers 1480 par Memling pour un panneau étroit, de format rectangulaire. La figure a été quelque peu élargie, de façon à mieux occuper le champ disponible, le panneau chantourné utilisé par le faussaire étant plus ample que le volet droit du *Triptyque Reins*. L'idée d'opposer un saint sur le volet gauche à une sainte sur le volet droit est révélatrice d'une bonne connaissance des usages iconographiques propres aux triptyques flamands. Cette formule, en effet, est souvent attestée aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, avec ou sans donateurs.

Dans le panneau central du *Triptyque Macaya*, on reconnaît à nouveau des emprunts à l'*Adoration des Mages* de Gérard de Saint-Jean. C'est d'elle que proviennent les figures de Joseph et du Roi asiatique qui, pour l'historien d'art d'aujourd'hui, constituent comme des signatures figuratives du Faussaire de Valls Marín. Conformément à sa méthode combinatoire, celui-ci a eu en outre recours à au moins trois autres *Adoration des Mages* septentrionales plus ou moins contemporaines. Celle occupant le panneau central du *Triptyque de l'Épiphanie* de Memling, conservé au Prado,<sup>95</sup> a fourni le modèle des deux visiteurs représentés à l'extrême gauche. De celle de Gérard David, qui se trouve à la National Gallery de Londres,<sup>96</sup> le faussaire a repris la plus grande partie du cadre architectural de la scène. On reconnaît parfaitement le mur du fond arraché dans ses assises supérieures, ainsi que les deux tours quadrangulaires d'habitation avec leurs fenêtres à croisée ayant perdu leur vitrage. Enfin, c'est à l'*Adoration des Mages* ou à la *Nativité* du *Triptyque de la Vie de la Vierge* du Prado, œuvre de Thierry Bouts, que le faussaire a emprunté la charpente nue de la grange, représentée de manière strictement frontale.<sup>97</sup> En outre, tant le Roi africain que le Roi européen se retrouvent à l'identique dans le panneau central du *Triptyque de l'Épiphanie Lázaro Galdiano*. Comme on imagine difficilement que ces deux figures constituent des inventions personnelles, il faut en conclure que d'autres *Adoration des Mages* septentrionales ont dû être mises à contribution par le faussaire dans le *Triptyque Macaya*, des modèles qui, jusqu'à présent, n'ont pu être identifiés.

### EN GUISE DE CONCLUSION: UN FAUX PROTÉGÉ

Depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la Première Guerre mondiale, l'Espagne fut le principal pourvoyeur en Primitifs flamands des grands musées du Nord de l'Europe.<sup>98</sup> Des peintures des Van Eyck, de Van der Weyden, de

<sup>95</sup> Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 1557; huile sur bois; 147,4 x 96,4 cm (panneau central). Voir, sur cette œuvre, Lane (2009): 288-289, n° 5.

<sup>96</sup> Londres, National Gallery, inv. NG 1079; huile sur bois; 62,6 x 61,5 cm. Voir, sur cette œuvre, Campbell (1998): 139-145.

<sup>97</sup> Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 1461; huile sur bois; 81 x 202,6 cm (surface totale). Voir, sur cette œuvre, Périer-D'Ieteren (2005): 301-313, n° A1.

<sup>98</sup> Voir, à ce sujet, Fernández Pardo (2007).



Memling et de David quittèrent alors églises et couvents d'une Péninsule ibérique encore essentiellement rurale pour venir orner, dans les nations déjà industrialisées, les cimaises des musées ou les salons des grandes demeures bourgeoises. Dernier en date parmi ces chefs-d'œuvre exportés, le retable de Monforte de Lemos (Lugo) peint par Hugo van der Goes (vers 1440-1482) sorti d'Espagne en 1914 pour rejoindre Berlin. Dans ce contexte de pillage en règle, des collectionneurs espagnols se mirent, eux aussi, à rechercher les œuvres des Primitifs flamands, tant sur le marché national qu'à l'étranger. Si certains, comme José Lázaro Galdiano, étaient animés par une véritable fibre 'régénérationniste' consécutive aux événements de 1898,<sup>99</sup> d'autres avaient sans doute uniquement le souci de faire revivre l'ancienne tradition associant, dans le monde hispanique, un statut social privilégié à la possession de peintures provenant de Flandre. Ces collectionneurs furent, à l'occasion, dupes de faussaires. L'ironie tragique de la situation apparaît *a posteriori* en pleine lumière: alors que l'Espagne continuait à se vider d'une part non négligeable de ses Primitifs flamands authentiques, elle commençait à en engranger de faux, venus notamment de Belgique !

En Espagne, ces faux Primitifs flamands ont connu des fortunes variées. Si beaucoup ne semblent avoir suscité aucun écho, certains toutefois furent photographiés, voire publiés. L'un d'eux, dans le contexte de la Guerre civile, a même bénéficié de mesures de protection émanant des autorités officielles. Il s'agit d'un panneau marial, une *Vierge à l'Enfant dans un paysage*, récemment mise en vente à Bruxelles par la Galerie Moderne, après avoir appartenu à un collectionneur espagnol (fig. 25).<sup>100</sup> L'œuvre, peinte dans le style des Primitifs flamands, se signale par l'absence anormale de craquelures et de bords non peints. L'imitateur a pris comme point de départ la *Virgen del Bello País*, le panneau central d'un triptyque à inscriptions conservé depuis les années 1930 à la cathédrale de Burgos (fig. 26).<sup>101</sup> L'ensemble est aujourd'hui attribué au Maître de la Madone Grog, un anonyme bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. En 1921, il fut présenté à Burgos comme une œuvre de Memling, dans le cadre de l'exposition organisée pour le 600<sup>e</sup> anniversaire de la cathédrale.<sup>102</sup> C'est sans doute cette attribution flatteuse qui a attiré l'attention d'un faussaire, lequel a eu l'occasion d'étudier de près le triptyque. En a-t-il assuré la restauration ? On est tenté de le croire car, dans son tableau, il a reproduit non seulement le drapé complexe du groupe marial, mais aussi son chromatisme particulier. L'anonyme

<sup>99</sup> Voir, à ce sujet, Arbeteta Mira (2003): 35.

<sup>100</sup> Vente Bruxelles, Galerie Moderne, 11 décembre 2018, n° 49; huile sur bois; 56 x 42 cm. L'œuvre a été vendue pour 3.900 euros. Ce prix donne à penser que l'acheteur n'a pas abandonné l'espoir d'une ancienneté correspondant au style de l'œuvre.

<sup>101</sup> Burgos, Museo Diocesano-Catedralicio; huile sur bois; 116 x 73 cm (panneau central). Voir, sur cette œuvre, Martens (2005): 86-89, n° 9.

<sup>102</sup> Cortés (1926): 29, n° 1231: "Tríptico de escuela flamenco Membreing [sic], con la Virgen y el Niño [...]. Parr. de Ameyugo". Le triptyque se trouvait encore en 1921 à Ameyugo (Burgos).

bruxellois a eu recours à deux nuances de rouge, l'une pour la robe – un peu plus sombre –, l'autre pour le manteau – un peu plus claire. Cette différence subtile, qui n'est guère décelable sur les photographies en noir et blanc,<sup>103</sup> s'observe également dans le panneau de la Galerie Moderne.



Fig. 25. *Vierge à l'Enfant*. Faussaire moderne. Vente Galerie Moderne (2018). Bruxelles. Photo: Galerie Moderne



Fig. 26. *Virgen del Bello País ; Triptyque*. Maître de la Madone Grog. Museo Diocesano-Catedralicio. Burgos. Photo: IRPA-KIK

La fidélité au modèle manifestée par le faussaire – par ailleurs un excellent copiste – ne l'a toutefois pas empêché de le 'corriger'. Le visage de Marie qui, dans le triptyque, porte la marque stylistique d'un Petit Maître bruxellois, a été remplacé par une physionomie plus avenante, inspirée probablement de Memling. En outre, la position de Jésus a été subtilement modifiée. Sa cuisse droite, remontée, dissimule dorénavant les parties génitales, visibles dans l'œuvre originale. Quant au visage, il a été réorienté. Dans le faux, le Fils regarde sa Mère. La relation qui les unit est devenue plus intime, presque sentimentale.

La ou les sources utilisées pour le paysage n'ont pu être identifiées. À l'évidence, le faussaire goûtait peu le caractère ornemental du fond de verdure

<sup>103</sup> Voir cliché Madrid, Casa Moreno. Archivo de Arte Español (1893-1953), Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, n° 04690\_C.

de la *Virgen del Bello País*, évoquant la tapisserie. L'œuvre du Maître de la Madone Grog s'inscrit dans un courant de la peinture flamande de la fin du XV<sup>e</sup> siècle caractérisé par la résorption des effets de profondeur au profit d'une valorisation décorative du plan.<sup>104</sup> Pour sa part, l'imitateur moderne a préféré installer Marie dans un espace offrant au regard une tridimensionnalité plus accentuée. Celle-ci a été obtenue notamment à l'aide de rochers modelés de façon énergique par un fort jour latéral. En outre, la ligne d'horizon a été abaissée, tandis que les surfaces décorées constituées par le coussin et la pelouse du premier plan, ainsi que par les bouquets d'arbres de l'arrière-plan, ont purement et simplement disparu. Formé sans doute dans une académie des Beaux-Arts avant la Première Guerre mondiale, le faussaire considérait qu'un paysage peint devait nécessairement susciter chez le spectateur une forte illusion de profondeur. Ce type d'effet, il avait appris à le produire au terme d'un apprentissage long et fastidieux et il n'avait pas l'intention d'y renoncer, même dans une imitation de goût médiéval.

Au revers du panneau a été collée une étiquette imprimée de la *Junta Delegada de Incautación y Protección y Salvamento del Tesoro Artístico*.<sup>105</sup> Elle comporte le nom, inscrit à l'encre, d'un ancien propriétaire de l'œuvre: un certain García de Castro (Castri ?), qui n'a pu être identifié. La *Junta Delegada* en question procède d'une institution créée par la République espagnole le 23 juillet 1936, dans les premiers jours de la Guerre civile, sous l'appellation de *Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico*. Celle-ci avait pour but de collecter et de mettre en sécurité les œuvres d'art conservées dans les territoires demeurés sous contrôle républicain. Cette protection s'appliquait aussi bien au patrimoine des musées et des églises qu'aux collections privées. Le 15 décembre 1936, suite au départ pour Valence de la plupart des membres de la *Junta de Incautación*, le gouvernement de la République mit sur pied, pour Madrid et pour sa région, la *Junta Delegada de Incautación y Protección y Salvamento del Tesoro Artístico*, composée de nouveaux membres. Elle semble avoir été très active. C'est ainsi que de nombreux tableaux ayant appartenu à Lázaro Galdiano portent, au revers, une étiquette apposée par cette *Junta Delegada*. Après la défaite de la République, les œuvres collectées furent restituées aux propriétaires. On peut donc assurer que le panneau récemment vendu à Bruxelles se trouvait en Espagne entre 1936 et 1939, très probablement à Madrid, et qu'il fut jugé à cette époque partie intégrante du *Tesoro Artístico* du pays...

<sup>104</sup> Voir, à ce sujet, Philippot (1998): 103-105, 107-108. La *Virgen del Bello País* a été associée à un groupe d'artistes bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle dénommé le Groupe au Feuillage brodé.

<sup>105</sup> Voir, sur cette institution, Díaz Fraile (2009): 539-551.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arbeteta Mira, Letizia (2003): “La colección Lázaro y su pinacoteca: hacia una nueva valoración”, dans Letizia Arbeteta (éd.): *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano*. La Corogne, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 33-56.
- Avinyó Fontanet, Gemma / Barrachina Navarro, Jaume (2016): “Els germans Junyer Vidal i la falsificació de pintura gòtica”, dans Bonaventura Bassegoda / Ignasi Domènech (éds.): *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX (Memoria Artium, vol. 21)*. Bellaterra et alibi, Universitat Autònoma de Barcelona et alii, pp. 13-38.
- Bermejo Martínez, Elisa (1980): *La pintura de los Primitivos flamencos en España I*. Madrid, CSIC.
- Bermejo Martínez, Elisa (1982): *La pintura de los Primitivos flamencos en España II*. Madrid, CSIC.
- Boespflug, François (2012): *Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge (Titre courant, vol. 49)*. Genève, Droz.
- Borchert, Till-Holger (2014): “Hans Memling, *Trittico Pagagnotti*”, dans Till-Holger Borchert (éd.): *Memling. Rinascimento fiammingo*. Milan, Skira, pp. 162-165, n° 27.
- Bosch, Joan / Miralpeix, Francesc (2019): “Falsos verdaders, l'art de l'engany”, dans Carme Ciusellas (éd.): *Falsos verdaders. L'art de l'engany*. Gérone, Museu d'Art de Girona, pp. 11-41.
- Bosch Research and Conservation Project (2016): *Jheronimus Bosch. Schilder en tekenaar. Catalogue raisonné*. Bruxelles, Mercatorfonds.
- Brockwell, Maurice (éd.) (1927a): *Exhibition of Flemish and Belgian Art 1300-1900*. Londres, Royal Academy of Arts.
- Brockwell, Maurice (éd.) (1927b): *Exhibition of Flemish and Belgian Art (1300-1900). Illustrated Souvenir*. Londres, Country Life Ltd et The Anglo-Belgian Union.
- Campbell, Lorne (1998): *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. Londres, National Gallery.
- Campbell, Lorne (2009): “Rogier van der Weyden (atelier), *Annunciatietriптиek*”, dans Lorne Campbell / Jan Van der Stock (éds.): *Rogier van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester*. Zwolle et Louvain, Waanders et Davidsfonds, pp. 349-353, nos 27a,b,c.
- Cortés, Juan Antonio (1926): “Pintura”, dans Eloy García de Quevedo y Concellón (éd.): *VII Centenario de la Catedral de Burgos 1921. Catálogo general de la Exposición de arte retrospectivo*. Burgos, Imprenta Aldecoa, pp. 17-30.
- De Nicolò Salmazo, Alberta (2004): *Andrea Mantegna*. Paris, Citadelles & Mazenod.
- De Vos, Dirk (1999): *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*. Anvers, Mercatorfonds.
- Díaz Fraile, Teresa (2009): “Medidas para la protección del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil: las Juntas de Incautación y el Servicio de Recuperación Artística”, dans Michel Cabañas Bravo et alii (éds.): *Arte en tiempos de guerra. XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Madrid, CSIC, pp. 539-551.
- Falque, Ingrid (2019): *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting (Brill's Studies in Intellectual History, vol. 299)*. Leyde et Boston, Brill.

- Fernández Pardo, Francisco (2007): *Dispersión y destrucción del Patrimonio artístico español*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Foucart, Jacques (1973): “Memling ou les ruses de la modernité”, dans Giorgio T. Faggin / Jacques Foucart: *Tout l'œuvre peint de Memling*. Paris, Flammarion, pp. 5-8.
- Foucart, Jacques (2009): *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du Musée du Louvre*, éd. Élisabeth Foucart-Walter. Paris, Gallimard et Musée du Louvre.
- Fransen, Bart (2018): “Hans Memling’s Nájera Altarpiece: New Documentary Evidence”, *The Burlington Magazine*, 160, février, 101-105.
- Friedländer, Max J. (1927): “Zur Londoner Leihausstellung belgischer Kunst”, *Der Cicerone*, 19, 207-216.
- Friedländer, Max J. (1929): *Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenner*. Berlin, Bruno Cassirer.
- Friedländer, Max J. (1949): “Der Meister der Katharinen-Legende und Rogier van der Weyden”, *Oud Holland*, 64, 156-161.
- Friedländer, Max J. (1960): *On Art and Connoisseurship*, Boston, Beacon Press.
- Friedländer, Max J. (1968): *Dieric Bouts and Joos van Gent (Early Netherlandish Painting, vol. 3)*. New York, Frederick A. Praeger.
- Fry, Roger (1927): “The Authenticity of the Renders Collection”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 50/290 (mai), 261-267.
- Galilea Antón, Ana (2003): “Maestro de san Nicolás”, dans Francesc Ruiz i Quesada / Ana Galilea Antón (éds.): *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelone et Bilbao, Museu Nacional d’Art de Catalunya et Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 378-383, n° 52.
- Gómez Frechina, Juan (2001): “Joan Reixach, *Retablo de la Institución de la Eucaristía*”, dans Fernando Benito Doménech / Juan Gómez Frechina (éds.): *La clave flamenca en los primitivos valenciano*. Valence, Museu de Belles Arts de València, pp. 222-261, n°s 30-42.
- Hulin de Loo, Georges (1927): “À propos de pastiches modernes à l’Exposition de Londres”, *Académie royale de Belgique. Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*, 5<sup>e</sup> série, 9, 45-48.
- Krischel, Roland (2001): “Meister des Bartholomäus-Altars (und Werkstatt?)”, *Thomas-Altar*”, dans Rainer Budde / Roland Krischel (éds.): *Genie ohne Namen, Der Meister des Bartholomäus-Altars*. Cologne, DuMont, pp. 416-417, n° 82.
- Laemers, Suzanne (2008): “«A Matter of Character». Max J. Friedländer et ses relations avec Émile Renders et Jef Van der Veken”, dans Dominique Vanwijnsberghe (éd.): *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l’histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (Scientia Artis, vol. 4)*. Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, pp. 147-176.
- Lambotte, Paul (éd.) (1927): *Flemish and Belgian Art 1300-1900. Thirty-Four Reproductions in Colour and Sixty in Photogravure from the Exhibition organized by the Anglo-Belgian Union at Burlington House, London, 1927*. Londres, Apollo Press.
- Lane, Barbara (2009): *Hans Memling. Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*. Turnhout, Brepols.

- Lavalleye, Jacques (1953): *Collections d'Espagne I (Répertoire des peintures flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, vol. 1). Anvers, De Sikkel.
- Lavalleye, Jacques (1958): *Collections d'Espagne II (Répertoire des peintures flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, vol. 2). Anvers, De Sikkel.
- Leefflang, Micha (2008): “Geertgen tot Sint Jans, *De Aanbidding van de Koningen*”, dans Friso Lammertse / Jeroen Giltaij (éds.): *Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, pp. 102-105, n° 9.
- Lenain, Thierry (2011): *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*. Londres, Reaktion Books.
- Marès Deulovol, Frederic (1977, éd. 2000): *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memoria de la vida de un coleccionista*. Barcelone, Museu Frederic Marès.
- Martens, Didier (1994): “Un eco castellano de la *Madona del Trono arqueado* de Dieric Bouts”, *Archivo Español de Arte*, 67/266, 149-159.
- Martens, Didier (1996): “Autour des retables du jubé de l'église des chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 65-100.
- Martens, Didier (2003): “Les frères Van Eyck, Memling, Metsys et alii ou le répertoire d'un faussaire éclectique”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 253-284.
- Martens, Didier (2005): “Groupe au Feuillage brodé ; Maître de la Madone Grog : *Triptyque de la Vierge à l'Enfant dans un paysage*”, dans Florence Gombert / Didier Martens (éds.): *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'ateliers*. Lille et Paris, Palais des Beaux-Arts de Lille et Réunion des Musées nationaux, pp. 86-89, n° 9.
- Martens, Didier (2010): *Peinture flamande et goût ibérique aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*. Bruxelles, Le Livre Timperman.
- Martens, Didier (2014): “Le rayonnement de la *Châsse de sainte Ursule* hors de Bruges, de Carel van Mander (1604) à Guillaume Geefs (1847) ”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 77, 221-240.
- Martens, Didier (2017): “Falsificaciones e imitaciones a la flamenca en las colecciones del Museo Lázaro Galdiano”, dans Didier Martens / Amparo López Redondo (éds.): *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 69-86.
- Martens, Didier (2018): “Van der Veken nach Van der Goes: Eine belgische Fälschung im Stile der Altniederländer im Gentilhaus”, *Aschaffenburg Jahrbuch für Geschichte, Landeskunde und Kunst des Untermaingebietes*, 32, 259-273.
- Martens, Didier (2020): “L'ajout de fonds de paysage brugeois, une stratégie d'hyperrestauration vers 1900”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 80 (à paraître).
- Martens, Didier / Dimov, Alexandre (2018): “Un imitateur moderne des Primitifs flamands établi en Espagne: le Faussaire de Valls Marín”, *BSAA arte*, 84, 353-378.
- Martens, Didier / López Redondo, Amparo (2017): “Maestro de la Medias Figuras, *Virgen en oración*”, dans Didier Martens / Amparo López Redondo (éds.): *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 129-130.

- Martens, Didier / Petit, Noémie (2019): “Du bon usage des Primitifs flamands en Belgique au début du XX<sup>e</sup> siècle : les retables néogothiques de Sainte-Waudru à Mons”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, 41, 115-160.
- Martens, Didier / Sánchez-Lassa de los Santos, Ana (2009): “Un faux ‘Primitif flamand’ au Musée des Beaux-Arts de Bilbao : analyse technologique, critique de sources et essai d’attribution”, dans Hélène Verougstraete / Colombe Janssens de Bisthoven (éds.): *The Quest of the Original (Underdrawing and Technology in Painting. Symposium XVI)*. Louvain, Paris et Walpole, Uitgeverij Peeters, pp. 107-115.
- Martens, Maximiliaan (2009): “Quinten Metsijs, *Altaarstuk van het Schrijnwerkersambacht*”, dans Ria Fabri / Nico Van Hout (éds.): *Van Quinten Metsijs tot Peter Paul Rubens. Meesterwerken uit het Koninklijk Museum terug in de kathedraal*. Anvers, De Kathedraal & BAI Publishers, pp. 77-85, n° 1.
- Martínez Ruiz, María José (2011a): “Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz”, dans Fernando Pérez Mulet / Immaculada Socias Batet (éds.): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelone et Cadix, Universitat de Barcelona et Universidad de Cádiz, pp. 151-190.
- Martínez Ruiz, María José (2011b): “Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE. UU.”, dans María Jesús Escuin Guinea (éd.): *Aprehendiendo el pasado. De coleccionismos y museos (Berceo, 161)*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 49-87.
- Molina Figueras, Joan (2018): “Bartolomé Bermejo y el arte de pintar”, dans Joan Molina Figueras (éd.): *Bartolomé Bermejo*. Madrid et Barcelone, Museo Nacional del Prado et Museu Nacional d’Art de Catalunya, pp. 13-59.
- Mrass, Marcus (2001): “Elfenbeintriptychon nach dem *Thomas-Altar*”, dans Rainer Budde / Roland Krischel (éds.): *Genie ohne Namen, Der Meister des Bartholomäus-Altars*. Cologne, DuMont, pp. 444-445, n° 96.
- Nash, Susie (2011): *Late Medieval Panel Paintings. Materials, Methods, Meanings*. Londres, Sam Fogg.
- Ninagawa, Junko (2013): “A Succession of Wishes. The Triptych of the *Baptism of Christ* by Gerard David”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 76, 13-50.
- Périer-D’Ieteren, Catheline (2005): *Thierry Bouts. L’œuvre complet*. Bruxelles, Fonds Mercator.
- Philippot, Paul (1998): *La peinture dans les anciens Pays-Bas XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris, Champs et Flammarion.
- Post, Chandler Rathfon (1933): *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain (A History of Spanish Painting, vol. 4/2)*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1938): *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. 7/1)*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Pypaert, Jean-Luc (2008): “Early Netherlandish Painting xv ? Joseph Van der Veken”, dans Dominique Vanwijnsberghe (éd.): *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l’histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (Scientia Artis, vol. 4)*. Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, pp. 197-282.
- Pypaert, Jean-Luc (2012): “Identification de deux pastiches de Joseph Van der Veken”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, 34, 69-82.

- Schoch, Rainer (2001): “Der heilige Georg zu Fuß”, dans Rainer Schoch *et alii* (éds.): *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter (Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, vol. 1)*. Munich, Londres et New York, Prestel, pp. 100-101, n° 34.
- Silva Maroto, María Pilar (1990): *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, 3 ts. Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Sterling, Charles (1973): “Les émules des Primitifs”, *Revue de l’Art*, 21, 80-93.
- Steyaert, Griet (2013a): “Pieter van der Weyden et l’atelier de Rogier van der Weyden après sa mort”, dans Véronique Bücken / Griet Steyaert (éds.): *L’héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*. Tielt et Bruxelles, Lannoo et Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, pp. 97-101.
- Steyaert, Griet (2013b): “Maître de la Rédemption du Prado et atelier, *Apparition du Christ à sa mère*”, dans Véronique Bücken / Griet Steyaert (éds.): *L’héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*. Tielt et Bruxelles, Lannoo et Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, pp. 157-159, n° 21.2.
- Steyaert, Griet / Tucker, Mark S. (2014): “The Philadelphia *Crucifixion*, Dijon *Annunciation* and Washington *Apparition*: A Carved Altarpiece’s painted Wings from the Workshop of Rogier van der Weyden”, *Boletín del Museo del Prado*, 32/50, 50-69.
- Treves, Letizia (2019): “The National Gallery’s *Saint Michael Triumphant over the Devil*”, dans Letizia Treves (éd.): *Bartolomé Bermejo. Master of the Spanish Renaissance*. Londres, National Gallery Company, pp. 11-31.
- Verougstraete, Hélène (2015): *Frames and Supports in 15<sup>th</sup>- and 16<sup>th</sup>-Century Southern Netherlandish Painting (Contributions à l’étude des Primitifs flamands, vol. 13)*. Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique.
- Verougstraete, Hélène / Van Schoute, Roger (2004): “Six Primitifs flamands au laboratoire”, dans Hélène Verougstraete *et alii* (éds.): *Restaurateurs ou faussaires des Primitifs flamands*. Amsterdam et Gand, Ludion, pp. 23-107.
- Von Frimmel, Theodor (1894): *Handbuch der Gemäldekunde*. Leipzig, J.J. Weber.
- Winkler, Friedrich (1927): “Die flämisch-belgische Ausstellung in London”, *Der Kunstwanderer*, 9, 221-224.
- Winkler, Friedrich (1930a): “Fälschungen alter Bilder. Bemerkungen zu einigen in Zeitschriften und Büchern als echt veröffentlichten niederländischen Gemälden”, *Kunst und Künstler*, 28, 364-370.
- Winkler, Friedrich (1930b): “Fälschungen primitiver niederländischer und deutscher Bilder”, *Mitteilungen des Museen-Verbandes*, 630 (mai), 2-9.
- Young, Eric (1979): “Early Spanish Panel-Paintings in English Collections”, *Apollo*, 110/210, 102-107.
- Zehnder, Frank Günter (1990): *Katalog der Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, vol. 11)*. Cologne, Stadt Köln.