

# Un imitateur moderne des Primitifs flamands établi en Espagne: le Faussaire de Valls Marín \*

## A Modern Imitator of Early Netherlandish Painting in Spain: The Valls Marín Forger

---

DIDIER MARTNES

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

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

Recibido: 24/02/2018. Aceptado: 09/11/2018

Cómo citar: Martens, Didier / Dimov, Alexandre: “Un imitateur moderne des Primitifs flamands établi en Espagne: le Faussaire de Valls Marín”, *BSAA arte*, 84 (2018): 353-378.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.353-378>

**Résumé:** Le Faussaire de Valls Marín peut être considéré comme l'un des imitateurs de la peinture des anciens Pays-Bas ayant connu le plus grand succès, une sorte de Joseph Van der Veken ibérique. Il semble avoir travaillé durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, principalement pour le marché d'art espagnol. Il réussit à vendre des peintures de sa main comme des œuvres flamandes authentiques à des collectionneurs renommés, tels l'éditeur José Lázaro Galdiano, le médecin Carmelo Valls Marín et l'historien d'art José Camón Aznar. Ses sources principales furent probablement des photographies de tableaux de Jan van Eyck, Rogier van der Weyden et Hans Memling. À l'occasion, il prit aussi pour modèles des œuvres allemandes. Comme de nombreux faussaires de son époque, il eut une activité de restaurateur. Parfois, il alla bien au-delà de la simple restauration d'une peinture ancienne et chercha à augmenter sa valeur marchande en y ajoutant des visages et des détails d'architecture dans le style des Primitifs

---

\* C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui nous ont apporté leur aide dans nos recherches: Tomás Antelo (Madrid), Charo Añños (Saragosse), Eduardo Barba Gómez (Madrid), Alfonso Barbagelata Martínez (La Corogne), Véronique Bücken (Bruxelles), Enric Carranco (Barcelone), Jean-Christophe Colin (Bruxelles), María Luz Fernández Fernández (Santander), Catherine Fondaire (Bruxelles), Araceli Gabaldón (Madrid), Susan Jones (Londres), Stephan Kemperdick (Berlin), Louise Longneaux (Bruxelles), Amparo López Redondo (Madrid), Marta Negro Cobo (Burgos), Nieves Panadero Peropadre (Madrid), Carlos Saguar Quer (Madrid) et Juan Antonio Yeves Andrés (Madrid).

flamands. L'une de ses 'hyperrestaurations' les plus spectaculaires concerne une *Présentation au Temple* due à un artiste aragonais: le Maître de Sijena. De ce tableau du début du XVI<sup>e</sup> siècle, il a tenté de faire une œuvre de Memling.

**Mots-clés:** faux; Van der Veken; Lázaro Galdiano; Valls Marín; Camón Aznar; Van Eyck; Van der Weyden; Memling; Grünewald; Maître de Sijena.

**Abstract:** The Valls Marín Forger may be considered as one of the most successful forgers of early Netherlandish paintings, as a kind of Iberic Joseph Van der Veken. He seems to have worked during the first half of the 20<sup>th</sup> century, principally for the Spanish art market. He succeeded in selling paintings created with his own hands as genuine Flemish works to well-known Spanish collectors, such as the editor José Lázaro Galdiano, the physician Carmelo Valls Marín and the art historian José Camón Aznar. His main sources were probably photographs of paintings by Jan van Eyck, Rogier van der Weyden and Hans Memling but he could also have used German works as models. Like many forgers of his time, he worked as a restorer. Sometimes, he went beyond the mere restoration of an old painting and sought to increase its market value by adding faces and architectural details in the style of the Flemish Primitives. One of his most spectacular 'hyperrestorations' concerns a panel with the *Presentation to the Temple* by the Aragonese Master of Sijena (beginning of 16<sup>th</sup> century), which he tried to turn into a painting in the style of Memling.

**Keywords:** fake; Van der Veken; Lázaro Galdiano; Valls Marín; Camón Aznar; Van Eyck; Van der Weyden; Memling; Grünewald; Master of Sijena.

Les visiteurs de la récente exposition *Una colección redescubierta*, consacrée aux tableaux flamands des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles du Musée Lázaro Galdiano, ont eu la possibilité de découvrir, au terme d'un parcours mêlant des œuvres fameuses de Jérôme Bosch, Gérard David, Quentin Metsys et Adrien Isenbrant, un singulier triptyque, quasi inconnu. Sur le panneau central, il présente une *Adoration des Mages* (fig. 1).<sup>1</sup> Les volets sont subdivisés en deux compartiments superposés, selon une formule demeurée exceptionnelle dans les anciens Pays-Bas mais particulièrement appréciée dans le monde ibérique.<sup>2</sup> Du côté gauche, le peintre a représenté l'*Annonciation* et le *Baptême du Christ*, du côté droit, la *Fuite en Égypte* et la *Crucifixion*. L'ensemble, qui a bénéficié d'un nettoyage peu avant l'ouverture de l'exposition, évoque de manière suggestive l'art du XV<sup>e</sup> siècle: l'aspect émaillé des surfaces, la juxtaposition de tons locaux, les plis cassés des drapés, la ligne d'horizon placée haut et le grand nombre de détails rendus avec un soin de miniaturiste remettent en mémoire le monde des Primitifs flamands.

<sup>1</sup> Madrid, Museo Lázaro Galdiano, n° 237; huile sur bois; 44,5 x 61,5 cm (panneau central); 21,5 x 60,5 cm (chaque volet). Les mesures sont données cadre compris. Les volets sont constitués chacun d'une seule planche qui a été creusée pour aménager les compartiments. En revanche, le panneau central est inséré dans un encadrement autonome. Voir, sur ce triptyque, Martens (2010): 87-92; Barba Gómez (2017-18): 51; Martens (2017-18): 69-75.

<sup>2</sup> Voir, à ce sujet, Martens (2015): 38-44.



Fig. 1. *Triptyque de l'Épiphanie*. Faussaire de Valls Marín. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Le triptyque fut acquis sur le tard, après 1927, par l'éditeur madrilène José Lázaro Galdiano (1862-1947).<sup>3</sup> Catalogué par Emilio Camps Cazorla vers 1949, peu après la mort du collectionneur, dans un inventaire inédit, il était alors assigné au "Círculo de Van der Weyden". Cette attribution flatteuse ne semble avoir suscité aucun écho dans la littérature scientifique consacrée au maître bruxellois. L'authenticité de l'œuvre a-t-elle éveillé des doutes dès les années 1950? On est tenté de l'envisager, étant donné que celle-ci ne semble jamais avoir été exposée dans les salles du Musée Lázaro Galdiano. On la cherche en vain dans les différentes éditions du guide du visiteur, publié pour la première fois en 1951.<sup>4</sup> Ce silence n'a rien d'étonnant. Jusqu'il y a peu, dans les musées d'art, une œuvre d'apparence ancienne, une fois reconnue comme fausse, disparaissait des cimaises et était reléguée dans les réserves. Bien entendu, les falsifications étaient systématiquement omises dans les catalogues et guides imprimés.

Même si aucun examen de laboratoire n'a pu être effectué, l'inauthenticité du triptyque est patente. Trois indices, qui relèvent de l'analyse visuelle de l'image, telle que l'effectue à l'œil nu un historien d'art, peuvent être mis en

<sup>3</sup> Le triptyque n'est pas mentionné dans Lázaro Galdiano (ed.) (1926-27).

<sup>4</sup> Camón Aznar (1951).

évidence. C'est principalement dans le volet droit que le contrefacteur s'est trahi.

Dans la *Fuite en Égypte*, deux représentations anciennes du thème ont été combinées. Le paysage provient d'un panneau de Joachim Patinir conservé au Musée des Beaux-Arts d'Anvers.<sup>5</sup> Quant aux personnages, ils ont été empruntés à la fameuse estampe d'Albrecht Dürer.<sup>6</sup> La dépendance trop étroite par rapport aux modèles utilisés se trouve à l'origine de fautes d'ombrage, des fautes que l'on hésiterait à imputer à un artiste flamand ou allemand de la fin du Moyen Âge possédant la maîtrise du dessin anatomique et perspectif manifestée dans le triptyque. Dans la gravure de Dürer, la source de lumière est située à droite. Par contre, dans le panneau de Patinir, elle se trouve à gauche. Le faussaire, qui a réuni les deux compositions, ne semble pas s'être aperçu de cette différence. Il a introduit dans un paysage éclairé par la gauche des personnages recevant la lumière par la droite. De ce fait, les ombres projetées par les pattes de l'âne et par les jambes de Joseph sont en contradiction avec le modelé. Elles ont été conçues en fonction de l'orientation de la lumière dans le paysage de Patinir. On notera que, dans les peintures flamandes authentiques du XVI<sup>e</sup> siècle inspirées par la gravure de Dürer, le modelé est presque toujours construit sur la base d'une source de lumière imaginaire située à main gauche.<sup>7</sup>

Une autre erreur du faussaire est peut-être plus spectaculaire encore: dans le compartiment inférieur du volet droit, l'évangéliste Jean essuie ses larmes sur le *perizonium* du Christ en croix ! C'est là un détail qu'on ne retrouve dans aucun *Calvaire* de la fin du Moyen Âge ni, semble-t-il, dans des œuvres plus récentes. Le faussaire a clairement souhaité conférer à l'image une forte dimension émotionnelle, qui pourrait toucher un acheteur confit en dévotion. Ce faisant, il a enrichi l'iconographie chrétienne d'une variante pour le moins extravagante: le *perizonium*-mouchoir. L'effet involontairement comique de la formule ne semble pas avoir été perçu.

En outre, l'insertion de l'épisode de la *Crucifixion* dans une partie périphérique du parcours narratif trahit un manque de sensibilité vis-à-vis des règles de préséance s'appliquant au système hiérarchisé d'images que constitue le triptyque flamand. Normalement, c'est le panneau central qui aurait dû accueillir la représentation du Christ suspendu à la croix.<sup>8</sup> De même, on notera que, dans les triptyques flamands à compartiments latéraux doubles, la narration

<sup>5</sup> Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° 64; huile sur bois; 18,3 x 22,4 cm. Voir, sur cette œuvre, Klaassen (2007): 170-175.

<sup>6</sup> Gravure sur bois; 29,7 x 20,9 cm. Voir, sur cette œuvre, Scherbaum (2002): 259-262.

<sup>7</sup> Voir notamment Friedländer (1974): n<sup>os</sup> 150-151.

<sup>8</sup> C'est ce que l'on observe notamment sur le triptyque de Pieter Claeissens II de la collection londonienne Schorr en dépôt au Phoenix Art Museum, qui correspond à la même typologie à quatre compartiments latéraux que le triptyque MLG 237. Voir, sur le triptyque Schorr, Martens (2010): 68-75; Wright (2014): vol. 1, 68 et vol. 2, 92-95.

est organisée en règle générale selon le principe des ‘colonnes’.<sup>9</sup> Chaque volet est censé être ‘lu’ de haut en bas dans sa totalité par le spectateur, sans que la succession des épisodes représentés ne soit interrompue par le panneau central. Une séquence narrative qui aurait comporté sur le volet gauche l’*Annonciation* dans le haut et l’*Adoration des Mages* en contrebas, plutôt que le *Baptême du Christ*, aurait été d’avantage conforme aux pratiques dominantes.

Comme la *Fuite en Égypte*, comme le *Baptême du Christ*, le *Calvaire* du triptyque résulte de la combinaison de deux représentations anciennes de ce sujet. Les figures de la Vierge et de l’Évangéliste Jean, ainsi que le crâne d’Adam, sont copiées d’après Hugo van der Goes. C’est le petit panneau du Musée Correr de Venise qui a servi de modèle.<sup>10</sup> Quant au Christ en croix, dont la source n’était pas encore identifiée au moment de la publication du catalogue de l’exposition *Una colección redescubierta*, on peut affirmer qu’il a été repris à un panneau du Musée Wallraf-Richartz de Cologne. Il s’agit d’un *Calvaire*, dans lequel on reconnaît la main d’un artiste actif dans la cité rhénane à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, soit le Maître de la Vie de Marie soit celui de la Passion Lyversberg (fig. 2).<sup>11</sup> C’est à ce *Calvaire*, qui appartient à l’éditeur colonais Johann Georg Schmitz, qu’a également été emprunté le fond de paysage, dominé par un chemin zigzagant entre des collines. L’imitateur a même copié les tourelles pointues, plongées dans la lumière bleutée de l’horizon.



Fig. 2. *Calvaire*. Maître de la Vie de Marie (ou Maître de la Passion Lyversberg?). Wallraf-Richartz-Museum und Fondation Corboud. Cologne.

<sup>9</sup> Voir, à ce sujet, Martens (2010): 28.

<sup>10</sup> Venise, Museo Correr, n° 934; huile sur bois; 44 x 27,5 cm. Voir, sur cette œuvre, Bellavitis (2010): 210-214.

<sup>11</sup> Cologne, Wallraf-Richartz-Museum und Fondation Corboud, n° WRM 125; huile sur bois; 86,4 x 72,9 cm. Voir, sur cette œuvre, Zehnder (1990): 467-471.

Le triptyque Lázaro n'est pas la seule œuvre qui puisse être imputée au faussaire. Comme l'apprend l'étude des faux Primitifs flamands réalisés par le peintre-restaurateur belge Joseph Van der Veken (1872-1964), un contrefacteur moderne ayant une production régulière ne se privait pas d'utiliser à plusieurs reprises un même motif 'volé'.<sup>12</sup> L'historien d'art qui cherche à reconstituer le catalogue d'un faussaire pourra de ce fait utiliser l'argument du répertoire.<sup>13</sup> La faible probabilité que deux personnes différentes aient emprunté le même motif à une même œuvre authentique du XV<sup>e</sup> ou du XVI<sup>e</sup> siècle permet, avec un fort degré de vraisemblance, d'attribuer à un seul contrefacteur toutes les occurrences de ce motif dans des peintures d'ancienneté douteuse. Celles-ci auront été réalisées, de toute évidence, par le même faussaire. En outre, on peut considérer que chaque emprunt à l'œuvre-source, même lorsqu'il s'agit de motifs différents se retrouvant dans deux falsifications distinctes, constitue un argument en faveur de l'attribution de celles-ci à une main unique.

Le raisonnement qui vient d'être esquissé permet de considérer comme une œuvre de l'auteur du triptyque Lázaro un autre *Calvaire*, connu uniquement par une photographie Mas. Il a appartenu à une figure importante de l'histoire de la médecine espagnole, le docteur Carmelo Valls Marín (mort en 1976) et sera dénommé ci-après *Calvaire I de Valls Marín* (fig. 3).<sup>14</sup> Le Christ en croix, les figures de la Vierge et de saint Jean, ainsi que le crâne d'Adam, ont manifestement été copiés sur le panneau Schmitz. En revanche, le paysage dérive d'une autre source. La vue de Jérusalem, avec une évocation du Temple sous la forme d'un édifice polygonal, a pour origine le panneau des *Trois Marie au Tombeau* du Musée Boijmans de Rotterdam, attribué tantôt à Hubert, tantôt à Jean van Eyck.<sup>15</sup>

Valls Marín fut trompé plus d'une fois par le même faussaire, d'où le nom de "Faussaire de Valls Marín" que nous avons proposé de lui donner. Un troisième *Calvaire*, qui a également fait partie de sa collection, n'est connu, lui aussi, que par une photographie Mas. Il peut être attribué à l'auteur du triptyque Lázaro. Ce panneau, qui sera dénommé ci-après *Calvaire II de Valls Marín* (fig. 4),<sup>16</sup> combine principalement des personnages empruntés à deux *Calvaire* flamands des Musées de Berlin. On a proposé d'attribuer l'un tantôt à Hubert tantôt à Jean van Eyck,<sup>17</sup> l'autre à Robert Campin ou à son jeune disciple

<sup>12</sup> Voir, sur Joseph Van der Veken, Vanwijnsberghe (éd.) (2008).

<sup>13</sup> Voir, pour une illustration de la méthode, Martens (2003): 253-284.

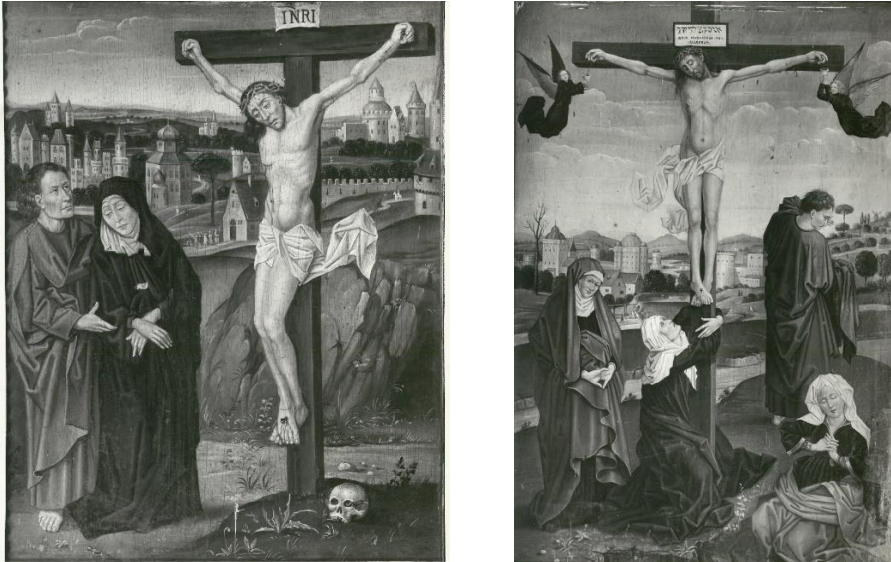
<sup>14</sup> Madrid, coll. Valls Marín (anc.); huile sur bois; 20,5 x 16,8 cm. Cliché Mas.

<sup>15</sup> Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, n° 2449; huile sur bois; 71,5 x 90 cm. Voir, sur cette œuvre, Van der Wal / Lammertse (2012): 293-295.

<sup>16</sup> Madrid, coll. Valls Marín (anc.); dimensions inconnues. Cliché Mas.

<sup>17</sup> Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n° 525F; huile sur bois transposée sur toile; 43 x 26 cm. Voir, sur cette œuvre, Kemperdick (2012): 292.

Rogier van der Weyden.<sup>18</sup> Une source supplémentaire utilisée par le faussaire, qui avait jusqu'ici échappé à l'attention, peut être identifiée: l'ange qui, à gauche, recueille dans un calice le sang du Christ a été copié d'un de ceux qui volètent autour de la croix dans le panneau Schmitz. Cet emprunt constitue, pour l'historien d'art, comme une signature, si pas un aveu.



Figs. 3-4. *Calvaires I et II de Valls Marín*. Faussaire de Valls Marín. Collection Valls Marín (anc.). Madrid.

Un quatrième *Calvaire* attribuable au faussaire du Triptyque Lázaro a été mis en vente à Barcelone le 23 février 2013 (fig. 5).<sup>19</sup> Il s'agit d'un petit panneau sur bois, mesurant à peine 20 centimètres de hauteur. Attribué à l'"Escuela flamenca del siglo XV", il était estimé à plus de 7.000 euros et fut finalement adjugé pour 16.000 euros. Le lien avec le *Calvaire* du triptyque Lázaro a été relevé bien après la vente par un amateur d'art de La Corogne, le docteur Alfonso Barbagelata Martínez, qui nous a encouragés à publier sa découverte et nous a aimablement transmis sa documentation.<sup>20</sup>

On reconnaît effectivement, à droite, le saint Jean du panneau vénitien de Van der Goes. Le personnage est accompagné d'un Christ en croix qui ne doit toutefois rien au maître gantois. Il a été emprunté à une autre figure emblématique de la peinture flamande: Rogier van der Weyden. C'est en effet

<sup>18</sup> Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n° 538A; huile sur bois; 79,3 x 49,4 cm. Voir, sur cette œuvre, Kemperdick (2008-09): 291-296.

<sup>19</sup> Huile sur bois; 21,7 x 19. Voir, sur cette œuvre, *La Suite...* (2013): n° 57.

<sup>20</sup> Courriels à Didier Martens, décembre 2017.

le Christ crucifié du triptyque de Vienne qui a servi de modèle.<sup>21</sup> Le drapé si caractéristique du *perizonium*, animé par un coup de vent, demeure reconnaissable, bien qu'il ait été quelque peu simplifié, le faussaire ayant omis toute la partie gauche de la draperie. On signalera que, dans un autre *Calvaire* qui a appartenu à Valls Marín, le *Calvaire III de Valls Marín* (fig. 6),<sup>22</sup> le même faussaire a également eu recours au triptyque de Vienne de Van der Weyden. Cette fois, il lui a emprunté les deux angelots bleus du panneau central.



Fig. 5. *Calvaire*. Faussaire de Valls Marín. Vente La Suite, 23 février 2013. Barcelone.



Fig. 6. *Calvaire III de Valls Marín*. Faussaire de Valls Marín. Collection Valls Marín (anc.). Madrid.

Outre à l'argument du répertoire, utilisé jusqu'ici, on peut également avoir recours, pour reconstituer la production d'un faussaire, à une démarche classique d'attribution stylistique. Même si les faussaires se sont en général donné la peine de dissimuler leur style personnel, le caractère répétitif de leur activité a souvent entraîné l'émergence d'une manière reconnaissable. Elle peut se signaler notamment par des types physiologiques qui se répètent d'œuvre en œuvre. C'est pourquoi un historien d'art formé à la critique de style arrive à reconnaître sans trop de difficultés les contrefaçons d'un Joseph Van der Veken ou de son homologue néerlandais Han van Meegeren (1889-1947). De même, le marché d'art identifie depuis plusieurs décennies les productions très

<sup>21</sup> Vienne, Kunsthistorisches Museum, n° 901; huile sur bois, 96 x 69 cm (panneau central). Voir, sur cette œuvre, De Vos (1999): 234-237.

<sup>22</sup> Madrid, coll. Valls Marín (anc.); dimensions inconnues. Cliché Mas.



personnelles d'un faussaire néo-gothique que l'on a pris l'habitude de désigner sous le nom de *Spanish Forger*, même s'il s'agissait probablement d'un Français ou d'un Belge.<sup>23</sup> Tout aussi caractéristiques sont celles du *Faussaire pathétique*, dont la personnalité artistique, marquée par le Symbolisme Fin-de-siècle, a été reconstituée par Charles Sterling dans un article de 1973.<sup>24</sup>

L'attribution stylistique permet de rattacher à l'auteur du Triptyque Lázaro et des trois *Calvaire* Valls Marín un certain nombre d'œuvres, dans lesquelles on ne peut mettre en évidence aucune des figures identifiées jusqu'ici comme relevant de son répertoire. C'est le cas, notamment, d'un *Repos pendant la Fuite en Égypte* conservé au Musée Lázaro Galdiano (fig. 7).<sup>25</sup> L'attribution de ce panneau au faussaire a été proposée par la propre conservatrice du musée Amparo López Redondo.<sup>26</sup> Le visage de Marie peut être rapproché de celui de la Vierge de l'*Annonciation* du triptyque: on remarque le même front massif, les mêmes pommettes bien marquées et une bouche similaire, aux lèvres épaisses. De plus, la manière de procéder du peintre du panneau est bien celle du faussaire: à l'instar du compartiment du *Baptême du Christ* du volet gauche du Triptyque Lázaro, le *Repos pendant la Fuite en Égypte* combine de manière anachronique des figures conçues dans le style des Primitifs du XV<sup>e</sup> siècle à un paysage inspiré de Patinir.



Fig. 7. *Repos pendant la Fuite en Égypte*. Faussaire de Valls Marín. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

<sup>23</sup> Voir, sur le *Spanish Forger*, Voelkle / Wieck (1978).

<sup>24</sup> Sterling (1973): 91-93. Voir aussi Le Chanu (2009): 25-36, figs. 22-26.

<sup>25</sup> Madrid, Museo Lázaro Galdiano, n° 3028; huile sur bois; 38 x 50 cm. Voir, sur cette œuvre, Martens (2017-18): 75-76.

<sup>26</sup> Communication orale à Didier Martens, Madrid, février 2017.

Deux emprunts peuvent être formellement identifiés dans le panneau et contribuent ainsi à enrichir notre connaissance du répertoire du faussaire. L'âne, rendu dans un raccourci audacieux, provient du *Repos pendant la Fuite en Égypte* de Patinir, conservé au Musée du Prado.<sup>27</sup> Quant au groupe de la Vierge à l'Enfant, il peut être mis en relation avec un tableau de l'ancienne collection Solly, appartenant aujourd'hui aux Staatliche Museen de Berlin (fig. 8).<sup>28</sup> Ce panneau, dont une photographie fut publiée dès 1911, représente également le *Repos pendant la Fuite en Égypte*. Il remonte aux années 1520-1530 et évoque quelque peu le style de Bernard van Orley. Un second exemplaire de la composition, réalisé probablement dans la même décennie mais par une autre main, moins habile, se trouvait à Barcelone, dans la collection Valín. Il n'est connu, à l'heure actuelle, que par un cliché Mas (fig. 9).<sup>29</sup>



Fig. 8. *Repos pendant la Fuite en Égypte*.  
Entourage de Bernard van Orley.  
Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Berlin.



Fig. 9. *Repos pendant la Fuite en Égypte*.  
Peintre brabançon. Collection Valín (anc.).  
Barcelone.

<sup>27</sup> Madrid, Museo Nacional del Prado, n° P 1611; huile sur bois; 121 x 177 cm. Voir, sur cette œuvre, Silva Maroto (2007): 182-193.

<sup>28</sup> Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n° 630; huile sur bois; 33 x 21 cm. Voir, sur cette œuvre, Posse (1911): 140.

<sup>29</sup> Barcelone, Mas, Caja 2, C. 33107-33108. Le cliché est reproduit dans Urbach (2001): 29. Urbach attribue le panneau à l'entourage de Bernard van Orley.

Est-ce bien l'une de ces deux versions qui a servi de modèle au faussaire? On peut légitimement s'interroger. Certes, la position des mains de la Vierge, tout comme l'inclinaison de son visage, sont identiques dans les panneaux Solly, Valín et Lázaro. De même, l'Enfant vu de profil et revêtu d'une simple chemise se retrouve dans les trois peintures. En revanche, le manteau marial diffère. Doit-on postuler que le faussaire a vieilli intentionnellement son modèle et remplacé le drapé de la Vierge par un autre, plus proche de la tradition du XV<sup>e</sup> siècle? Ou bien faut-il admettre qu'il aurait eu accès à une version plus ancienne du groupe marial qu'il reproduit? Dans ce cas, le *Repos pendant la Fuite en Égypte* Solly et la version Valín constitueraient des mises au goût du jour, marquées par le nouveau paradigme renaissant, d'une composition remontant au XV<sup>e</sup> siècle. Dans l'état actuel des connaissances, il est impossible de trancher entre ces deux hypothèses.



Fig. 10. *Circumcision*.  
Peintre castillan vers 1500  
et Faussaire de Valls Marín.  
Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Les faux présentés jusqu'ici n'ont connu qu'un succès limité. Ils ne paraissent pas avoir été exposés dans un musée et n'ont jamais été reproduits comme des œuvres authentiques dans un ouvrage scientifique. Les historiens d'art professionnels ont évité de les mentionner, craignant sans doute que la publication de telles œuvres pût nuire à leur réputation. Il n'en va pas de même pour une peinture achetée avant 1926 par Lázaro Galdiano, une représentation de la *Circumcision* dont il est établi aujourd'hui qu'il s'agit en grande partie

d'un faux moderne (fig. 10).<sup>30</sup> L'œuvre a été mentionnée à de nombreuses reprises dans la littérature scientifique. Ce n'est qu'en 2003 que son authenticité fut remise en cause, suite aux examens conduits par l'Instituto del Patrimonio Histórico Español, à Madrid. Tomás Antelo, Miriam Bueso, Araceli Gabaldón et Carmen Vega réalisèrent des photographies aux rayons X et dans l'infrarouge.<sup>31</sup> Elles ont mis en évidence le caractère composite du tableau.

Le tableau en question est composé de cinq planches disposées verticalement. Seule une de ces planches présente la couche de préparation dense et le dessin sous-jacent complexe que l'on peut s'attendre à retrouver sur un panneau authentique du XV<sup>e</sup> siècle. En réalité, cette planche peut être considérée comme le seul fragment qui nous soit parvenu d'une *Circuncision* castillane des années 1480-1500. Le style évoque l'art de Pedro Berruguete.<sup>32</sup>

On a manifestement cherché à conférer une plus-value au fragment conservé en l'insérant dans une représentation complète, inventée par le faussaire-restaurateur. La planche authentique a été introduite dans un assemblage comportant quatre autres planches, un assemblage qui aurait été réalisé à partir de bois ancien. Il est même possible que ces quatre planches provenaient du tableau dont a été tiré le fragment original. On peut imaginer qu'une *Circuncision* castillane en très mauvais état a été grattée à peu près complètement, de façon à faire disparaître la couche picturale d'origine. Le faussaire-restaurateur pouvait alors œuvrer en toute liberté, sans avoir à prendre en considération ce qui subsistait de l'œuvre originelle.

Pour la moitié gauche de son tableau, le faussaire-restaurateur a pris ses modèles dans la peinture flamande de la fin du Moyen Âge. Le personnage de Joseph a été emprunté à une œuvre de Rogier van der Weyden, l'*Épiphanie* du Triptyque de Sainte-Colombe conservé à Munich.<sup>33</sup> Quant à la prophétesse Anna, elle dérive de celle peinte par Hans Memling dans la *Présentation au Temple* du Triptyque Floreins.<sup>34</sup> Ce triptyque se trouve à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges. Des fragments du paysage urbain de l'*Épiphanie* de Rogier, ainsi que de l'intérieur d'église de la *Présentation au Temple* de Memling, ont également été copiés et insérés dans la *Circuncision* Lázaro.

Si, dans les visages qu'il a donnés à Joseph et à Anna, le faussaire-restaurateur s'est laissé guider par les peintres flamands qu'il a pris en

<sup>30</sup> MLG 2814; huile sur bois; 187,5 x 95 cm. Le panneau est déjà reproduit dans Lázaro Galdiano (ed.) (1926-27): 1, 296 ("La Circuncisión. Tabla hispanoflamenca. Siglos XV-XVI").

<sup>31</sup> IPHE. *Laboratorio de Estudios Físicos. Informe de actuación, n° registro 22348*. Madrid, 25 avril 2007 (inédit). Un exemplaire est déposé à la bibliothèque du Museo Lázaro Galdiano.

<sup>32</sup> Les parentés avec Pedro Berruguete ont été relevées par Amparo López Redondo (communication orale à Didier Martens, août 2017).

<sup>33</sup> Munich, Alte Pinakothek, n° WAF 1189-1191; huile sur bois; 139,5 x 152,9 cm (panneau central). Voir, sur cette œuvre, De Vos (1999): 276-284.

<sup>34</sup> Bruges, Sint-Janshospitaal / Memlingmuseum, n° O.SJ173.1; huile sur bois; 48 x 25 cm (volet droit). Voir, sur cette œuvre, De Vos (1994): 158-161.

exemples, en revanche, tant le jeune homme au béret rouge qui tient un cierge en main que l'enfant présentant un plat circulaire constituent apparemment des inventions personnelles. Le contrefacteur semble avoir possédé une certaine confiance en sa capacité à concevoir sans modèle 'icônique' des physionomies médiévales. Près d'un siècle après la première publication de son tableau, on peut affirmer qu'il se sera fait des illusions sur ce point. En effet, les deux personnages qu'il a ajoutés du côté droit peuvent être reconnus, sans l'ombre d'une hésitation, comme des créations caractéristiques du Faussaire de Valls Marín. On s'en convaincra en confrontant le visage de l'ange de l'*Annonciation* du Triptyque Lázaro avec celui du jeune homme au béret rouge (fig. 11a-b). En dépit de la différence de format, il est aisé de reconnaître la même physionomie poupine, avec un menton rond, une mâchoire inférieure droite, une bouche fermée aux lèvres charnues, un nez peu saillant et des pommettes affirmées. On relèvera également le rendu graphique, sous la forme de vaguelettes, de la chevelure bouclée. Quant à l'enfant au plateau, son visage présente des parentés avec celui de la Vierge Marie dans l'*Adoration des Mages* du même triptyque.



Fig. 11a-b. Détails provenant des figs. 1 et 10.

Si le Faussaire de Valls Marín aura réussi à trois reprises au moins à tromper un respectable médecin madrilène, il est donc parvenu également à vendre à Lázaro Galdiano non seulement un triptyque et un panneau isolé, mais aussi une œuvre hyperrestaurée. C'est cette œuvre, sans aucun doute, qui, dans l'état actuel des connaissances, constitue le plus grand succès pouvant être porté

à son crédit. En 1926, elle apparaît dans un article publié par Elías Tormo y Monzó (1869-1957).<sup>35</sup> En 1933, Chandler Rathfon Post (1881-1959) l'introduisit dans sa fameuse *History of Spanish Painting*.<sup>36</sup> Elle fut également reproduite par cet auteur dans un article de 1942 de la prestigieuse *Gazette des Beaux-Arts*.<sup>37</sup>

C'est sans doute José Camón Aznar (1898-1979) qui aura le plus contribué à la réputation du tableau. Il fit en sorte que la *Circoncision* figure dans le tome consacré à la peinture médiévale espagnole dans la série *Summa Artis*.<sup>38</sup> Le détail avec saint Joseph et Anna fut reproduit en couleur et en pleine page.<sup>39</sup> Quel triomphe pour le Faussaire de Valls Marín ! Vivait-il encore en 1966, lorsque parut l'ouvrage? Dans l'affirmative, il aura dû sourire en constatant que son double emprunt aux Primitifs flamands avait été reproduit sur l'une des trente planches en couleur de l'ouvrage et ce à une époque où les figures en quadrichromie demeuraient rares dans les publications sur l'art ancien. Dans le commentaire élogieux qu'il consacre au tableau, Camón a envisagé que des modèles flamands avaient été utilisés, même s'il n'a pu préciser lesquels.<sup>40</sup> Il mentionne même le nom de Memling.

Sur la base des illustrations publiées et en particulier du détail en couleur reproduisant les têtes de Joseph et d'Anna, l'un des signataires de cet article a étudié en toute confiance le tableau dans les années 1990 et a identifié les emprunts à Rogier et à Memling.<sup>41</sup>

Camón aura été l'une des dupes les plus éminentes du Faussaire de Valls Marín. S'il paraît avoir éprouvé des doutes quant à l'authenticité du Triptyque Lázaro et du panneau de la *Fuite en Égypte*, qu'il fit prudemment reléguer dans les réserves, il semble avoir possédé, dans sa collection personnelle, une œuvre de l'imitateur. Elle fut mise en dépôt par son petit-fils dans un musée de Saragosse qui, jusqu'en 2015, portait le nom de l'historien d'art aragonais. Il s'agit d'une représentation de la *Vierge à l'Enfant* devant un paysage (fig. 12).<sup>42</sup> La Vierge Marie se signale par un visage très proche de celui de l'ange de l'*Annonciation* du Triptyque Lázaro. En outre, dans le paysage de l'arrière-plan,

<sup>35</sup> Tormo y Monzó (1926): 20.

<sup>36</sup> Post (1933): 2, 416-418.

<sup>37</sup> Post (1943): 321-322.

<sup>38</sup> Camón Aznar (1966): 647, fig. 650.

<sup>39</sup> Camón Aznar (1966): 648, fig. 651, pl. 30. Pour l'illustration en noir et blanc a été utilisée la photographie Barcelone, Mas, Caja 21, 14597.

<sup>40</sup> Camón Aznar (1966): 648. "Precioso panel, de brillante color y formas tan cercanas a Memling y a David [...]. La escena se desarrolla en el interior de un templo gótico. Hay un exotismo nórdico en esta arquitectura y en los edificios que se ven en el fondo".

<sup>41</sup> Martens (1996): 46-50.

<sup>42</sup> Saragosse, Museo Camón Aznar, n° d'inv. 2401 (anc.); huile sur bois; 15 x 11 cm. Le panneau a été retiré par son propriétaire suite au changement de nom du musée, réouvert en 2015 sous l'appellation Museo Goya (communication de Carmen Morte García, courriel à Didier Martens, 24 janvier 2018).

du côté droit, on peut reconnaître un détail qui se retrouve sur le *Calvaire I de Valls Marín*. Il s'agit de trois tours, disposées sur une colline.

Carmen Morte García a remarqué que la position de l'Enfant Jésus trahit la connaissance d'un modèle dont on attribue généralement l'invention à Rogier van der Weyden.<sup>43</sup> C'est de ce même modèle, qui connut une large diffusion, que se sont notamment inspirés, dans les années 1480-1490, le Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule, dans un panneau d'Aix-la-Chapelle<sup>44</sup> et, une vingtaine d'années plus tard, Gérard David, dans un tableau du Musée Lázaro Galdiano.<sup>45</sup> Il arrive que les choix de modèles des faussaires modernes répètent ceux des peintres flamands de la fin du Moyen Âge. On sait que ces derniers, en particulier dans les représentations mariales, ont fréquemment reproduit des compositions associées aux maîtres fondateurs de la peinture des anciens Pays-Bas. Certains faussaires firent de même.



Fig. 12. *Vierge à l'Enfant*.  
Faussaire de Valls Marín.  
Museo Camón Aznar (anc.).  
Saragosse.

Le panneau de Saragosse constitue, après la *Circoncision*, un des succès majeurs du faussaire. Après avoir abusé un éminent spécialiste de la peinture de la fin du Moyen Âge, il a été reproduit en couleur et en pleine page en 2003

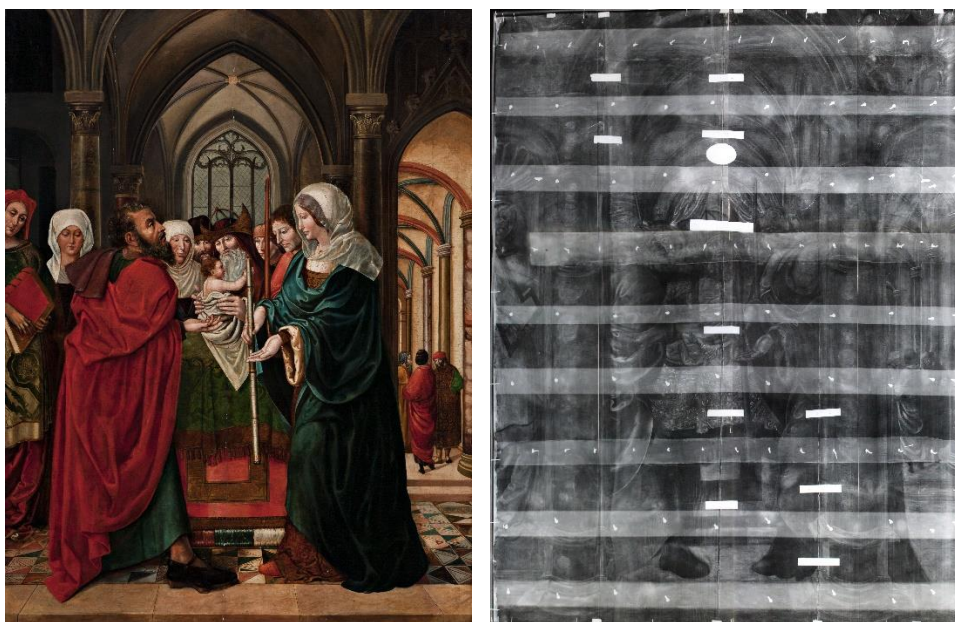
<sup>43</sup> Morte García (2003): 76-77. Voir, sur ce type marial rogiérien, De Vos (1971): 114-118.

<sup>44</sup> Voir, sur cette œuvre, Böhmer (1993): 168-169; De Bouvier (2018): 118-119.

<sup>45</sup> Voir, sur cette œuvre, Martens / López Redondo (2017-18): 187-189.

dans un luxueux ouvrage édité par une grande banque espagnole. En outre, il était exposé dans les salles de l'ancien Musée Camón Aznar en décembre 2005, comme a pu s'en assurer alors un des signataires du présent article.

Il est possible d'identifier une seconde intervention de restauration du Faussaire de Valls Marín. On reconnaît sa main dans une *Présentation au Temple* ayant fait partie du retable du maître-autel de l'abbatiale Santa María de Sijena (Huesca). L'immense ensemble aurait été réalisé dans les années 1515-1520 par un artiste que les historiens d'art dénomment le Maître de Sijena (fig. 13).<sup>46</sup> Le retable fut démembré au XVIII<sup>e</sup> siècle et ses *membra disjecta* sont partagés aujourd'hui entre différentes collections publiques et privées.



Figs. 13-14. *Présentation au Temple*. Maître de Sijena et Faussaire de Valls Marín. Collection privée. Radiographie à droite.

La *Présentation au Temple* a réapparue il y a peu.<sup>47</sup> Il était prévu qu'elle serait mise aux enchères à Barcelone par Balclis le 31 mai 2017. Les conflits juridiques autour de la propriété même du panneau ont finalement empêché que la vente ait lieu. Une radiographie a été réalisée. Elle a révélé que l'œuvre avait été largement surpeinte (fig. 14) (voir Annexe). Ainsi que l'a signalé Enric Carranco, on a ajouté un visage de femme voilée du côté gauche et, dans le fond

<sup>46</sup> Voir, sur ce peintre, Morte García (1994): 168-173.

<sup>47</sup> Collection privée; huile sur bois; 169 x 128 cm. Voir, sur cette œuvre, Montañés (2017a); (2017b); Morte García (2017): 185-190. Le panneau serait resté au monastère de Sijena au moins jusqu'en 1933. Voir, à ce sujet, Berlabé (2018): 396-397.



de la scène, une grande fenêtre gothique. En outre, des arcs brisés ont remplacé ceux en plein cintre peints originellement par le Maître de Sijena. Aucune des modifications signalées ne s'observe dans l'image radiographique, ce qui prouve bien leur origine récente. On peut attribuer ces modifications au Faussaire de Valls Marín. En effet, la femme voilée de la *Présentation au Temple* ressemble étroitement à la Prophétesse Anna de la *Circoncision* Lázaro Galdiano. Le plissé de la coiffe est quasi identique, même si les linéaments en sont plus fluides. Le visage a toutefois été rajeuni et semble d'une beauté quasi idéale.

Le Maître de Sijena avait représenté, derrière la figure du Grand prêtre, un arc en plein cintre, auquel étaient suspendus des rideaux écartés devant un fond neutre. Il entendait de la sorte évoquer les tentures du Temple de Salomon. Le Faussaire de Valls Marín a estimé pouvoir améliorer le travail de son devancier aragonais. Peu soucieux de représenter le Temple des Juifs selon les normes iconographiques en vigueur au XVI<sup>e</sup> siècle, il semble avoir été avant tout préoccupé par l'effet esthétique. Il a voulu renforcer l'aspect gothique et septentrional d'un tableau ancien, en y ajoutant une figure tirée d'un volet de Memling et en remplaçant les arcs en plein cintre par des arcs brisés. Pour ces architectures surpeintes, une seconde source germanique, allemande cette fois, a été utilisée: le polyptyque d'Issenheim de Matthias Grünewald. En effet, c'est la chapelle du panneau de l'*Annonciation* qui a servi de modèle au nouveau Temple de Jérusalem conçu par le faussaire.<sup>48</sup> On reconnaît parfaitement, dans le panneau du Maître de Sijena, l'ample baie vitrée avec ses quatre lancettes surmontées de quatre vessies de poisson. On reconnaît également la travée qui précède cette fenêtre et qui est recouverte par une voûte gothique, subdivisée en six compartiments. La clé de voûte a été fidèlement copiée. Le Faussaire de Valls Marín a légèrement adapté la perspective de son modèle, de façon à insérer son emprunt dans une composition parfaitement symétrique.

Tant dans la *Circoncision* que dans la *Présentation au Temple*, les modifications apportées par le Faussaire de Valls Marín répondent à une stratégie spéculative. Il s'agissait, par quelques ajouts, de transformer des Primitifs espagnols en Primitifs flamands, de manière à augmenter la valeur marchande des pièces. En effet, à qualité égale et pour des formats similaires, au début du XX<sup>e</sup> siècle tout comme aujourd'hui, le cours des tableaux flamands de la fin du Moyen Âge dépasse celui de la peinture espagnole de la même époque. Ce 'préjugé septentrional' ne constitue nullement, d'ailleurs, un phénomène récent en Espagne. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, Jean II, Isabelle la Catholique et, à leur suite, les nobles et les marchands de Castille ne placèrent-ils pas la peinture des anciens Pays-Bas bien au-dessus de la production locale, préférant commander

---

<sup>48</sup> Colmar, Musée Unterlinden, n° 88.RP.139; tempera et huile sur bois; 292 x 167 cm (*Annonciation*). Voir, sur le polyptyque d'Issenheim, Béguerie-De Paepe / Lorentz (2007-08): 67-79.

dans les Flandres, plutôt que sur place, les retables des églises et chapelles qui bénéficiaient de leur protection? Face à cette concurrence étrangère venue du Nord, de nombreux peintres locaux, contemporains des Primitifs flamands, tels Bartolomé Bermejo et Diego de la Cruz, se sentirent obligés de ‘flamandiser’ leur style, donnant ainsi naissance au courant esthétique hispano-flamand qui a si profondément marqué l’art de la Péninsule ibérique.<sup>49</sup> Le Faussaire de Valls Marín était, de toute évidence, établi en Espagne, puisque toutes les œuvres qui ont pu lui être attribuées s’y trouvent encore ou s’y trouvaient. On ne s’étonnera donc pas qu’il ait fait sien, en tant que restaurateur, le ‘préjugé septentrional’ quasi atavique des élites sociales espagnoles. Il fut, en quelque sorte, un faussaire-restaurateur hispano-flamand.

Placé dans une telle perspective, le succès remporté par la *Circoncision* Lázaro comporte une dimension paradoxale. Certes, ce sont précisément les deux têtes que le faussaire a ajoutées au tableau, du côté gauche qui, si l’on en croit le détail en couleur publié dans le volume de la *Summa Artis*, devaient constituer, aux yeux de Camón, la meilleure partie du tableau. Celui-ci, toutefois, ne fut jamais considéré comme flamand, mais seulement comme “hispano-flamand”, tant par Tormo y Monzó<sup>50</sup> que par Post. L’historien d’art américain l’attribue, avec quelques hésitations, à un “peintre hispano-flamand actif à Valladolid”,<sup>51</sup> une attribution que reprendra Camón. Tout en y reconnaissant un certain “exotismo flamenco”, ce dernier classe l’œuvre sous “Escuela de Valladolid (hacia 1500)”.<sup>52</sup> Le travail de flamandisation du tableau entrepris par le faussaire-restaurateur aura-t-il été vain? Il n’aura pas suffi, en tout cas, pour dissimuler le caractère espagnol du petit fragment original. De même, il ne semble pas que le panneau de la *Présentation au Temple* ait jamais été attribué à un autre artiste que le Maître de Sijena. Le processus de ‘gothicisation’ septentrionale auquel a été soumise cette image n’a pu effacer, pour l’historien d’art, le style caractéristique de l’anonyme aragonais.

Ce bilan mitigé remet en mémoire un cas similaire, concernant un autre faussaire des Primitifs flamands dont le nom a été plusieurs fois mentionné dans le présent article: Van der Veken. L’un de ses plus grands succès en tant que contrefacteur est constitué, sans aucun doute, par les deux panneaux offerts par le collectionneur Charles Vincent Ocampo au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris en 1931.<sup>53</sup> Ces deux panneaux, représentant *Saint Michel* et *Saint*

<sup>49</sup> Voir, pour ce concept et son histoire, Cool (1998): 83-94.

<sup>50</sup> Tormo y Monzó (1926): 20.

<sup>51</sup> Post (1933): 2, 417.

<sup>52</sup> Camón Aznar (1966): pl. 30.

<sup>53</sup> Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, n<sup>os</sup> PPP2529 (*Saint Sébastien*) et PPP2493 (*Saint Michel*); huile sur bois; 126,5 x 35,3 cm et 123 x 52,5 cm. Voir, sur ces deux œuvres, Bermejo Martínez (2003): 178; Martens (2001): 121-136; (2003): 277-279; (2008): 179 et 181; Pypaert (2008): 230. Selon le site internet *parismuseescollections*, le *Saint Sébastien* se serait trouvé dès 1908 entre les mains du marchand parisien Kleinberger.

*Sébastien* (fig. 15), furent publiés en 1962 dans la *Revue du Louvre* par un spécialiste réputé de la peinture médiévale espagnole, Josep Gudiol Ricart (1904-1985).<sup>54</sup> Selon lui, le *Saint Sébastien*, qui eut l'honneur d'être reproduit en pleine page, devait être attribué "sans hésitation" à Bartolomé Bermejo lui-même. Quant au *Saint Michel*, il fallait y voir une œuvre d'atelier, dont le maître aurait au minimum réalisé le dessin préparatoire. Le *Saint Sébastien* fut présenté comme une œuvre autographe de Bermejo à l'exposition *Trésors de la peinture espagnole*, qui se tint à Paris en 1963.<sup>55</sup> La même année, Jonathan Brown, qui deviendrait l'un des auteurs anglo-saxons les plus connus dans le domaine de l'histoire de l'art de la péninsule ibérique, consacra une étude approfondie au panneau et à ses sources flamandes.<sup>56</sup> On ignore si Van der Veken, qui est sans contestation possible l'auteur des deux tableaux, a pu prendre connaissance des articles de Gudiol et de Brown ou du catalogue parisien. Ce qui est certain, c'est qu'il était encore en vie au moment de leur publication. S'il a eu vent des échos suscités par les deux panneaux, il n'a pu que s'en réjouir. L'homme, convaincu de ses talents de peintre à l'ancienne, était en effet vaniteux.<sup>57</sup>



Fig. 15. *Saint Sébastien*.  
Joseph Van der Veken.  
Petit Palais – Musée des Beaux-Arts  
de la Ville de Paris. Paris.

<sup>54</sup> Gudiol Ricart (1962): 267-272.

<sup>55</sup> Laclotte (1963): 39.

<sup>56</sup> Brown (1963): 269-279.

<sup>57</sup> Voir, à ce sujet, Philippot (2008): 195.

Le succès scientifique remporté par le *Saint Sébastien* et le *Saint Michel* de Van der Veken ne fut pourtant pas complet. En effet, si leur valeur historique et artistique fut reconnue dans plusieurs publications scientifiques, ils furent attribués à une main espagnole. Or, il ne saurait y avoir de doute quant au fait que le faussaire belge entendait produire des œuvres des anciens Pays-Bas, et non des œuvres hispano-flamandes. À partir d'emprunts à Jan van Eyck, à Hans Memling et à Quentin Metsys, il s'acharnait à construire de nouveaux Primitifs flamands, qui furent diffusés comme tels par les marchands. D'ailleurs, dans la collection Ocampo, le *Saint Sébastien* passait pour une œuvre de Memling,<sup>58</sup> une attribution qui fut ignorée par les spécialistes de la peinture flamande, tout comme celle du triptyque Lázaro Galdiano au "círculo de Van der Weyden". Ainsi donc, l'acceptation du *Saint Michel* et du *Saint Sébastien* par le monde des historiens d'art ne semble avoir été possible qu'au prix d'une 'réattribution' à l'école espagnole. Implicitement, ceux-ci ont considéré l'imitation de l'art flamand par Van der Veken, à l'instar de celle produite par le Faussaire de Valls Marín, comme imparfaite et ont diagnostiqué une sorte d'accent étranger, ibérique.

Il est intéressant de noter que Camón Aznar fut non seulement victime du Faussaire de Valls Marín, mais aussi de Van der Veken. En mai-juin 1963, il publie dans la revue *Goya* un article consacré aux œuvres médiévales présentées à l'exposition *Trésors de la peinture espagnole*. Il mentionne et reproduit le *Saint Sébastien* du Petit Palais. S'il n'en conteste nullement l'authenticité, il met en doute l'attribution à Bermejo.<sup>59</sup> En 1966, dans le volume de la *Summa Artis* déjà cité, il fait à nouveau référence au panneau, qu'il propose cette fois d'attribuer au peintre aragonais Miguel Jiménez ou à son fils Juan.<sup>60</sup> Le commentaire qu'il fit à deux reprises de l'œuvre trahit l'enthousiasme.

En 2003, l'un des auteurs de cet article avait baptisé l'auteur véritable du *Saint Michel* et du *Saint Sébastien* le "Faussaire des Panneaux Ocampo". Depuis lors, il a été possible d'identifier l'anonyme, de sorte que le nom de Van der Veken fait aujourd'hui partie de la nomenclature des contrefacteurs reconnus. Il est à espérer que le Faussaire de Valls Marín connaîtra bientôt le

<sup>58</sup> Laclotte (1963): 39.

<sup>59</sup> Camón Aznar (1963): 352. "No creemos que pueda adscribirse a Bermejo el *Santo caballero*, supuesto San Jorge, del Petit Palais, de París. Ni el fondo ni el tratamiento de hierbas y accesorios es típico de Bermejo. No parece español. El modelado es plástico y fuerte, y algunos trozos, como las manos, son magníficos. La armadura es dorada y todo el cuadro es de gran empaque. Nos parece una pintura de hacia 1500, con influjo de Memling. Si la adscribimos a España más bien la colocaríamos en la órbita de Miguel Jiménez".

<sup>60</sup> Camón Aznar (1966): 523. "El San Jorge del Museo del Petit Palais, precioso panel con un caballero con armadura dorada, que Gudiol atribuye a Bermejo, creemos puede asignarse a la última época de Miguel Jiménez. Se advierte en esta pintura una influencia de Memling y se puede fechar hacia el 1500. ¿Se tratará de una obra de su hijo, Juan?".

même sort et que cette figure troublante du monde de l'art hispanique du début du XX<sup>e</sup> siècle pourra ainsi récupérer son identité historique.

## ANNEXE

### **La Présentation au Temple de Sijena aux rayons X: d'une œuvre ibérique à un tableau flamand**

En superposant la radiographie du panneau à sa photographie en lumière visible (figs. 13-14), on constate immédiatement que, si la composition générale a été conservée, toute l'architecture de l'édifice où se déroule la scène a subi un processus de gothicisation septentrionale.

Une analyse minutieuse de la radiographie permet de se rendre compte que la couche picturale originelle ne semble pas avoir subi d'altération majeure. Le faussaire s'est donc abstenu de gratter ou de poncer, en tout ou en partie, cette couche picturale originelle. Il aura jugé opportun de conserver l'image première, ce qui lui épargnait notamment un travail de mise en place. Peut-être aura-t-il eu également la modestie de ne pas s'estimer plus virtuose que le Maître de Sijena.

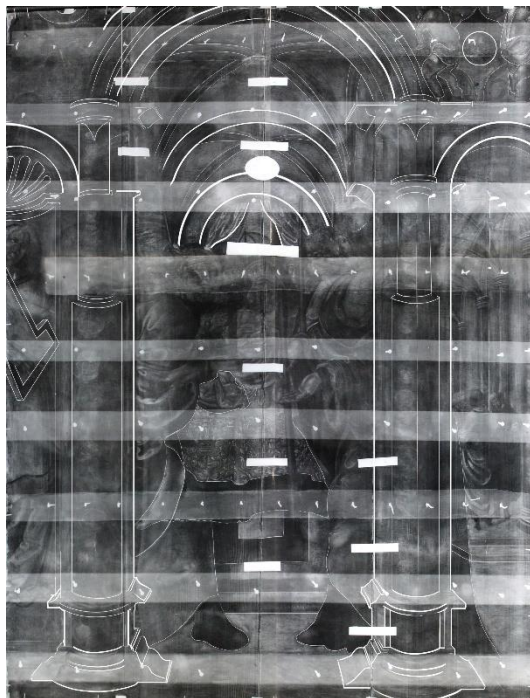


Fig. 16. *Présentation au Temple*.  
Maître de Sijena et Faussaire  
de Valls Marín. Collection privée.  
Reconstitution de la composition  
originelle par Alexandre Dimov  
et Jean-Christophe Colin.

L'imagerie par rayons X permet de reconstituer dans ses grandes lignes la composition imaginée par l'artiste aragonais (fig. 16). L'examen révèle d'emblée que les deux colonnes qui se trouvent aujourd'hui au plan médian étaient à l'origine engagées

dans des piliers. Ceux-ci occupaient le premier plan de l'image et se superposaient donc à certaines figures. Les piliers présentaient une base de forme complexe, combinant le cercle au rectangle, et relevaient d'une architecture renaissante de goût antiquisant. On retrouve une demi-colonne engagée assez semblable dans le panneau de la *Visitation* du Museo Provincial de Huesca (n° 00004) issu du même ensemble. Les supports engagés semblent caractéristiques du Maître de Sijena. Ils présentent souvent un aspect marbré, avec des séries de taches rondes, comme on peut le voir notamment sur la première colonne encore visible du bas-côté droit, le long du bord de l'image. On retrouve un effet de marbrure similaire dans un autre panneau du retable de Sijena, celui représentant *Jésus parmi les docteurs*, conservé au Museo Nacional d'Art de Catalunya (n° 064109-000).

Dans la partie centrale de la *Présentation au Temple*, un arc doubleau en plein cintre reliait les deux piliers et l'espace se prolongeait sur deux travées séparées par un second arc doubleau en plein cintre. Un troisième arc, garni de tentures entrouvertes, fermait la perspective. Le faussaire-restaurateur, en reculant les colonnes, a cherché à suggérer un travée supplémentaire, en avant de l'image. Il a sans doute aussi été gêné par le fait que le Maître de Sijena n'avait pas hésité à interrompre les contours de deux personnages du premier plan, en interposant des supports architecturaux. Toujours dans la partie centrale de l'image, on constate que les arcs en plein cintre ont été remplacés par des arcs brisés et que l'espace du temple a cédé la place à une salle empruntée directement à l'*Annonciation* du polyptique d'Issenheim de Matthias Grünewald.

À gauche de l'image, la femme portant un ample voile blanc et se trouvant devant une colonne a été ajoutée, sans doute pour créer une continuité entre le groupe central et le personnage qui, à l'extrême gauche, tient un livre imposant entre les mains. Ce dernier a pour origine une statue placée dans une niche surmontée d'un cul-de-four en forme de conque. Une niche similaire peut être observée dans le panneau de *Jésus parmi les docteurs* déjà cité, ainsi que dans celui de l'*Annonciation* du Museo Provincial de Huesca (n° 00003). Le faussaire-restaurateur a éliminé la conque et semble avoir transformé la niche en un arc ouvrant vers un espace indéterminé. La statue elle-même a pris étonnamment vie et a été affublée d'un sorte de dalmatique ornée de brocards typiquement flamands. On peut en outre observer que cette statue tenait initialement un objet, une sorte de plaque en forme de L. Il s'agit vraisemblablement de la représentation d'une statue fictive de Moïse portant les Tables de la Loi. Cet attribut iconographique est coupé, tout comme le personnage, par le bord de l'image. Il est clair que le panneau originel a été rétréci sur le côté gauche.

Dans la partie droite de l'image, le bas-côté ne semble pas avoir subi de transformation majeure. Toutefois, le faussaire-restaurateur a éprouvé le besoin de le doter d'une sorte de portail en style gothique flamboyant comportant un gable qui se détache sur une série de lancettes aveugles. C'est là une structure que l'on ne retrouve jamais à l'entrée d'un bas-côté d'une église gothique. Ce pseudo-portail, comportant un arc brisé, se superpose à une ancienne arcade en plein cintre. On notera que celle-ci, tout comme d'ailleurs la plupart des autres arcs en plein cintre dans le tableau originel, comporte un système de moulures en arcs concentriques. La même formule s'observe dans le décor architectural des panneaux déjà cités de l'*Annonciation* et de *Jésus parmi les docteurs*.

Enfin, au-dessus de l'arcade d'accès primitive au bas-côté droit, on apercevait les corps de deux *putti* en partie dénudés, flanquant une targe de type renaissant. Vraisemblablement, ces statuettes ont été amputées lorsque le retable a été démembré. Il apparaît donc clairement que le format de la *Présentation au Temple* a été transformé sur au moins trois côtés. Il n'y a sans doute que dans le bas que les dimensions originelles ont été conservées.

La radiographie a pu être examinée par l'un des auteurs de cet article à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA-KIK) à Bruxelles en compagnie de Catherine Fondaire de la *Cellule imagerie scientifique*. Il résulte de cet examen que la couche picturale originelle présente quelques craquelures et très peu de lacunes visibles. Les principaux dégâts se situent au niveau des joints entre les différentes planches, au nombre de quatre. On pourrait dès lors, en théorie, envisager un retour à l'état primitif du tableau. À la lumière de cette constatation et prenant en considération l'importance du retable dont provient le panneau pour l'histoire de l'art aragonais et la municipalité de Sijena, nous pensons qu'il serait souhaitable de procéder à d'autres examens scientifiques, afin d'acquérir une meilleure connaissance de l'état matériel de l'œuvre et de déterminer la faisabilité d'une dérestauration éventuelle.

### BIBLIOGRAPHIE

- Barba Gómez, Eduardo (2017-18): "Botánica del detalle. Flora en la pintura flamenca antigua del Museo Lázaro Galdiano", dans Didier Martens / Amparo López Redondo (éds.): *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano* (cat. d'exposition). Madrid, Museo Lázaro Galdiano, pp. 47-68.
- Béguerie-De Paepe, Pantxika / Lorentz, Philippe (2007-08): "Le retable d'Issenheim", dans Pantxika Béguerie-De Paepe / Philippe Lorentz (éds.): *Grünwald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef-d'œuvre* (cat. d'exposition). Colmar, Musée Unterlinden, pp. 67-79.
- Bellavitis, Maddalena (2010): *'Telle depente forestiere'. Quadri nordici nel Veneto: le fonti e la tecnica*. Padoue, CLEUP.
- Berlabé, Carmen (2018): "The Sales of Art Works from the Monastery of Sijena (Huesca) during the Twentieth Century: Late Gothic Painting", dans Alberto Velasco / Francesc Fité (éds.): *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe, vol. 11)*. Leyde et Boston, Brill, pp. 390-423.
- Bermejo Martínez, Elisa (2003): "Las obras de Bartolomé Bermejo fuera de España", dans Miguel Cabañas Bravo (éd.): *El arte español fuera de España (XI Jornadas de Arte)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 171-178.
- Böhmer, Sylvia (1993): "Meister der Ursula-Legende, Maria mit Kind und zwei Engeln", dans Sylvia Böhmer (éd.): *Von der Erde zum Himmel. Heiligendarstellungen des Spätmittelalters aus dem Suermondt-Ludwig-Museum* (cat. d'exposition). Aix-la-Chapelle, Krönungssaal des Aachener Rathauses, pp. 168-169.
- Brown, Jonathan M. (1963): "Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes", *Archivo Español de Arte*, 36/144, 269-279.

- Camón Aznar, José (1951): *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- Camón Aznar, José (1963): “Tesoros de la pintura española: pintura española medieval”, *Goya*, 54, 344-354.
- Camón Aznar, José (1966): *Pintura medieval española (Summa Artis, vol. 22)*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Cool, Delphine (1998): “La peinture ‘hispano-flamande’: approche historique et analyse du concept”, *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie*, 20, 83-94.
- De Bouvier, Alix (2018): “Maître de la Légende de sainte Ursule, Vierge à l’Enfant couronnée par deux anges”, dans Pierre-Gilles Girault / Magali Briat-Philippe (éds.): *Primitifs flamands. Trésors de Marguerite d’Autriche de Jan van Eyck à Jérôme Bosch* (cat. d’exposition). Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, pp. 118-119.
- De Vos, Dirk (1971): “De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier Van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 60-161.
- De Vos, Dirk (1994): *Hans Memling. Het volledige oeuvre*. Anvers, Mercatorfonds.
- De Vos, Dirk (1999): *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*. Anvers, Mercatorfonds.
- Friedländer, Max J. (1974): *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant (Early Netherlandish Painting, vol. 11)*. Leyde et Bruxelles, A. W. Sijthoff et La Connaissance.
- Gudiol Ricart, Josep (1962): “Une peinture inédite de Bermejo”, *La Revue du Louvre et des musées de France*, 12/6, 267-272.
- Kemperdick, Stephan (2008-09): “Rogier van der Weyden, Werkstatt, Kreuzigung Christi”, dans Stephan Kemperdick / Jochen Sander (éds.): *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (cat. d’exposition). Berlin et Francfort-sur-le-Main, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie et Städel Museum, pp. 291-296.
- Kemperdick, Stephan (2012): “Jan van Eyck, Kruisiging van Christus”, dans Stephan Kemperdick / Friso Lammertse (éds.): *De weg naar Van Eyck* (cat. d’exposition). Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, p. 292.
- Klaassen, Lizet (2007): “Joachim Patinir, Paisaje con la Huida a Egipto”, dans Alejandro Vergara (éd.): *Patinir. Estudios y catálogo crítico* (cat. d’exposition). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 170-175.
- Laclotte, Michel (1963): “Bartolome Bermejo, Saint chevalier (Saint Georges?)”, dans Pierre Quoniam (éd.): *Trésors de la peinture espagnole* (cat. d’exposition). Paris, Musée des Arts décoratifs, p. 39.
- Lázaro Galdiano, José (éd.) (1926-27): *La colección Lázaro, 2 parties*. Madrid, La España Moderna.
- Le Chanu, Patrick (2009): “Authentique, copie, faux. Quelques idées sur le travail du laboratoire au regard de l’Histoire”, dans Isabelle Calvi / Fabrice Douar (éds.): *De main de maître. L’artiste et le faux*. Paris, Musée du Louvre et Hazan, pp. 25-36.
- Martens, Didier (1996): “Le rayonnement européen de Rogier de le Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles”, *Annales de la Société royale d’Archéologie de Bruxelles*, 61, 9-78.



- Martens, Didier (2001): “Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage: critique d’authenticité et essai de datation”, *Gazette des Beaux-Arts*, 138, 121-136.
- 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 (2008): “Joseph Van der Veken faussaire des Primitifs flamands: découverte ou redécouverte?”, 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. 177-188.
- 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 (2015): “Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica”, *BSAA arte*, 81, 29-46.
- Martens, Didier (2017-18): “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* (cat. d’exposition). Madrid, Museo Lázaro Galdiano, pp. 69-86.
- Martens, Didier / López Redondo, Amparo (2017-18): “Gerard David, Virgen con el Niño”, dans Didier Martens / Amparo López Redondo (éds.): *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano* (cat. d’exposition). Madrid, Museo Lázaro Galdiano pp. 187-189.
- Montañés, José Ángel (2017a): “El Maestro de Sijena tuneado”, dans [https://elpais.com/ccaa/2017/05/23/catalunya/1495556897\\_351598.html](https://elpais.com/ccaa/2017/05/23/catalunya/1495556897_351598.html) (consulté le 29 septembre 2018).
- Montañés, José Ángel (2017b): “El destino dispar de dos pinturas de Sijena”, dans [https://elpais.com/ccaa/2017/11/12/catalunya/1510519218\\_254436.html](https://elpais.com/ccaa/2017/11/12/catalunya/1510519218_254436.html) (consulté le 29 septembre 2018).
- Morte García, Carmen (1994): “El retablo mayor de Sijena”, dans *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (cat. d’exposition). Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 168-173.
- Morte García, Carmen (2003): “Anónimo flamenco, La Virgen con el Niño”, dans AA.VV.: *Colección Ibercaja*. Saragosse, Ibercaja, pp. 76-77.
- Morte García, Carmen (2017): “Dos nuevas tablas de pintura del Maestro de Sijena en el mercado del arte”, *Ars & Renovatio*, 5, 185-190.
- Philippot, Paul (2008): “De l’histoire de la restauration comme affaire de famille”, 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. 189-196.
- Posse, Hans (1911): *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde [...]. Zweite Abteilung: Die Germanischen Länder [...]*. Berlin, Julius Bard.
- Post, Chandler Rathfon (1933): *A History of Spanish Painting*, vol. 4: *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, 2 parties. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

- Post, Chandler Rathfon (1943): "The Pacully Master", *Gazette des Beaux-Arts*, 85, 321-328.
- 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.
- Scherbaum, Anna (2002): "Die Flucht nach Ägypten", dans Rainer Schoch *et alii*: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, t. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*. Munich *et alibi*, Prestel, pp. 259-262.
- Silva Maroto, María Pilar (2007): "Joachim Patinir, Paisaje con el descanso en la Huida a Egipto", dans Alejandro Vergara (éd.): *Patinir. Estudios y catálogo crítico* (cat. d'exposition). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 182-193.
- Sterling, Charles (1973): "Les émules des Primitifs", *Revue de l'Art*, 21, 80-93.
- La Suite...* (2013): *La Suite. Subasta febrero 2013* (cat. de vente). Barcelone, La Suite.
- Tormo y Monzó, Elías (1926): "En el Museo del Prado. Conferencias de arte cristiano: La Circuncisión", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 34, 16-23.
- Urbach, Zsuzsa (2001): "From Connoisseurship to Art History: Case Study of an Early Netherlandish Painting in Esztergom", *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 42, 23-31.
- Van der Wal, Nynke / Lammertse, Friso (2012): "Jan van Eyck (?), Drie Maria's aan het graf", dans Stephan Kemperdick / Friso Lammertse (éds.): *De weg naar Van Eyck* (cat. d'exposition). Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, pp. 293-295.
- Vanwijnsberghe, Dominique (éd.) (2008): *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.
- Voelkle, William / Wieck, Roger S. (1978): *The Spanish Forger* (cat. d'exposition). New York, The Pierpont Morgan Library.
- Wright, Christopher (2014): *The Schorr Collection of Old Master and Nineteenth-Century Paintings*, 2 vols. Londres, MGFA.
- Zehnder, Frank Günter (1990): *Katalog der Alt kölnner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, 11)*. Cologne, Stadt Köln.