

**Colloque international,
Modèles supposes, modèles repérés :
leurs usages dans l'art gothique
Université de Genève, 3-5 novembre 2016**

RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS

Anna Pozhidaeva

A propos de la variété des sources iconographiques des Jours de la Création au XII^e siècle en Europe Occidentale : tentative de reconstruction d'un modèle perdu

La composition concentrique représentant les Jours de la Création (Miscellanea de Verdun, Verdun, Bibl.mun., Ms.1, f.1r) et datant de 1110-1114 est remarquable par l'hétérogénéité de ses éléments dont la plupart représente les personnifications des Jours en tant que personnages avec des attributs dont l'origine remonte à la tradition l'Antiquité tardive des représentations des mois. Cette tradition reste encore actuelle dans l'art de XII^e siècle. Le Troisième Jour, au contraire, est représenté par un personnage courant entre deux branches d'arbres et ne ressemblant que très peu aux personnifications d'Avril dans les cycles zodiacaux du XI^e et du XII^e siècles (un des dérivés de ces images est présent dans la même composition comme personnification du Printemps). En prenant en considération la diversité des sources de plusieurs autres éléments (y compris la Lumière), notée dans plusieurs cycles de la Génèse et du Zodiaque (frontispice de Bible d'Erlangen, cod.121, f.5v), Calendrier de Zwiefalten (Stuttgart, Cod.hist.2, f.17r, 17v, etc), il est possible de supposer l'existence d'un livre de motifs combinant comme d'autres manuscrits de ce type-là les éléments des anciens cycles cosmographiques, zodiacaux, mythographiques etc, situé chronologiquement entre le livre d'Adhémar de Chabannes et celui de Villard de Honnecourt et contenant entre autres la représentation de Daphné se transformant en laurier qui aurait pu servir de modèle à la représentation du Troisième jour dans le manuscrit de Verdun.

Anne Ritz-Guilbert

Les modèles du Bréviaire de Marie de Savoie par le Maître des Vitae Imperatorum

Vers 1434, l'enlumineur milanais, le Maître des *Vitae Imperatorum*, peint pour Marie de Savoie un bréviaire (Chambéry, BM, ms. 4) dont les marges sont peuplées de *putti*, d'animaux, de goitreuses, etc. L'absence de ce système ornemental dans la production de l'artiste avant 1434 pose la question de sa source d'inspiration. Or, selon l'inventaire de la bibliothèque de Pavie dressé en 1427, les ducs de Milan, amateurs de manuscrits français depuis plusieurs générations et fêrus de légende arthurienne, possèdent une *Histoire du Saint Graal* enluminée en Artois au XIII^e s. (Paris, BnF, ms. fr. 95) qui partage avec le bréviaire milanais non seulement un système ornemental identique à *marginalia*, mais aussi plus d'une dizaine de motifs communs. Nous proposons dans cette communication d'analyser l'appropriation du modèle septentrional du XIII^e siècle dans le processus de création de l'artiste lombard du XV^e s. Le choix du modèle, un des plus imposants manuscrits des ducs de Milan, répond-il à une contrainte liée à la commande ? La capacité du Maître des *Vitae* à transposer un modèle étranger à sa culture dans son propre univers stylistique et iconographique, rendant les « emprunts » presque imperceptibles, pose également la question de la formation de l'artiste auprès d'une génération qui a fait sienne les nouveautés françaises des années 1400.

Les hasards de la conservation ont permis de retrouver le carnet (Venise, Gallerie dell'Accademia, inv. n° 4) qui a probablement servi au Maître des *Vitae* pour transmettre

ses motifs à son successeur, le Maître d'Ippolita Sforza. Ce dernier les utilise encore dans les marges ou les pages frontispices de quelques rares manuscrits autour des années 1460. Aussi l'identification de tous les maillons de la chaîne de copie permet-elle de s'interroger sur les changements de statut des motifs au cours de leur transmission et de leur circulation.

Caroline O. Fowler

Drawing in a World of Strangers ca. 1400

Medieval drawing almost always is positioned within a historical teleology that ends at the Renaissance and autonomous draftsmanship. Through examining the late fourteenth-century boxwood model book in the Pierpont Morgan Library, the early fifteenth-century Vademecum in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, and the metalpoint drawings attributed to Jacques Daliwe in the Staatsbibliothek in Berlin, this paper will disentangle late-medieval drawing from questions of Renaissance autonomy versus the corporate identity of the medieval workshop. Instead, I will locate drawing in the context of late fourteenth-century philosophical and literary movements, including: the expansion of vernacular literature in manuscript production; philosophy of the *via moderna*, which sought a de-sacralization of the state; the *devotio moderna*, a separation between the institution of the church and the individual's relationship with God. I argue that the specificity of drawing in the late fourteenth century grappled with interactions among court, church and self. I place the development of drawing ca. 1400 within the "cosmopolitanism" of the courts and the artists positioned at these courts, who were faced with the challenge to create words and images that would speak both to the vernacular particularity of the patron and the possibility of a 'shared citizenship' of mutual obligation across the unspecified geographic terrain of the *Orbis Terrarium*, engaging with the ability (or inability) of the viewer and the artist to be part of a common history.

Joris C. Heyder

Intermediate Leftovers : What Unfinished Miniatures can tell us About the Use of Pattern Sheets in Late Medieval Manuscript Illumination

Pattern sheets are a likewise well and hardly known phenomenon in the research on late medieval art. On the one hand the continuous repetition of motifs in different media makes us sure that we owe them a crucial part of the artistic production. On the other hand only an infinitesimal quantity of pattern sheets has survived, which provides us with a rather fragmentary insight into the "How" of their use.

Unfinished manuscripts sometimes contain fully or partly drawn compositions of miniatures. Just recently, a manuscript with dozens of carefully executed preliminary, but never colored drawings by the hand of one of the Limbourg brothers spectacularly has been discovered in noble private possession.¹ Surprisingly, in the discussion on the use of models in manuscript illuminati- on these intermediary drawings were almost never considered, even if an immediate connection to a presumed model is beyond doubt. Instead, scholars had, if any, a strong interest in different techniques of copying as for instance pouncing – for which the gothic period provides relevant examples² –, or the use of the *carta lucida* – a transparent oiled leaf of parchment or paper described by Cennino Cennini³ – that was supposedly predestinated for a rapid transfer of full compositions or details, but for which material evidence is almost entirely lacking.

Both methods did only enable copies being as large as the model itself. However, in late medieval manuscripts same size repetitions rather appear to have been an exception than the rule, as can be concluded from representative comparisons of faithful motif repetitions in Flemish illuminated manuscripts from the late 15th and early 16th centuries.⁴ Therefore a number of questions have still to be raised not only in terms of other conceivable methods of copying used by the illuminators, but also in terms of characteristic but doubtful academic presuppositions and concepts concerning the use of models in general. Key words

here are the alleged but contradictory economizing effect by using models, or the anachronistic interest in a so called "original" that is permanently creating blind spots on the subject of research.

Conversely, a close-reading of preserved pattern sheets with veritable "intermediate leftovers" in French and Flemish manuscripts from the 15th and early 16th centuries may render the relationship between "model" and "copy" — between pattern sheet and the illuminator's drawing — more precisely. First results show that alleged models, like for example an elaborate representation of *Fourteen male heads* on grey washed paper in Berlin,⁵ are from a technical perspective highly unlikely to have ever been used as models for a direct transfer. In contrast, the underdrawings of unfinished miniatures, as for example in a representation of *Christ as judge*,⁶ are in many cases reduced to the mere outlines of the figures. They provoke a number of hitherto unsolved questions: Can we find any clues for the use of mechanical aids or is the majority of preliminary drawings executed freehand? What would tell us a frequent freehand transfer of models about working procedures in general? How much depends a preliminary drawing's grade of refinement on the personal style of an artist or the mode of its model? The paper seeks not to answer all these questions but to get closer to the enigmatic in-between of model and finished miniature.

Daniel Parello

Transformation – Recombining – Updating. Some Examples for Creative Implementation of Models in Stained Glass

The creation of stained glass is based on a copy-like procedure, due to the need of full-scale models. These designs, formally drawn on whitewashed tables and later on paper, occasionally on fabric, also allowed the production of multiple copies. Instead of these economic motivated replications, which should not be examined here, I will follow several examples on their way to the various visual arts and draw attention to the creative implementation of models in the workshops. Models did not only play a role in the dissemination of new motives in stained glass. Obviously the workshops had some stocks of images which were taken up decades later by younger members of the staff and modernized by recombining and adaptation to a contemporary style.

Sofia Gans

Wood and Wax, Models and Molds: The Vischer Workshop of Nuremberg and Late-Medieval German Casting Models

Until now, the scholarship on German bronze casting techniques of the late Medieval and Early Modern period has differentiated German founders from contemporary Italian ones through the materials in which they formed models for casting. This research, which has been largely formal in nature, declares that the German preference was to cast from wooden models, while the Italians used more expressive clay and wax. This has often led to the judgment that Italians were more advanced bronze casters, and that Germans who excelled in this craft likely learned their trade in Italy. Using the case study of the Vischer workshop of Nuremberg, this paper seeks to rectify the lack of specific technical research into the casting techniques of the fifteenth and sixteenth-century in the Holy Roman Empire. This paper will share new technical research undertaken in 2015-2016 to shed light on the ways the Vischers used and reused models through indirect casting to expedite the creation of complex objects. These techniques highlight the highly skilled relationship Germanic brass casters had to their material and processes.

Anna Kónya

From Copying to Adaptation. The Uses of Prints in Transylvanian Wall Paintings from the Late Gothic period (c. 1450-1520)

The Late Gothic is often regarded as a period of decline for the genre of wall painting in Central Europe, reflected, among other factors, in a perceived lack of originality and innovation, and the frequent imitation of other artistic genres. As this period coincided with the spread of the various printmaking techniques, widely circulated woodcuts and engravings by contemporary German masters were one possible, and often used, source of inspiration for wall painting compositions. This practice of borrowing has received a negative reception in the scholarly literature, and contributed to Late Gothic wall painting being deemed less significant, and less worthy of study as a result.

The aim of this paper is to contribute to a reevaluation of artistic borrowings through an examination of the use of prints in the Late Gothic wall paintings in Transylvania (c. 1450-1520). After a short overview of the general tendencies in the selection of printed models, I will analyse a number of case studies focusing on the following questions: how were prints used in the design of wall painting compositions? To what extent did painters rely on their models, and how did they adapt them to the medium-specific requirements of wall painting? What kind of transformations did ensue from the differences in size, format, placement and viewing conditions? How did painters overcome the challenge of genre-specific iconographic themes for which printed models were not available?

The examples demonstrate a wide variety of the ways in which models were used from roughly literal copying to the transformation and combination of motifs into new compositions. Rather than being a symptom of decline, the practice of using prints as models suggests a resourcefulness in the adaption to the possibilities and constraints inherent in wall painting, and a capacity for renewal of the genre in the Late Gothic period.

Emmanuelle Mercier

Benoît Van den Bossche

L'orfèvrerie comme parangon de la sculpture en bois polychromé ? L'enluminure et la statuaire mosanes des XIIe et XIIIe siècles

Dans la littérature consacrée à l'Art mosan, l'« influence » de l'orfèvrerie sur l'enluminure et la sculpture est souvent postulée pour justifier leurs traits formels et leur finition. Certains motifs décoratifs utilisés par les enlumineurs et les sculpteurs, des manières de rendre les traits physiologiques et les plis des vêtements, des choix techniques aussi, s'expliqueraient par le fait que l'orfèvrerie occupait alors, en pays mosan, une position dominante. L'hypothèse n'est toutefois que rarement argumentée.

Afin d'objectiver le discours, nous nous proposons d'examiner plus avant quelques manuscrits et quelques statues des XIIe et XIIIe siècles, d'isoler certaines de leurs caractéristiques stylistiques et techniques, et de les confronter à des orfèvreries précises de la même époque.

Michele Tomasi

Entre commanditaires et artistes, entre pratiques d'atelier et créativité : la question des modèles dans l'orfèvrerie française à la fin du Moyen Âge

Pour de multiples raisons, parmi lesquelles les destructions des XVI^e et XVIII^e siècles jouèrent un rôle majeur, nous pouvons difficilement étudier l'usage des modèles dans l'orfèvrerie gothique en France à partir des œuvres elles-mêmes – à la différence de ce qui se passe en Europe centrale. À l'ouest du Rhin il n'existe en effet rien de comparable à la collection de modèles en plomb et de dessins réunie par Basile Amerbach (Bâle, Musée historique et musée des Beaux-Arts). En revanche, les sources écrites – contrats et livres de comptes avant tout – permettent d'aborder cette même problématique sous

différents points de vue. À partir de quelques textes bien connus et de quelques autres moins souvent commentés, en nous concentrant avant tout sur la fin du Moyen Âge, nous nous proposons de dresser un panorama d'ensemble de la question. Nous reprendrons des aspects déjà abordés par la recherche, concernant l'existence de modèles bi- et tridimensionnels, leur usage et leur fonctions respectifs, ou encore l'implication des orfèvres ou d'autres artistes (peintres ou sculpteurs), dans l'élaboration des modèles. Nous envisagerons aussi des facettes moins explorées, autour de la destinée des modèles après l'exécution de l'œuvre, en cherchant à comprendre qui en est le propriétaire, et au sujet de leur coût. L'analyse des documents français et la comparaison avec d'autres espaces géographiques ou d'autres techniques permettra d'éclairer à la fois les modalités de la création, la marge de manœuvre dont dispose l'artiste dans la fabrication, les rapports entre orfèvres et commanditaires, le problème de la valeur respective attribuée à l'invention ou à la maîtrise technique.

Christopher R. Lakey

Diagram as model in the manuscript tradition of Bede's De rerum natura

To what degree can we understand scientific diagrams functioning as two-dimensional, pictorial models while simultaneously fulfilling the function they serve in the text as a communicator of complex ideas? This question of diagram as model is particularly interesting when looking into the manuscript tradition of Bede's *De natura rerum* which survives, at least in part, in 143 extant manuscripts dating from the eighth through the fifteenth century, and in three early modern printed editions, marking it as one of the most popular books of science over the course of the Middle Ages. In this paper I will ask the following questions: How can we understand diagrams, which repeat in different manuscripts, to have served as models? Was there a lost Carolingian exemplar? Like the text itself, which was copied over and over again for centuries, are these diagrams simply pedagogical replications of the ideas presented in the text? Or, can we ascertain discrete artistic features in each copy, which deviate from manuscript to manuscript? In doing so, I will offer a critical reexamination of the manuscript's historiography and a close reading of its maker's distinct aesthetic choices.

Pascale Charron

La question de la circulation des modèles de Jean Fouquet dans la sculpture tourangelles de la fin du Moyen Âge

Ma communication porte sur la question des modèles de Jean Fouquet dans la sculpture tourangelles de la fin du XV^e siècle. Les reliefs sculptés de la *Sainte Parenté de Baugy* et de la *Vierge de Pitié de Valmer* et les sculptures en ronde bosse du *saint Cyr de Jarzé* et des *saint Jean et Marie de Loches-sur-Indrois* renvoient au langage du peintre. L'analyse des rapports de ces œuvres avec les formes fouquetiennes montre pour les deux premières de forts liens avec des œuvres dont ont été tirés ce que l'on peut nommer des modèles, dans le sens d'images circulant dans les ateliers. Il s'agit de la *Vierge d'Anvers* et de celle de la *Piété de Nouans* que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres peintes dérivant de Fouquet. Pour la ronde-bosse, la question doit être posée dans d'autres termes en raison des différences intrinsèques avec le modèle peint ou dessiné, de la bidimensionnalité à une tridimensionnalité complète. Le cas du saint Cyr est de ce point de vue éclairant en raison de son extrême qualité de réalisation pouvant renvoyer à la sphère de Jean Colombe et de l'invention d'une iconographie originale et de ses formes que l'on peut considérer en lien étroit avec l'œuvre de Fouquet. Contrairement aux reliefs qui reprennent fidèlement des modèles dérivant d'images peintes, la ronde-bosse appartient à la mouvance de l'œuvre de Jean Fouquet par des liens plus subtils mais qui témoignent d'un même esprit de création. Une déconstruction de la notion de modèle semble dès lors nécessaire pour bien comprendre dans quelle mesure et dans quels termes cette œuvre peut être associée au corpus de Jean Fouquet.

Ludovico V. Geymonat

The Use of Models in the Baptistry of Parma

A vast painted decoration that includes both narrative cycles and strings of figures, the paintings in the Baptistry of Parma offer an unusually fruitful case study for the interpretation of evidence concerning the use of model drawings. As I have argued elsewhere, an itinerant workshop was employed by Gerard Boccabadati, a Franciscan preacher in control of the city government, to paint the newly-built Baptistry in 1233, as a devotional movement known as the Alleluia was spreading from Parma throughout the cities of northern Italy. Faced with the challenge of painting the vast space of a complex Gothic building with a number of figures and scenes, it is possible to surmise – along the lines of the “deductive approach” described by Robert Scheller in 1995 (*Exemplum*, pp. 27-33) – that the itinerant artist and his patrons resorted to the use of model drawings. This hypothesis is confirmed by a number of misrepresentations – wrong ordering, surprising figures, odd gestures and clothing, out-of-place background details – that indicate the interference of models, which were chosen but not fully integrated or understood by the painter.

Comparisons with the drawings on a parchment bifolio in the Vatican (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 1976, fols. I-II) and on a folio in Salzburg (Treasury of the Archabbey of Saint Peter) offer interesting clues as to what kind of drawings might have been used in painting the Baptistry of Parma. The same artist that was at work in the Baptistry painted the walls of a chapel in the Bishop’s Palace at Parma and of the church of Saint-Martin at Aime in Savoy. Evidence suggests that some of the same drawings were in use in these distant sites. The role of visual memory and of working practice, along with that of drawings, is taken into consideration in the analysis of this exemplary case from the first half of the 13th century.

Alessandra Costa

De l’usage du modèle autour de 1400 : le cas de Giacomo Jaquerio

En 1914, la redécouverte d’une fresque signée par Giacomo Jaquerio à Saint-Antoine de Ranverso (Turin) marque le début de la constitution du corpus de l’artiste⁷, auparavant connu uniquement par des documents d’archives. Aucune des œuvres documentées ne nous étant parvenue, les attributions se fondent dès lors sur des considérations stylistiques.

Depuis l’exposition turinoise de 1979, intitulée *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, un groupe d’œuvres témoignant d’une forte cohérence stylistique est attribué au peintre. Il comprend la fresque signée de Ranverso, le *Concert des Anges* qui décorait les voûtaines de la chapelle des Macchabées à la cathédrale Saint-Pierre de Genève et deux peintures sur bois conservées au Museo civico d’arte antica de Turin⁸.

L’hypothèse d’un voyage à Bourges en amont de l’exécution de l’ensemble genevois⁹ permet d’imaginer la manière dont Jaquerio s’est constitué son bagage stylistique et iconographique avant 1411, lorsqu’il est documenté à Genève. Etablir sa probable culture visuelle offre des pistes de réflexion particulièrement stimulantes autour des problématiques développées dans ce colloque, soulevant notamment la question des modèles culturels qui faisaient alors autorité dans l’entourage d’Amédée VIII¹⁰. La confrontation inédite des fresques des Macchabées avec un vitrail comprenant un Concert d’Anges à la cathédrale de Bourges amène à s’interroger sur la liberté d’interprétation autour d’un thème iconographique commun et, par conséquent, sur le statut à accorder aux œuvres que Jaquerio aurait considérées à Bourges.

Thomas Bohl

Giovanni di Paolo : sources, usages et significations d'un répertoire de modèles singulier

Cette intervention propose d'étudier, en le reconstituant virtuellement, le répertoire de modèles de Giovanni di Paolo (1398-1482), un peintre siennois qui n'a eu de cesse de copier, interpréter ou détourner des œuvres d'autres artistes. Giovanni di Paolo se distingue de ses contemporains par l'utilisation presque systématique d'un carnet de modèles mêlant copies et motifs issus de son invention, pour composer ses peintures. Un premier temps sera consacré à l'identification de ces modèles. Nous mettrons ainsi en évidence la richesse singulière de la culture visuelle de Giovanni di Paolo. S'il partage l'intérêt de ses contemporains pour l'art du Trecento, sa curiosité a également été éveillée par des œuvres du Quattrocento, par des peintures de Gentile da Fabriano comme des sculptures de Donatello. Dans une seconde partie, l'étude de plusieurs cas particuliers éclairera la variété et la complexité du statut de ces modèles. Ils peuvent être des pense-bêtes personnels, des motifs dans lesquels puiser, des images susceptibles de stimuler l'imagination, des citations d'une *auctoritas* ou encore des compositions à présenter aux commanditaires. C'est donc un répertoire d'une grande diversité, riche de plus de soixante-dix compositions, que Giovanni di Paolo a su employer de manière originale pour nourrir ses créations.

Dominic E. Delarue

The Mental Models of the Montbastons. Reflections on the Generation of Iconographies in the Parisian Book Production of the first half of the 14th century

The commercial book production of the Gothic period is characterised by a complex organisation ruled by the laws of efficiency and by the need to invent new iconographies for vernacular texts that have never been illustrated before. The librarian Richard de Montbaston and his wife Jeanne run one of the most productive Parisian workshops, that provides lavishly illustrated manuscript to the nobility. They use internalised iconographies and formulae to ensure a rapid production meeting the economic requirements (the artists are paid per miniature). Among their works one can find the illustration of the oldest surviving copy of the *Roman de la Rose* and of the *Légende dorée* in the translation by Jean de Vignay – manuscripts for which the Montbastons have to design or at least to implement a new iconographic programme. Therefore, the manuscripts produced by the Montastons and their collaborators testify to an *efficient inventiveness* and can be considered paradigmatic for the situation in Paris at the beginning of the 14th century.

The paper will examine the strategies of the workshop to create new iconographies on the basis of mental models. It will be shown how certain internalised models migrate between texts of different genres and how motifs and pictorial formulae are adapted and combined for different iconographies. Besides these mental models which are a result of the artists' training and daily routine, the possibility of the usage of actual models will also be discussed as some more complicated, genuine iconographies can be observed in the pictorial cycles of the workshop. They suggest that in order to fulfil special requirements of their customers, the artists did not always choose an easy option based on their general knowledge, but decided to copy and/or adapt an actual model they did not know by heart. The paper will thus give a study of the visual tension in the pictorial programmes of the Montbastons, which is due to the contrast of simple models in their mind and more specific models they had at hand. The hagiographic manuscripts of the workshop will be the point of departure for the argument of the paper.

Marc Gil

Circulation et sources des modèles entre les ateliers de sculpteurs et de peintres autour des chantiers de Châlons-en-Champagne, Provins et Troyes, vers 1160-1180

Lorsqu'on étudie la production artistique champenoise sous le principat du comte Henri I^{er} le Libéral, la question des modèles se pose immédiatement, en particulier pour le chantier de reconstruction de la collégiale Notre-Dame-en-Vaux et de son cloître (v. 1152-1180). W. Sauerländer et L. Pressouyre en ont souligné l'importance à de nombreuses reprises et nous même y avons récemment consacré une longue étude (2012)¹¹. Les rapports qu'entretient le décor sculpté du cloître châlonnais avec la production picturale troyenne (vitraux, enluminure et émaux) des années 1170-1180, mis en lumière à l'occasion de l'exposition *Une renaissance* en 2013¹², nous amène à revenir encore une fois sur cette question des modèles, de leur circulation entre le chantier châlonnais et ceux troyens et provinois initiés par le comte de Champagne, de leur nature et de leur usage par des artistes dont certains paraissent être exogènes. Ce questionnement est d'autant plus crucial que cette production picturale locale semble, de prime abord, une synthèse des styles qui se déploient alors sur les sculptures du cloître, elles-mêmes fruits de la collaboration entre plusieurs sculpteurs à la personnalité bien affirmée.

Joanna Olchawa

"Mechanica is the Knowledge in the Art of Working in Metals..." Bronze Artefacts made in Hildesheim in the Thirteenth Century and the Production of Multiples

Since 2014, one of the oldest and today's most famous baptismal fonts made of bronze has been positioned right "in medio ecclesiae" of Hildesheim Cathedral in Northern Germany. The monumental artefact manufactured around 1226 has already been widely admired for its complex iconography, but the central placement allows now a fresh and detailed look at the surface and therefore call new special attention to the less studied questions concerning the particular technical procedures, notably the use of models and other templates. The comprehensible use of such tools for facilitating the work and saving time cannot only be studied at this bronze, but also in a broader object-oriented context: nearly 170 bronze artefacts like further baptismal fonts and fountains, small sized aquamanilia, door knockers or incense burners manufactured in the Hildesheim's workshops in the thirteenth century – recently gathered for the first time – illustrate that these technical processes were quite common. Although they are known since the Hellenistic times, a comparable production of multiples can be observed around 1150 in Magdeburg, another dominant centre of bronze workshops in Northern Germany. The artefacts manufactured in both cities were designated for a longdistance export through trade routes, which can be considered as preforms of the Hanseatic League. Therefore, it seems not by accident, that especially bronze objects from Hildesheim constitute various archaeological finds in Scandinavia, Eastern Europa or even Siberia.

¹ Eberhard KÖNIG, *Das Genie der Zeichnung : ein unbekanntes Manuskript mit 30 grossen Darstellungen von einem der Brüder Limburg — wohl im Auftrag des Herzogs von Berry für Louis d'Orléans und Valentina Visconti*, Katalog / Heribert Tenschert / Antiquariat Bibernmühle, Ramsen 2016.

² The technique of pouncing plays a crucial role in Jonathan Alexanders learned book on medieval illuminators, cf. Jonathan J. G. ALEXANDER, *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven [u.a.] 1992.

³ "In che modo puoi ritrarre la sustanza di una buona figura o disegno con carta lucida", cf. Gaetano MILANESI und Carlo MILANESI (Hg.), *Il Libro dell'Arte*, o Trattato della Pittura di Cennino Cennini da Cole do Valdelsa, Florence 1859, cf. chapter XXIII.

⁴ See for instance: Joris Corin HEYDER, *Corporate design made in Ghent-Bruges? On the extensive reuse of patterns in late medieval Flemish illuminated manuscripts*, in: *The use of models in medieval book painting*, ed. by Monika MÜLLER, Newcastle upon Tyne 2014, p. 167—201; Joris Corin HEYDER, *Wiederholung und Differenz. Beobachtungen zum liniengenauen Motivtransfer in der spätmittelalterlichen Buchmalerei*, in: *Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300—1900*, ed. by Marion HEISTERBERG, Susanne MÜLLER- BECHTEL and Antonia PUTZGER, Berlin 2017.

⁵ Berlin, Print Room, KdZ 12512, cf. Stephanie BUCK, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts*

im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog, Turnhout 2001, p. 159.

⁶ Boulogne-sur-mer, BM, Ms. 93, fol. 7, cf.

http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/rechguidee_00.htm [last access: 15.09.2016].

⁷ Cesare Berteia, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso*, Turin, Stamperia reale della ditta G.B. Paravia e C., 1914.

⁸ *Giacomo Jaquerio e il Gotico internazionale*, catalogue d'exposition, Enrico Castelnuovo, Giovanni Romano (dir.), Turin, Palazzo Madama, avril-juin 1979, Turin, 1979.

⁹ Frédéric Elsig, « Le décor de Giacomo Jaquerio à la chapelle des Macchabées et la peinture à Genève dans la première moitié du XV^e siècle », *Genava*, LII, 2004, pp. 47-57.

¹⁰ Guido Castelnuovo, « Amédée VIII et les arts (1391-1451). Stratégies culturelles et service princier dans la Savoie de la première moitié du XV^e siècle », dans *L'art au service du prince : paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-1500)*, Elisabeth Crouzet-Pavan, Jean-Claude Maire Vigueur (dir.), Rome, Viella, 2015, pp. 199-216.

¹¹ « Innovations plastiques et transferts artistiques en Champagne au XII^e siècle : les sculptures du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne », dans *Pierres-Papiers-Ciseaux. Architectures et sculptures romanes (Meuse-Escaut)*, actes de colloques (Namur, 2009) éd. par Jacques Toussaint, Namur, 2012, p. 177-206.

¹² C. Descatoire et M. Gil (dir.), *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, cat. d'expo. (Paris, musée de Cluny-Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, avril-juillet 2013), Paris, RMN, 2013, p. 108-111, 128-137.