

8. Δ 447 ⁴⁰

LA PEINTURE CATALANE PRIMITIVE

D'APRÈS QUELQUES LIVRES RÉCENTS

Fière de sa renaissance intellectuelle et économique et très curieuse de ses gloires, la Catalogne s'est mise à la recherche de son vieil art national, et, grâce au conservatisme des mœurs catalanes, a réussi à en retrouver de nombreux vestiges. Dès 1834, Barcelone commençait à réunir les éléments d'un Musée archéologique, transféré en 1879 dans l'ancienne chapelle du palais comtal. En 1867 eut lieu à Barcelone une première exposition d'art rétrospectif, l'année suivante, un album en donna les plus curieuses pièces. En 1868, nouvelle exposition à Vich; en 1872, à Barcelone. Un prélat intelligent et volontaire, M^{sr} Morgades, a fondé à Vich, en 1891, un Musée épiscopal qui renferme une magnifique collection archéologique. Mossén Joseph Gudiol, directeur du musée de Vich, a publié en 1902 un *Manuel d'archéologie catalane*. Barcelone a installé un Musée des Beaux-arts dans un des palais de son exposition universelle de 1886, et est en train d'aménager ses collections dans le palais royal, restauré, il y a quelques vingt ans, pour recevoir le roi Alphonse XII, qui avait eu un instant l'idée vraiment noble de faire, de longs séjours à Barcelone¹. Des musées

1. Le Musée de Barcelone, que nous avons eu la bonne fortune de visiter en compagnie du directeur, M. Charles de Bofarull, et de M. Casellas, le critique d'art bien connu, sera, dans peu d'années, vraiment digne de la magnifique cité catalane. De belles galeries, de vastes



analogues se constituent à Manresa, Lérida, Solsona, Villanueva y Geltru. Beaucoup d'églises gardent encore des retables anciens. Des collections particulières renferment des panneaux isolés, dont la provenance peut parfois être établie. Les archives de la Couronne d'Aragon, les archives municipales de Barcelone et des villes catalanes renferment des renseignements de tout genre sur l'histoire de l'art catalan.

Dès 1893, un érudit catalan, M. Casellas, faisait à l'Athénée de Barcelone une série de conférences sur la peinture gothique catalane au quinzième siècle¹. En 1902, une exposition d'art ancien s'ouvrait à Barcelone. Elle eut le malheur de coïncider avec l'exposition de Bruges, et n'attira pas autant de visiteurs qu'on se l'était promis; elle révéla cependant une telle richesse artistique que la Commission municipale des Beaux-arts ouvrit un concours pour l'étude de l'art primitif catalan. Le mémoire présenté par M. Salvador Sanpere y Miquel sur *les Quattrocentistes catalans* obtint le prix. Cette étude, remaniée, augmentée, complétée et corrigée, a été publiée en 1906 par la librairie *l'Avenc*². Elle est enrichie de 385 photogravures, qui ne sont pas toutes d'une exécution irréprochable, mais qui permettent, à tout le moins, de se faire une idée de l'école catalane du quinzième siècle.

L'ouvrage de M. Sanpere y Miquel atteste chez son auteur une prodigieuse activité. Il a voulu voir toutes les œuvres dont il parle et a parcouru à plusieurs reprises toute la Catalogne. Il a poussé ses investigations à travers toute l'Espagne : à

salles ornées dans le goût somptueux qui caractérise l'art catalan moderne, quatre grandes cours vitrées, de longues galeries neuves à éclairage zénithal abriteront les collections municipales, qui permettent de suivre l'histoire de l'art et de la civilisation catalanes, depuis les plus lointaines origines ibériques jusqu'à la période contemporaine.

1. *La pintura gòtica catalana en el siglo XV*. Conférences faites à l'Athénée barcelonais et publiées dans l'ouvrage intitulé : *Estado de la cultura española y particularmente de la catalana en el siglo XV*. Barcelona, 1893.

2. S. Sanpere y Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*. Barcelona, libreria *l'Avenc*, 1906, 2 vol. en 8°; VII-319 y 284-cxc f°s; 180 y 205 fotografados.

Saragosse, à Madrid, à Cordoue, à Séville, à Valence. Il est allé à Aix, à Avignon, à Paris. Sa bibliographie est ample, et l'on trouve, en somme, dans son livre à peu près tout ce qui devait y être. On y trouve aussi, par malheur, bien d'autres choses. Il est fâcheux que M. S. ait dû se hâter au point de rédiger son livre en six semaines; s'il se fût un peu moins pressé, il eût retranché sans doute plus d'une digression, mal rattachée au corps de l'ouvrage, et n'eût pas laissé passer tant d'erreurs de détail, tant de coquilles, tant de témérités ou de bizarreries.

Le grand tort de M. S. y M. est d'avoir voulu considérer le quinzième siècle catalan comme un ensemble indépendant, et de n'avoir pas su montrer par où il se rattache aux époques précédentes, ni en quoi il a été influencé par les écoles voisines.

L'histoire de l'art catalan commence, en somme, avec l'indépendance même du pays, et procède, comme l'art français et comme l'art allemand, de la Renaissance carolingienne. Dans le roman catalan, comme dans le roman français ou germanique, se fondent les éléments hellénistiques, byzantins, nordiques et orientaux, dont on constate l'existence en Aquitaine, en Auvergne, en Normandie et sur les bords du Rhin.

A mesure que le pays catalan s'enrichit et prend conscience de sa force, son art se développe et se précise. Dès le onzième ou le douzième siècle, la Catalogne possède une école de peinture, dont les « *tablas romanicas* » du Musée de Vich¹ révè-

1. *Catálogo del Museo arqueológico artístico episcopal de Vich*, 1893, Pinturas, siglos X al XII. Ces curieuses peintures ont été trouvées dans des églises de la montagne catalane, trop pauvres pour renouveler leur décoration. Elles présentent presque toutes la même disposition. Au centre : nimbe elliptique renfermant l'image du Christ ou de la Vierge; dans les écoinçons, les symboles des quatre évangélistes. A droite et à gauche du motif central, deux panneaux divisés à leur tour en deux compartiments par une ligne horizontale. Souvent, le nimbe, le compartiment central et les quatre compartiments latéraux sont cernés d'un large galon d'or gaufré; la composition tout entière est entourée d'une bordure peinte représentant des rinceaux ou des entrelacs. Les couleurs

lent la barbare physionomie. Au treizième siècle, le style gothique passe les Pyrénées et couvre la province de monastères et de basiliques, de châteaux et d'opulents logis. Dès le quatorzième siècle, on relève les noms de soixante-dix peintres catalans, tous influencés par l'école italienne¹ ou par l'école avignonnaise². L'école valencienne, avec laquelle l'école catalane se trouvait en contact immédiat, révèle, dès la fin du quatorzième siècle, une influence siennoise, venue par la voie d'Avignon, et dont Lorenzo Zaragoza fut le représentant le plus illustre. Vers 1394, un peintre de Cologne, maître Andres Marçal de Sax, vint donner aux Valenciens le goût des grandes compositions dramatiques et de la somptuosité la plus raffinée; Valence fut plus tard initiée au mouvement de la Renaissance italienne; Alphonse V, amateur de sculptures germaniques, de tapisseries et de peintures flamandes, donna à l'école valen-

sont très restreintes. Le tableau n° 9, consacré à l'histoire de saint Martin, n'a que trois couleurs : rouge, jaune et vert olive. Le n° 8 offre, en plus des trois couleurs précédentes, un personnage vêtu d'une robe jaune. Le n° 5 montre quelques rehauts blancs. Le n° 7 est peint avec du rouge, du blanc et du bleu, mais un des compartiments représente l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem; le peintre n'a point osé l'asseoir sur un âne rouge ou bleu, et a peint l'âne en gris. Le n° 1615, d'une époque probablement moins ancienne, présente un grand mélange de couleurs : pourpre foncé, orange, rouge violet, vert, bleu foncé. Rien de plus barbare que le dessin de ces antiques peintures; mais l'artiste inexpérimenté recherche déjà l'expression dramatique, il essaie d'exprimer les sentiments de ses personnages par les gestes et par le regard, il y a effort vers le mouvement et la vie. Le Musée de Barcelone possède aussi quelques *tablas romanicas* et un très curieux baldaquin en bois, orné de peintures de style roman. Le séminaire de Lérida a exposé à Saragosse une *tabla romanica* de même style que celles de Vich et de Barcelone. M. Casellas pense que cet art a pu persister dans les montagnes jusque vers le douzième et même le treizième siècle.

1. *Veu de Catalunya*, articles de M. Casellas, 24-31 juillet 1906.

2. Succursale de l'antique école de Sienna. Les travaux de M. Requin sur les peintres de cette école montrent qu'il s'agit en réalité d'une école française plutôt que d'une école strictement provençale. Sur 60 peintres connus, 5 sont d'Avignon, une vingtaine des provinces voisines : Languedoc, Provence, Lyonnais, Auvergne, Bourgogne, Dauphiné; 3 sont Parisiens, quelques-uns de la Franche-Comté, de la Champagne, de la Flandre.

cienne le caractère septentrional qui la distingue¹. M. Bertaux, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de Lyon, nous écrit que les belles œuvres de cette école se distinguent par la clarté du coloris et l'emploi des fonds d'or damassés et sans relief. A la même époque, on constate en Castille l'existence d'une école particulière qui s'inspire de Rogier Van der Weyden². L'école catalane a passé par les mêmes phases de développement et présente, comme les autres écoles espagnoles, la trace visible des influences avignonaises, flamandes, germaniques, et sans doute aussi françaises, car il y eut un art français du quinzième siècle, dont on commence à soupçonner toute la grâce et toute la science.

La Catalogne du quinzième siècle était « une province de l'empire gothique » et une opulente et industrielle province. Les architectes catalans bâtissaient de superbes églises et de beaux palais; ils excellaient dans le travail du fer³, ciselaient l'or et l'argent⁴, comptaient d'excellents sculpteurs comme Jordi Joan, Pere Joan, Oller, La Mota⁵, et peignaient sur bois d'immenses retables dont on a retrouvé de nombreux et importants spécimens.

La peinture catalane du quinzième siècle est de caractère exclusivement religieux⁶ et de style franchement gothique. Ce que veulent, avant tout, les riches donateurs, les corpora-

1. D. Luis Tramoyeres Blasco, *El pintor Dalmau*. Cultura española, t. VI, 1908.

2. E. Bertaux, *Les primitifs espagnols*, revue de l'art ancien et moderne, 10 oct. 1907. La vieille école castillane est étudiée par un professeur de l'Université de Madrid, D. Elias Tormo.

3. Collection de D. Santiago Rusiñol à *Cau Ferrat* (Sitges).

4. La chaire du roi Martin; les custodes de Vich et de Barcelone.

5. S. Sanpere y Miquel, *Les cuatrocentistas catalanes*, t. I, pp, 58 et suivantes.

6. L'inventaire du prince de Viane, dressé en 1461, mentionne des tapisseries aux sujets profanes: les travaux d'Hercule, la légende d'Adraste, l'histoire de Trajan, l'assaut de Calais, les amours de Florian et de Viviane; mais elles viennent de France et de Flandres; le prince n'a pas un seul tableau. — Le Musée de Vich ne possède qu'un seul tableau de cette époque représentant un sujet profane: un ambassadeur étranger remettant une lettre au roi d'Aragon Pierre IV.

tions, les municipalités, ce sont de beaux fonds « dorés de fin or au titre des florins de Florence », estampés et gaufrés, ce sont les figures traditionnelles du Seigneur, de Notre-Dame et des saints, vêtues de couleurs vives : bleu d'Acre (outrémer), bleu d'Allemagne, argent doré, carmin, vermillon, vert gai. Il ne faut, en général, chercher dans les peintures catalanes ni perspective aérienne, ni composition savante; elles ignorent les magnificences architecturales de la peinture sur verre française, les paysages des Flamands, des Français et des Italiens. Elles gardent quelque chose de la peinture byzantine : la figure en couleur se détachant sur un fond doré. Quoique les Catalans n'aient pas ignoré l'art de délayer les couleurs à l'huile, ils ont employé de préférence la peinture à la détrempe, plus rebelle sous le pinceau, et moins solide, qui donne à leurs tableaux un aspect terne et poussiéreux assez peu agréable; ils ont cherché à racheter cet inconvénient par l'emploi des fonds d'or et des stucs en relief peints et dorés, mais ils ne sont jamais parvenus à obtenir le brillant, le fini, le moelleux que permet l'emploi de la couleur à l'huile.

Les retables peints semblent avoir constitué une décoration économique réservée aux chapelles des grandes églises et aux églises des petits endroits. Les autels monumentaux des cathédrales de Tarragone et de Vich¹ sont en pierre sculptée, comme ceux de la Seo et du Pilar, à Saragosse. Les autels de bois peint, bien moins onéreux, ont été multipliés à profusion en Catalogne, et offrent presque partout la même disposition : un devant d'autel ou prédelle (*bancal*), qui a le plus souvent péri, et une partie haute (*retaule*), pour laquelle l'artiste réservait toutes les ressources de son art. Le *bancal* est, le plus souvent, segmenté en arcatures sous chacune desquelles se dresse un personnage isolé. La partie supérieure présente une série de panneaux, encadrés dans de légères moulures de bois doré, analogues aux meneaux des fenêtres des églises. Le Christ en

1. L'ancienne cathédrale de Lérida avait également un autel majeur en albâtre sculpté dont le Musée de la ville conserve quelques fragments.

croix occupe généralement le panneau central supérieur et sert de couronnement à toute la composition encadrée dans une large moulure sculptée et dorée, le *guarda-pols*. La monotonie est le grand écueil de la peinture religieuse; l'art catalan n'y a pas échappé, mais il est extrêmement intéressant de le suivre dans ses progrès et de noter au passage les différentes influences qui se sont exercées sur lui, et c'est ce que l'on peut faire aisément en suivant M. S. y M.

Le plus ancien des peintres catalans étudiés par lui est Louis Borrassá, déjà révélé au public en 1860 par un article de M. Puiggari paru dans le *Museo universal*. On suit la trace de Borrassá depuis 1390 jusqu'en 1424. Qu'il ait été à Avignon, comme le veut M. S. y M., ou qu'il ait connu l'art italien par l'intermédiaire de ses confrères catalans, comme le croit M. Casellas¹, il fut certainement un des grands peintres de son temps et sa renommée s'étendit jusqu'en Castille.

On ne connaît jusqu'ici que deux œuvres authentiques et indiscutables de Borrassá : le *Retable de la Pentecôte* de l'église paroissiale de San Llorens dels Morunys, identifié par M. Sanpere y Miquel, et le *Retable de l'église Sainte-Claire* de Vich, identifié par Mossén Joseph Gudiol.

Nous n'avons pu voir la *Pentecôte* de San Llorens dels Morunys, et l'ouvrage de M. Sanpere n'en donne qu'une reproduction assez médiocre, le tableau n'ayant pu, pour des raisons très curieuses, être photographié à l'air libre².

Nous avons pu, au contraire, contempler à loisir, au Musée

1. *Veü de Catalunya*, 18 sept. 1906.

2. M. Sanpere, désirant prendre une bonne photographie du panneau, avait sollicité et obtenu la permission du vicaire général de Solsona, celle du curé de San Llorens, celle du bénéficiaire de la chapelle où se trouvait le retable en question. Son photographe, M. Adolphe Mas, était connu à San Llorens, avait un frère au chapitre de Solsona et entretenait les meilleures relations avec le parti conservateur. Cependant, au moment où il allait procéder à l'enlèvement du panneau, qu'il devait photographier dans le cloître de l'église, il reçut contre-ordre, et défense absolue de toucher au retable. Le bénéficiaire de la chapelle appartenait au parti libéral et se refusait à rien accorder à un photographe, trop ami des conservateurs (t. I, p. 158).

épiscopal de Vich, le *Retable de la Santa Clara*, aujourd'hui démonté, mais d'autant plus aisé à étudier. C'était assurément une œuvre fort remarquable. Sa base présente, sous des arceaux polylobés, dix personnages d'un très beau style traités avec le plus grand soin : saint Georges, saint Yves, sainte Pétronille, sainte Marie Egyptienne, saint Restitut, saint Thomas, sainte Delphine, saint Martial, saint Mathias et saint Paul de Nola. Toutes ces figures ont un caractère si individuel qu'elles ont été certainement dessinées sur nature. Saint Georges est un gracieux damoiseau, aux cheveux blonds frisés; saint Yves, dans son vêtement blanc, a la mine fleurie et fine d'un véritable homme de loi; saint Thomas, en costume laïque, s'est coiffé d'un chaperon vert, orné d'une agrafe d'orfèvrerie, il porte la barbe à double pointe et paraît un seigneur égaré en Paradis; saint Martial et saint Paul de Nola, en costume épiscopal, ont les traits énergiques et durs que l'on voit encore à beaucoup de paysans catalans. Toutes les figures sont bien modelées, peintes avec un grand souci de vérité et d'expression.

Au-dessus de ce soubassement se dressait le corps même du retable composé de neuf panneaux formant trois zones superposées. Au centre de la plus basse, *Notre-Dame de l'Espérance* entre *saint Michel* et *sainte Claire*. A gauche, encadrés d'arcatures triflées, *saint Pierre Martyr*, *sainte Marthe* et *saint Simon*; à droite : *saint Jude*, *sainte Perpétue* et *saint Dominique de Guzman*. Les panneaux de la seconde zone représentent le *massacre des Innocents*, *saint François-d'Assise au milieu des trois ordres franciscains*, et le *martyre de deux saints inconnus*. Le centre de la troisième zone est occupé par la *crucifixion*; à gauche, un curieux tableau représente la *légende de Jésus et du roi Abgar*, à droite, *saint Dominique sauve des naufragés*. Toutes les parties de ce riche et vaste ensemble ne sont pas de même valeur; mais toutes sont intéressantes et il y a d'excellents morceaux. Le groupe des moines et des nonnes qui entourent *saint François* est tout particulièrement bien traité. La Cour du *roi Abgar* nous montre des seigneurs et des dames splendidement vêtus, comme les jon-

gleurs représentaient les princes et princesses des romans de chevalerie. *La Vierge de l'Espérance* a une jolie expression de joie et de confiance; *saint Michel* s'arme d'un bouclier rouge orné d'un rais d'escarboucle et enfonce sa lance avec trop de tranquillité dans la gueule du démon; mais *sainte Claire*, en costume d'abbesse, promène au milieu de toutes ces figures gothiques sa charmante majesté, et celle-là est bien d'aplomb et bien vivante, noble sans afféterie, candide sans grimaces, si supérieure à tout le reste, qu'on la croirait presque d'une autre main.

M. S. énumère encore beaucoup d'autres Borrassá, mais il paraît plus prudent, jusqu'à nouvel ordre, de ne pas attribuer à notre peintre la paternité de toutes ces œuvres sans état civil.

La Pentecôte du retable du Saint-Esprit à Cardona (t. I, p. 124 bis) est certainement d'un dessin plus barbare que celle du Musée de Vich. La Vierge assise reçoit le Saint-Esprit figuré par une colombe; les apôtres, sur deux rangs : six de chaque côté, de taille beaucoup plus petite que la Vierge, sont touchés par douze rayons partis de la colombe; saint Pierre seul marque un peu d'étonnement; la Vierge, sans relief et sans expression, esquisse un geste d'adoration.

Avec la *Sainte Ursule* de l'église de Cardona (t. I, p. 132 bis) nous touchons presque à la grâce. Debout, tenant d'une main l'arc et la flèche, instruments de son supplice, et de l'autre la palme du martyr, sainte Ursule est vêtue d'une ample robe de brocart d'or; une pèlerine bleu turquoise couvre sa poitrine; le col, légèrement ouvert, laisse voir un riche collier d'orfèvrerie, et la douce figure de la martyre, encadrée de cheveux blonds, sourit imperceptiblement sous le diadème des élus. Ce n'est point encore un chef-d'œuvre, mais pour peindre sa sainte Ursule, le peintre a regardé une femme vivante, et il y a dans son œuvre comme un premier frémissement de vie. Un peu plus de modelé et ce serait presque joli.

La basilique de Manresa, une des grandes églises gothiques de Catalogne, possède un magnifique retable, très bien conservé, qui donne une vraie note d'art au milieu des affreux

autels de style rocaille qui encombrant toutes les autres chapelles; tous ces autels seraient à brûler. Le retable du Saint-Esprit, encadré dans l'or de son *guarda-pols*, attire et retient le regard par la variété des scènes, l'éclat du coloris et la beauté des fonds d'or ciselés. Il ne présente pas moins de vingt-trois tableaux, superposés en cinq zones horizontales; chaque zone est divisée à son tour en cinq segments par de longues bandes dorées, qui portent chacune sept petits personnages peints en couleurs vives. Tous les morceaux ne sont pas de mérite égal, mais il y en a d'excellents. Nous aimons surtout les deux évêques de la zone inférieure, bien modelés et bien vivants. Le tableau principal représente encore la Vierge entourée des apôtres recevant le Saint-Esprit. La disposition générale est la même que celle des retables de Vich et de Cardona, mais l'expression de la Vierge est plus douce et meilleure. Le morceau le plus remarquable serait, à notre avis, le couronnement de la Vierge. Jésus et sa Mère, dans la gloire des cieux, sont assis sur un grand siège d'or. Le Christ est vêtu d'une chape de pourpre à large orfroi d'or, et couronne sa mère, qui se penche vers lui, d'un geste très gracieux, pour recevoir la couronne. M. Casellas attribue ce beau retable au peintre En Serra.

La Vierge de gloire de San Cugat del Valles (t. I, p. 154 *quarter*) marque un nouvel effort vers la beauté. Assise de façon assez naturelle sur une sorte de trône, la Vierge abaisse un regard bénin vers un microscopique donateur agenouillé à ses pieds, tandis que six anges, superposés trois par trois de chaque côté du trône, jouent de la régale, de la flûte, du psaltérion, de la harpe, de la mandore et du luth. Le visage de la Vierge, encore un peu plat, est déjà beau. L'enfant a de l'expression; la peinture a été malheureusement si retouchée qu'on ne peut se faire une juste idée de son éclat primitif. La Vierge était vêtue de brocart d'or et se montre aujourd'hui en manteau bleu à revers noirs, orné de fleurettes symétriques qui ne semblent même pas brodées sur le vêtement.

La Pentecôte de l'église Sainte-Anne de Barcelone (t. I,

p. 160 *bis*) reproduit la scène déjà figurée à Vich et à Manresa, mais les figures commencent à prendre quelque relief; l'un des apôtres est même si bien modelé que l'on pourrait croire à quelque retouche.

A la même école du quinzième siècle commençant appartient le beau *Retable de saint Jean-Baptiste*, récemment acquis par le Musée des arts décoratifs de Paris (t. I, p. 160 *ter*). La figure de saint Jean, malheureusement trop prognathe, est d'un beau style et d'une grande énergie. Elle évoque bien l'ascète mangeur de sauterelles, brûlé par l'enthousiasme prophétique (p. 170 *bis*).

Le festin d'Hérode (p. 168 *bis*), appartenant au même retable, nous présente une scène vraiment dramatique et bien rendue. L'Hérodiade, en costume de grande dame exotique, est d'une pittoresque originalité, et le tronc décapité de saint Jean ajoute à la scène une note d'horreur tout à fait caractéristique.

M. Sanpere y Miquel a retrouvé la trace d'un esclave de Borrassá, nommé Lluch, peintre comme son maître, et lui attribue quantité de *Saints Martyrs*, de *Pentecôtes* et de *Décolations*. M. Elias Tormo considère ces attributions comme très aventurées¹; ce qui est certain, c'est qu'à côté des maîtres de la première heure il y eut des disciples beaucoup moins bien doués, dont les œuvres sont, pour ainsi dire, la caricature de celles des maîtres². On les voit s'inspirer de la *Sainte Ursule* (t. II, p. 232 *bis*), copier le type de la *Vierge orante* (t. II, p. 232 *ter*), coucher aussi sur une fenêtre basse le cadavre de saint Jean (t. II, p. 232 *quater*), pousser jusqu'au grotesque l'énergique figure de saint Jean (t. II, p. 238 *bis*), modeler un *Saint Georges* sur le *Saint Michel* du retable de Sainte-Claire (t. II, p. 240 *bis*), et rester toujours inférieurs aux maîtres pour la netteté du dessin et la noblesse des figures. S'il leur arrive par hasard de toucher à la grâce, c'est en copiant servilement leurs modèles;

1. *Lectura*, t. V, pp. 262-281.

2. Quelques critiques, frappés par ce fait, ont cru à l'existence de deux écoles catalanes : une école rurale et une école barcelonaise; en réalité, il y a eu des maîtres et de mauvais peintres.

sitôt qu'ils tentent de s'émanciper, ils retombent dans la vulgarité et la laideur.

Benet Martorell († en 1453 ou 1454), déjà étudié en 1880 par Puiggari, accompagna Alphonse V dans son premier voyage à Naples (1420-1423) et visita Florence. M. S. constate dans son œuvre l'influence de l'Italie, et s'est fort aidé des travaux de Puiggari pour découvrir et identifier ses peintures. L'un des morceaux les plus remarquables est un retable de Saint-Marc, conservé aujourd'hui aux archives de la basilique de Manresa, et qui rappelle trait pour trait le retable de Saint-Marc, commandé à Martorell en 1437 par les cordonniers de Barcelone pour la chapelle de leur corporation, à la cathédrale. Le panneau central représente *saint Marc imposant la mitre à saint Aignan, cordonnier*. Le groupe des deux prélats (t. I, p. 129 bis) est d'un grand style et d'une réelle noblesse. Saint Marc, debout, mitré et nimbé, assure la mitre sur le front nimbé de saint Aignan, agenouillé et appuyé sur sa crosse. Les deux saints sont représentés de trois quarts; leurs visages sont bien dessinés et mieux modelés que ceux de Borrassá. Tous les détails sont traités avec soin, sans avoir « le léché fatigant des Flamands ». L'impression d'ensemble est grave et belle.

M. S. attribue à Martorell le beau retable de *la Transfiguration*, que l'on voit encore dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone. La scène principale est d'un effet un peu bizarre, mais deux panneaux méritent une mention toute particulière. *La Multiplication des pains* (I, p. 202 bis) met en scène cinquante personnages, causant et mangeant, et donne l'impression d'une véritable foule, au milieu de laquelle circulent les disciples, distribuant les vivres. La perspective est observée; plus on regarde cet intéressant tableau, plus on le voit prendre de relief et de vie. *Le Jésus s'entretenant avec ses disciples* (I, p. 204 bis) peint à merveille la douce simplicité de la parole du Maître et l'extase des saints auditeurs. Le Christ surtout, dans sa robe de gloire, avec ses belles mains fines, ses longs cheveux, son grand front, son regard mélancolique et

pénétrant, enchante comme une vision. Nous verrions dans cette page le chef-d'œuvre de Martorell.

Parmi les autres peintures que M. S. attribue à l'artiste, nous ne trouvons plus guère à mentionner qu'un *Saint Georges terrassant le dragon* (I, p. 194 bis) qui serait vraiment très beau si l'artiste avait su mieux proportionner le cheval et le cavalier. Mais saint Georges est trop grand pour sa monture, et quoique le coursier se cabre devant le dragon sans paraître écrasé sous le poids de ce paladin, saint Georges semble combattre, monté sur un cheval de bois. Le mouvement du guerrier est d'ailleurs juste et fier et les plis flottants de la cotte d'armes donnent à la figure un aspect pittoresque et hardi des plus brillants.

Avec Luis Dalmau, nous nous trouvons en présence d'un peintre catalan nettement influencé par l'art flamand. M. S. croit que cet art lui fut révélé par des tapisseries. M. Luis Tramoyeres Blasco a prouvé que Dalmáu fut envoyé en Flandre en 1431 et y resta jusqu'en 1440. A son retour, vers 1443, il s'établit à Barcelone et y vécut jusqu'en 1460, époque à laquelle on perd ses traces. On a de lui une œuvre d'une indiscutable authenticité : le *Retable des conseillers*, peint en 1443 pour la chapelle de l'Hôtel-de-Ville de Barcelone¹ (t. I, p. 240 bis). Sous les voûtes d'une chapelle gothique, Marie est assise en une vaste chaire sculptée, dont les pinacles touchent la voûte de la nef. La tête nue et les cheveux ondes, elle est vêtue d'une robe et d'une ample cape bordée de riches orfrois, et rattachée sur la poitrine par un fermail de pierreries. L'enfant, assis sur son genou gauche, s'étire et sourit joyeusement. Accoudées aux fenêtres ouvertes, des vierges chantent. Présentées par sainte Eulalie, patronne de Barcelone, et par saint André, les cinq conseillers de la cité, en costume officiel, apportent à la Vierge les hommages de leur ville et de leur peuple. A droite sont peints Mossén Johan Llull, conseiller en chef; Mossén Francesch Lobet, Mossén Johan de Junyent;

1. Il est aujourd'hui au Musée de Barcelone.

à gauche, Mossén Ramon Ça Vall et Mossén n'Athoni de Vilatorta.

A la Flandre appartiennent dans cette peinture la Vierge sereine, à la beauté fraîche et pleinement épanouie, les chanteuses presque certainement inspirées du retable de Jean Van Eyck à Saint-Bavon de Gand¹, les paysages qui proflent derrière les choristes les mille flèches bleues des forteresses du Nord. A l'école catalane se rattachent sainte Eulalie et saint André, l'une un peu gauche, l'autre tout pareil aux apôtres de Martorell, et les cinq conseillers, effigies vivantes et parlantes, qui constituent le morceau capital de cette œuvre si curieuse. A Dalmau appartiennent aussi le style étrange et presque « troubadour » de la chapelle, les mains maladroites de la Vierge et de saint André, le défaut de perspective qui grandit les conseillers les plus éloignés du spectateur et rapetisse les plus rapprochés. Dalmau s'inspire de Van Eyck, c'est exact, mais il s'en inspire en disciple plus enthousiaste qu'expérimenté, et l'on comprend que son œuvre, si honorable qu'elle soit, n'ait pas fait école dans un pays « où la nouveauté est redoutée à l'égal de la mort ».

Nous ne dirons rien des peintures exécutées pour l'église Sainte-Marie-de-la-Mer, que M. S. attribue assez gratuitement à Domingo Sans (t. I, pp. 270 bis et 276 bis). Elles ne nous paraissent révéler qu'une main barbare. Nous préférons arriver tout de suite à l'œuvre délicate et vraiment magistrale qu'est le *Retable des saintes Claire et Catherine*, œuvre authentique de Juan Cabrera, exécutée pour la salle capitulaire de Barcelone. Rien de plus gracieux que le groupe des deux saintes (t. I, pp. 296 bis et 298 bis). *Sainte Claire* surtout, réédition adoucie de la *Sainte Claire* de Borrassá (t. I, p. 148), toute imbibée de douceur et de mélancolie, charmante pleureuse, dont la compassion candide se penche sur les péchés du monde, si coupable, si pervers, mais si malheureux ! Deux figures accessoires d'évêques : *Saint Liboire* et *Saint Louis de Tou-*

1. Le panneau est depuis 1816 au Musée de Berlin.

louse (t. I, p. 301), sont aussi d'un beau style; quant aux scènes de la vie de sainte Claire et de sainte Catherine, elles atteignent à grand'peine le médiocre.

Un peu meilleur serait, à notre estime, le *Saint Martin*, d'Antonio de Llouye el Saboyano, conservé au Musée de Barcelone (t. I, p. 212 *bis*), et curieux surtout pour sa technique tout italienne. Le peintre n'ombre pas avec du noir, mais seulement en fonçant la teinte employée pour les clairs; la peinture en prend un ton lumineux d'une grâce extrême, quand le procédé est manié par un maître.

Avec le *Retable de San Abdon et de San Senen*, de Jaime Huguet, nous nous retrouvons en présence d'une œuvre vraiment intéressante et originale. L'artiste était plutôt un observateur qu'un imaginaire. C'est dans le portrait, dans le petit détail pris sur le vif, qu'il excelle; quand il s'abandonne à la fantaisie, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il a les ailes trop courtes et le savoir incertain. Il s'est attaché à suivre les deux saints à travers leur dramatique histoire, et les a toujours peints d'après les mêmes modèles, chacun d'eux ayant son individualité propre et bien reconnaissable. Il en a fait deux *cavallers* catalans du milieu du quinzième siècle, portant le jacquet à larges manches et la toque ou le chapeau (t. II, p. 24 *bis*). Il habille de même l'empereur Decius d'une houppelande de brocart, comme en devait porter Alphonse V d'Aragon (p. 26); il donne au bourreau le costume d'un homme du peuple, comme il en passait chaque jour devant sa porte. Tout ce qu'il peut voir, il le dessine correctement et le peint avec un sens très juste du réel; mais quand il veut peindre des lions ou des ours (t. II, p. 26 *bis*), comme il n'en a jamais vu, il ne réussit qu'à nous présenter des monstres informes, exempts de toute férocité. Il connaît déjà l'art de donner aux figures une physionomie expressive et profonde. Les *Saints en prière dans la fosse aux lions* sont pleins de ferveur et presque ravis en extase. Dans la scène du *martyre*, les soldats de la garde considèrent le supplice avec la curiosité, un peu blasée, que donne l'habitude; l'empereur,

indifférent, cause avec un de ses conseillers; un sénateur se penche sur l'épaule d'un de ses collègues pour voir la contenance des martyrs, et l'expression attristée de son visage indique qu'il n'est pas loin de compatir à leur sort. Toutes ces scènes, rendues avec vie et avec force, sont très supérieures certainement aux quatre panneaux du *Martyre de saint Georges* (t. II, pp. 274 et suiv.) que possède le Louvre et que M. S. attribue assez arbitrairement à Jaime Huguet.

S'il a été jusqu'ici relativement facile de suivre M. S. à travers son exposition, si touffue et si capricieuse, la tâche devient maintenant presque impossible, tant l'auteur multiplie les parenthèses et les dissertations parasites. On perd de vue à chaque instant la peinture catalane, et l'on a grand-peine à ne pas s'égarer sur les pas d'un guide aussi fougueux, dont la curiosité toujours en éveil ne sait s'arrêter nulle part.

A la fin du quinzième siècle, toute une famille d'artistes catalans, les Vergos, s'adonnent à la peinture et forment une dynastie artistique dont on suit les traces depuis 1434 jusqu'en 1503. Jaime Vergos est porte étendard de Barcelone (*bandarier de la ciutat*) et peintre de la ville depuis 1450. Son fils Jaime II remplit les mêmes fonctions dès 1446, ses petits-fils Pau et Rafel continuent les traditions de la famille jusqu'au seuil du seizième siècle. Les pièces d'archives mentionnent encore un Francesch Vergos, que M. S. n'hésite pas à rattacher à la famille précédente « parce qu'il s'appelle Vergos et qu'il est peintre ». M. S. a étudié un grand nombre d'œuvres des Vergos et a cherché à faire la part de chacun d'eux dans le trésor commun; mais sa critique, parfois ingénieuse, est souvent par trop conjecturale et ses conclusions ne sont pas toujours inattaquables. Le point important d'ailleurs n'est pas que tel ou tel panneau doive être attribué à Jaime I ou à Jaime II, à Pau ou à Rafel, mais qu'une œuvre considérable, variée, toujours en progrès, soit sortie de leurs mains.

Le premier ouvrage où M. S. reconnaisse la main des Vergos est le *Retable du Connétable*, exécuté en 1464 pour le connétable D. Pedro de Portugal, chef de l'insurrection catalane

dirigée contre Jean II, roi d'Aragon, à la mort du prince D. Carlos de Viana¹. Le morceau capital de cette composition est une *Adoration des mages* où abondent les détails intéressants (t. II, pp. 58 *bis* et 60 *bis*). La Vierge, un peu effacée, est une vraie *pagesa* catalane, grave et modeste. Nous ne dirons rien de l'enfant, comme toujours beaucoup trop grand pour son âge. Le groupe des rois est bien étudié et présenté avec goût. L'un d'eux, le plus âgé, s'est prosterné aux pieds de l'enfant et le caresse de la main et du regard ; les deux autres, debout, dans leur longue houppelande de brocart à ramages, sont traités avec toute la préciosité familière aux vieux maîtres. Mais derrière la Vierge se dresse un Saint-Joseph étonnant de naturel et de vie ; ce bon petit vieux, au crâne chauve, aux yeux, honnêtes et indulgents, au fin sourire, est merveilleusement plaisant et bien supérieur au Gaspar et au Balthazar frisés et musqués qui lui font vis-à-vis.

Parmi les figures accessoires du retable mérite une mention spéciale une *Sainte Elisabeth* (t. II, p. 39), dont le doux visage rappelle la *Sainte Claire* de Jean Cabrera.

Le *Retable de la Confrérie des revendeurs de Barcelone* nous présente une charmante madone entourée de quatre vierges (t. II, p. 142 *ter*) que M. S. veut apparenter à la *Vierge de gloire* de Vallmoll, conservée aujourd'hui dans la collection de M^{me} Rius y Badia (t. II, p. 56 *bis*) ; mais quel que soit le charme des deux œuvres, il nous paraît difficile qu'elles soient de la même main. La Vierge Rius fait penser invinciblement aux œuvres de l'école flamande. Les anges chanteurs qui l'accompagnent sont, quoi qu'en dise M. S., les frères légitimes des chanteuses de Saint-Bavon. La chaire de la Vierge est d'un style flamboyant extrêmement pur, bien autrement étudié que la chapelle de Dalmau dans le retable des conseillers. S'il est vrai que le type de la Vierge ne soit point flamand, est-ce bien du côté de la Catalogne qu'il faudrait chercher le peintre de

1. Ce beau retable est toujours à la chapelle de Santa Agueda, convertie en Musée archéologique.

cette fine et presque mutine figure? Nous reprocherons un peu à M. S. de voir des Catalans partout; nous ne voudrions pas qu'il nous reprochât de n'en voir nulle part. Nous nous bornons à signaler le caractère tout à fait exceptionnel de la Vierge Rius, qui tranche complètement sur le fond assez uniforme de la peinture catalane.

Le *Retable de San Vicente de Sarria*¹ (t. II, pp. 144 et suivantes), œuvre de Huguet, de Jaime Vergos II et de Pau Vergos, raconte en style religieux ou héroïque les scènes pieuses ou tragiques de la vie du saint. L'ordination de saint Vincent est d'un sentiment très juste et très profond. Les chantres, rangés autour du lutrin, contrastent par le réalisme voulu et la vulgarité accusée de leurs physionomies avec la piété de l'ordonnant et la gravité paternelle de l'évêque consécrateur. Les scènes du martyre et de la mort de saint Vincent nous remettent en présence des empereurs à haut chaperon, des guerriers italiens, des bourreaux surnois que nous connaissons déjà. La plus belle de ces pages serait, à notre avis, *la Mort de saint Vincent*. Le martyr, couché nu sur un lit de parade, est d'un modelé précis et savant; la souffrance a creusé ses joues, la mort a clos ses yeux, mais sur ses lèvres erre le sourire de l'extase, et les assistants, saisis de compassion ou de remords, contemplant le juste tombé glorieusement pour sa foi.

Le *Retable de saint Antoine, abbé*, à Barcelone (t. II, pp. 150 et suivantes) est d'un travail plus égal et d'un style plus soutenu que le précédent. Nous retrouvons dans *l'Invention du corps de saint Antoine* l'évêque et les chantres du retable de saint Vincent, mais mieux modelés, plus poussés, plus vivants encore. *Saint Antoine communiquant son pouvoir d'exorciste* nous offre une scène conçue avec la plus noble simplicité et des personnages d'une irréprochable correction. C'est peut-être le chef-d'œuvre de dessin de toute l'école catalane. Rien de plus grand ni de plus majestueux que le *Saint Antoine*, assis dans sa chaire abbatiale, le livre ouvert sur les

1. Au Musée de Barcelone.

genoux et la crosse à la main, installé dans sa foi et dans son autorité avec une solidité qu'on devine inébranlable.

Le *Retable de la Confrérie des corroyeurs de Barcelone* renferme un morceau de premier ordre : le *Couronnement de saint Augustin* (t. II, p. 158 bis). L'artiste a fait resplendir les visages ascétiques des évêques dans l'éclat des mitres gemmées, des orfrois à compartiments de broderies, des chapes somptueuses rehaussées d'or. Nous avons là tout le décor catholique, et aussi l'âme profonde qui le vivifie et le distingue à toujours des pompes mondaines et profanes.

Plus étonnants, mais non moins beaux, sont les prophètes du *Retable de Granollers* (t. II, pp. 171, 172 bis, 172 ter) que M. S. rapproche avec raison des sculptures de Claus Sluter au puits de la Chartreuse de Dijon. Ce sont d'étranges figures, de style germanique, très probablement entrevues sur une tapisserie, mais d'un effet décoratif incomparable et unique en leur genre en toute l'œuvre des Vergos.

A côté de ces grands artistes, qui représentent l'antique tradition nationale, M. S. concède une place à deux peintres andalous, dont il fait des Catalans d'adoption.

A maître Alfonso appartient le *Martyre de San Cugat* (t. II, p. 74 bis) acquis par le Musée de Barcelone. Dans un paysage d'un dessin très correct, le peintre a placé la scène du martyre. Un bourreau féroce égorge San Cugat extasié, mais derrière les deux personnages du drame se dressent trois figures, prises sur le vif, et qui sont trois chefs-d'œuvre d'observation et de vérité. L'une d'elles représente peut-être le peintre lui-même, et pas un Catalan n'a su mettre dans une figure humaine une pareille intensité d'intelligence et de vouloir. La vie flambe dans ces yeux, et ce nez avisé, cette bouche sensuelle nous disent que maître Alfonso trouvait la vie bonne et digne d'être vécue.

Bartolomé Bermejo est l'auteur incontesté d'une très belle *Pieta* conservée aujourd'hui à la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone (t. II, pp. 120 bis et 122 bis). La Vierge offre très nettement le type andalous : figure ronde et pleine, nez

droit, menton court; elle a les traits convulsés par une douleur poignante et passionnée; les yeux sont bouffis par les larmes, la bouche s'entr'ouvre pour laisser passer les plaintes et les sanglots; c'est la douleur sans frein d'une méridionale, qui pleure en déluge, qui se lamente avec frénésie. A droite de la Vierge, un saint Jérôme, un peu trop indifférent, lit, sans s'émouvoir, les bésicles sur le nez, tandis qu'à gauche le chanoine donateur Louis Desplá s'associe respectueusement à la peine de la *Mater dolorosa*. Le chanoine a le visage dur et les yeux peu intelligents, mais la physionomie très personnelle ne permet pas de douter qu'on soit en face d'un portrait (t. II, p. 122 *ter*).

M. S. a attribué à Bermejo une peinture qui a exercé pendant longtemps la sagacité des critiques d'art, le *Saint Michel* de la collection Warnher à Londres (t. II, p. 98). Ce tableau, d'un style très noble et très élégant, et d'une très belle conservation, provient de l'église de Tous, dans le royaume de Valence, et est signé *Bartolomeus Rubeus*.

L'archange, armé de toutes pièces, et les épaules couvertes d'un riche manteau qui flotte au vent, présente au démon une targe de cristal et brandit de la main droite un glaive d'acier poli. Rien n'égale la recherche avec laquelle est traitée chaque partie du costume. L'armure est damasquinée d'or et ornée de pierreries; on compterait les mailles du haubergeon; le manteau de brocart à ramages se brise en mille plis cassants de soie froissée; sur la bordure, deux perles alternent avec des rosaces de broderie; sur la tête de l'archange, aux traits féminins, se dresse une haute aigrette en forme de croix; d'imperceptibles rayons d'or nimbent gracieusement le front de l'Invincible, et, à ses pieds, un donateur à genoux, coiffé du haut bonnet de feutre, si à la mode en Espagne vers 1460¹, rappelle tout à fait les chantres de *l'Ordination de saint Vincent*. Les deux figu-

1. Cf. le portrait de D. Carlos de Viana, primagénit d'Aragon, dans les *Cartas de D. Fernando de Bollea y Galloz*. Bibl. nat. de Madrid. Mss. Reservado 6° 10.

res se détachent sur un fond d'or gravé. L'œuvre est très complexe et présente des caractères presque contradictoires. Un critique anglais, M. Cook, attribua tout d'abord le *Saint Michel* à un peintre du midi de la France et traduisit la signature Bartolomeus Rubeus par Barthélemy Roux. M. Casellas déclara, au contraire, que Rubeus ne pouvait être traduit que par Bermejo et revendiqua hautement le chef-d'œuvre pour le peintre de Cordoue naturalisé en Catalogne¹. Un autre critique espagnol, M. Elías Tormo, fit remarquer les similitudes de vêtement qui existent entre le *Saint Michel* de Rubeus et le *Saint Michel* de Juan Nuñez, conservé à la cathédrale de Séville, et conclut aux origines sévillanes de Rubeus. Il pensait que Rubeus avait dû être, comme Juan Nuñez lui-même, l'élève du patriarche de l'Ecole andalouse, Juan Sanchez de Castro, propagateur en Andalousie du style flamand². Il ne croyait pas à l'identification proposée par M. Casellas. M. S. n'hésita pas, dans le corps de son ouvrage, à identifier Rubeus et Bermejo (t. II, p. 98), mais, pris de scrupules (*Eclaircissements*, t. II, p. 270 et suiv.), il se borna à avancer que Rubeus pourrait bien être un Valencien ou un Cordouan établi en Catalogne.

1. *La Veu de Catalunya*. Una taula d'un pintor d'aquí, atribuïda al art francès, 3 août 1905.

2. *Lectura*. Miscelanea de nuestros pintores del siglo XV, t. II, p. 519. — Il serait fort intéressant de suivre l'évolution du type de saint Michel dans l'art catalan. Le chef de la milice céleste est représenté maintes fois par les peintres du quinzième siècle et toujours de la même façon : serein, sûr de lui-même, enferrant le démon, l'*Paraña* débile et hideuse, avec l'impassible visage d'un vainqueur indifférent à sa trop facile victoire, l'art diffère de peintre à peintre, le sentiment est toujours le même (*Saint Michel* de Borrassà au Musée de Vich; *Saint Michel* sur un retable du quinzième siècle au Musée de Barcelone; *Saint Michel* pesant les âmes, au Musée de Barcelone). Mais le goût de la richesse se développe sans cesse au cours du quinzième siècle et s'accroît de tableau en tableau. Le *Saint Michel* exposé à Saragosse (Palais des Beaux-Arts, 1^{er} étage, salle IV, n^o 26) rappelle déjà le *Saint Michel* de Bermejo par la forme de ses ailes en croissant, le manteau de pourpre et le soin extrême des détails. Le *Saint Michel* du Musée de Lérida (Re table de la Paheria de Lérida) en est peut-être plus près encore avec son manteau d'or à orfrois perlés. Il lui ressemble certainement beaucoup plus que le *Saint Michel* de Juan Nuñez.

La question n'avancait pas quand M. Bertaux, professeur à l'Université de Lyon, vint la reprendre avec son excellente méthode et sa consciencieuse étude des originaux. Il se rangea à la théorie la plus aventurée, il identifia Rubeus et Bermejo, il attribua au même pinceau le *Saint Michel* flamand de *Tous* et la *Pieta* italianisée de Barcelone¹.

M. Tormo ne se tenait cependant pas encore pour convaincu. Il admettait sans difficulté que Rubeus était Espagnol comme Bermejo, il les faisait Andalous tous les deux, il acceptait même qu'ils fussent parents, il se refusait à n'en faire qu'un seul et même artiste². Nous avouons qu'il nous paraissait bien difficile d'attribuer à la même main l'élégant archange de *Tous* et la *Pieta* si réaliste de Barcelone; une découverte récente vient de trancher la question; on a la preuve d'un séjour fait en Italie par Bermejo.

Si le *Saint Michel* Warnber appartient à Bermejo, il est très permis de rapprocher de lui la *Santa Engracia* de la collection Gardner de Boston (t. II, p. 102 *bis*). Ce tableau, de style très bizarre, représente la sainte patronne de Saragosse, assise sur une chaire d'ébène incrustée d'ivoire. Elle est vêtue d'une robe de brocart cramoisi et or, garnie d'hermine, et d'un manteau de velours bleu. Elle porte sur une coiffure très compliquée une couronne très haute et très ornée; elle tient dans une main un énorme clou et dans l'autre une palme. La peinture est d'un travail extrêmement précieux: l'artiste s'est complu à représenter les broderies d'or et de perles, le collier, le tressoir, le diadème et ses gemmes. Le style général rappelle le style allemand par l'exagération forcenée du maniérisme, la grâce barbare de l'ajustement. Exposée à New-York en 1900, comme une œuvre de l'école flamande primitive, un critique allemand, le docteur Friedländer, la data de 1480 et l'attribua à l'école espagnole; un critique anglais, M. Weale,

1. On trouvera la très intéressante argumentation de M. Bertaux dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, n° 117, 10 déc. 1906.

2. *Cultura española*, n° 5, febrero de 1907, p. 272.

en recula la date jusqu'aux premières années du seizième siècle et en fit honneur à un des peintres allemands établis à cette époque à Saragosse. M. Bertaux y voit « un tableau aragonais, à rapprocher par le costume et par le type du superbe *Saint Dominique de Silos* provenant de Daroca et conservé au Musée archéologique de Madrid ». M. S. le tient pour une œuvre de Bermejo et M. Tormo n'est pas loin de partager cette opinion.

M. Sanpere et M. Casellas s'accordent — et le fait est à noter — à reconnaître un Bermejo dans la *Sainte-Face* du musée diocésain de Vich (t. II, p. 104 bis) d'un caractère si énergique, d'une facture si détaillée qu'elle fait penser tout d'abord à Durer. Mais, non content de donner à Bermejo la *Sainte-Face* de Vich, qui peut lui appartenir légitimement, M. S. lui donne encore la *Sainte-Face* de la collection Bosch y Barrau à Madrid (t. II, p. 106) qui ne présente plus que des ressemblances bien contestables avec les œuvres connues du maître, et il lui attribue aussi la *Sainte-Face* trouvée par S. Richard Holmes dans la chambre de Théodoros, roi d'Abysinie, lors de la prise de Magdala par les troupes anglaises en 1868; et il faut avouer qu'il n'y a cette fois aucune raison d'y voir une œuvre de Bermejo (t. II, p. 108 bis).

Entraîné par son patriotisme catalan, M. S. veut conquérir à Dalmau un tableau récemment acquis par le Musée du Louvre et représentant *la Vierge imposant la chasuble à saint Ildefonse* (t. I, p. 246 bis). La Vierge, de type flamand, est assise sur un trône gothique, d'assez médiocre architecture, et accompagnée, à dextre, d'un groupe d'anges, à senestre d'un groupe de saintes. Saint Ildefonse, déjà revêtu d'une splendide dalmatique, va recevoir la chasuble des mains de la Vierge; saint Antoine, abbé, assiste au miracle et joint les mains avec admiration. Ce qui frappe peut-être le plus dans ce tableau, c'est l'extrême recherche apportée par le peintre à la représentation des plis des étoffes, préoccupation tout à fait étrangère à l'art catalan. L'idée de chiffonner une étoffe précieuse ne vient pas à ces simples; ils la peignent presque sans

plis, pour que l'œil ne perde rien du dessin. La chasuble de saint Ildefonse est froissée comme à plaisir et son aspect eût fait frémir un sacristain catalan. Est-ce à dire que tout soit flamand dans ce tableau? Non pas! les anges et les saintes ont une physionomie plus noble et plus fine, les yeux plus grands, le nez plus mince que n'ont d'ordinaire les Flamands. On ne trouve rien chez eux non plus de la timidité presque monastique des Français d'alors. Le tableau n'est pas dû à un peintre flamand, il n'est pas non plus de Dalmau, mais il nous donne un spécimen de la vieille école castillane et rappelle, d'après M. Tormo, la manière de Fernando Gallegos, épris de l'art des Van Eyck¹. M. Bertaux croit aussi à l'origine castillane du tableau du Louvre, mais pense que l'école de Castille s'est plutôt inspirée de Rogier Van der Weyden, que de Van Eyck².

M. S. aurait donc gagné beaucoup à se contenter des découvertes qu'il a faites dans le domaine de l'art catalan, sans chercher à empiéter sur les domaines étrangers; mais c'eût été trop demander à la vivacité de son esprit et à son humeur belliqueuse. C'est contre les primitifs français qu'il s'est surtout escrimé. Il est allé jusqu'à prétendre (t. I, p. 67) que le quinzième siècle commençant ne connaissait en France d'autre art que l'art bourguignon flamand « que l'on s'évertue en vain à appeler français ». Nous croyons, au contraire, à l'existence d'un art français, différent de l'art flamand³, et nous pensons

1. *Lectura*, t. II, p. 158. — Elias Tormo : De nuestros pintores del siglo XV.

2. *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 oct. 1907.

3. L'histoire de l'art français commence au onzième siècle, et présente dès le treizième un éclat merveilleux. Les travaux récents ont restitué à la sculpture française de cette époque sa véritable place dans l'histoire de l'art européen. M. Reinach la compare à l'art grec de la première moitié du cinquième siècle. La France des quatorzième et quinzième siècles a eu des architectes, des tailleurs d'images, des ciseleurs, des peintres-verriers, des enlumineurs, des brodeurs, des tapissiers, et s'il nous reste peu de peintures proprement dites, les documents nous révèlent l'existence de grands ensembles décoratifs à l'hôtel Saint-Pol, à Pierrefonds, à Vaudreuil et dans nombre d'églises. Les caprices de la

que cet art bourguignon flamand lui-même, appartient par plus d'un côté à la France¹, comme le prouveront bientôt les études entreprises sur les artistes de l'Artois, du Boulonnais et de la Flandre française.

Même en admettant que l'on n'ait aucune preuve de l'existence d'une école française de peinture dans la première moitié du quinzième siècle, il est impossible de contester l'existence d'une école semblable dans les cinquante dernières années du même siècle. Il y eut alors une école parisienne², une école de Touraine, dont Jean Fouquet fut le chef glorieux³; il y eut alors une école avignonnaise⁴, il y eut une école méridionale⁵,

mode, plus impérieux chez nous qu'en tout autre pays, les ont fait en grande partie disparaître; les vestiges que nous en avons conservés attestent un art déjà brillant et ingénieux (peintures des cathédrales de Cahors et de Clermont-Ferrand, de l'abbaye de la Chaise-Dieu, de la chapelle du palais Jacques-Cœur, parement de Narbonne, dyptique du Bargello, etc.). La France n'eût-elle que ses peintres-verriers, on ne pourrait dire qu'elle n'a point connu la peinture. Cf. Des Meloizes, *Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au treizième siècle*. Paris, 1891-97, in-f°.

1. Si l'on doit regarder comme étrangers à la France les artistes de race et de langue néerlandaise, on doit, au contraire, regarder comme français les artistes de langue française et ne pas oublier que la Bourgogne, l'Artois et la Flandre étaient des fiefs du royaume de France, que les ducs de Bourgogne étaient princes du sang royal de France, que le français était la langue de la Cour de Bourgogne et que Paris lui-même fut longtemps bourguignon. Lille appartint au roi de France pendant presque tout le quatorzième siècle. Tournai fut français jusqu'en 1521. Deux critiques allemands, Woltmann et Wœrmann, avouent qu'il y a chez le Tournaisien Rogier Van der Weyden (Roger de la pasture) « beaucoup de sang français ».

2. Cf. J. Guiffrey, *Le Retable du Parlement de Paris au Musée du Louvre* (« Les Arts », nov. 1904).

3. Cf. Bouchot, *Jehan Fouquet*. « Gazette des Beaux-Arts », 1890.

4. Cf. Georges Lafenestre : *L'Exposition des primitifs français*. Paris, 1904, in-4°, p. 42.

5. M. Clerc, professeur à l'Université d'Aix-Marseille et directeur du Musée Borély, nous écrit à ce sujet : « Je puis vous signaler les deux primitifs d'Aix autres que le *Buisson ardent* : le *Saint Mitre* de la cathédrale et l'*Annonciation* de l'église de la Madeleine, ceux du musée d'Avignon, dont on connaît l'auteur : Simon de Châlons, et quelques autres dans des collections particulières; chez le baron Guilibert et chez l'ambassadeur Revoil au château de Servanes. Tout cela est, à n'en pas

et les œuvres qui nous ont été conservées suffisent à prouver que les peintres de ces écoles savaient, eux aussi, dessiner, composer et peindre.

M. S. ne peut le nier, mais cherche à tirer à lui les meilleures productions de ces écoles, ou nie carrément leur authenticité quand il se trouve en face d'un tableau pourvu de son état civil complet.

Rien de plus curieux à cet égard que son opinion sur le chef-d'œuvre de Nicolas Froment, *le Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix. Cette peinture, que la plupart des critiques¹ considèrent comme une œuvre admirable, est un triptyque dont la partie centrale représente l'apparition de la Vierge dans un buisson enflammé, tandis que les volets nous donnent les portraits du roi René d'Anjou et de sa seconde femme, Jeanne de Laval, accompagnés chacun d'un groupe de trois saints ou saintes. Certains critiques, frappés de la différence d'aspect entre les peintures réalistes des volets et l'idéalisme radieux du panneau central, ont insinué que les volets pouvaient avoir été peints par les élèves de Froment et qu'il se serait réservé à lui-même le tableau principal. M. S. va beaucoup plus loin. Pour lui, *le Buisson ardent* est de deux époques. Froment y a travaillé, et les volets lui appartiennent; c'est bien lui qui a peint ce vieillard grassouillet et cette reine étique, mais le panneau central est d'un autre peintre et d'une autre époque. Le panneau central « a été repeint au seizième siècle »! Nous avons en 1900 vu *le Buisson ardent* à l'exposition universelle de Paris, nous avons admiré cette magnifique page de couleur, et l'affirmation de M. S. nous trouvait tout à fait incrédule. Nous nous sommes adressés pour trancher le

douter, d'une école locale, née sous l'influence des Flamands. » (4 juin 1907.)

1. M. Dimier n'est pas de cet avis. « De pareils morceaux, dit-il, semblent n'avoir vu le jour que pour montrer ce que l'imitation de Van Eyck pouvait engendrer d'exécration quand nulle étude soignée de la nature, quand nul soupçon du clair obscur, quand nulle transparence des couleurs, quand nul prestige de fonds lumineux et fuyants n'en rachètent la gothicité » (*Les Arts*, mars 1905, p. 23).

débat à notre collègue d'Aix, M. Clerc, qui a eu l'amabilité d'aller revoir le tableau à notre intention et nous a pleinement rassurés. Le panneau central et les volets sont bien de la même main ; c'est le même procédé, ce sont les mêmes couleurs, les mêmes rouges surtout, ces rouges puissants et profonds qui sont une des beautés caractéristiques de ce tableau. Enfin, preuve sans réplique, le panneau central est orné d'une large bordure d'or nué, et cette bordure est de style gothique ; elle a été peinte après le panneau, pas une bavure de la couleur ne vient en ronger les bords ; elle marque l'œuvre de Froment d'un admirable cachet d'authenticité.

Nous nous sommes arrêtés un peu sur cette querelle parce qu'elle donne bien une idée des outrances où se laisse parfois entraîner M. S. Nous prendrons maintenant les tableaux contestés qu'il attribue à l'école catalane et nous examinerons si ces attributions sont vraiment soutenables.

M. S. revendique pour l'école catalane :

Le *Saint Siffrein* du Séminaire d'Avignon, le *Saint Michel* et l'*Annonciation* du Musée d'Avignon, la *Pieta* de Villeneuve-lez-Avignon.

Le *Saint Siffrein* du séminaire d'Avignon est d'une si belle allure que M. Georges Lafenestre serait tout prêt à y voir une œuvre de Nicolas Froment. M. S. en ferait une œuvre catalane et le rapproche du *Saint Liboire* de Juan Cabrera (t. II, pp. 86-87). Les deux saints se ressemblent, il est vrai, comme peuvent se ressembler deux évêques ; mais s'il y avait à comparer le *Saint Siffrein* d'Avignon à quelque évêque peint par un artiste catalan, ce serait plutôt, il nous semble, au *Saint Louis de Toulouse*, du même Cabrera (t. I, p. 301), car il y a entre les deux figures identité de geste ; la ressemblance ne va pas au delà d'une ressemblance générale et ne permet pas de naturaliser catalan sans preuve le *Saint Siffrein* avignonnais.

Le *Saint Michel* et l'*Annonciation* du Musée d'Avignon sont, nous dit M. Bertaux, « de charmants tableautins provençaux ».

L'art catalan connaît le type de saint Michel ; il le représente

toujours debout et impassible, armé de la lance qu'il enfonce avec majesté dans la gueule du dragon, « *l'araña* », comme on dit en Catalogne. Le peintre d'Avignon nous donne un saint Michel tout différent. L'archange, revêtu d'une armure à escarots, tient à la main gauche une longue croix armée d'une banderolle et les balances de la divine justice; de la main droite il brandit le glaive dont il va frapper le Malin, représenté sous les traits hideux d'une sorte de griffon, à la fois effrayant et grotesque, et déjà plus qu'aux trois quarts vaincu, en dépit de ses serres, de ses griffes, de son bec d'aigle, de ses cornes et de sa masse d'armes hérissée de pointes. Comme le *Saint Michel* de la collection Warnher, l'archange avignonnais a la physionomie douce et fine d'une femme; comme lui, il se sert de l'épée et non de la lance; comme lui, il porte agrafé au cou un manteau militaire ondoyant au vent; mais quelle différence d'aspect entre l'irréel et somptueux guerrier de Bartholomeus Rubeus et le charmant jeune chevalier du Musée Calvet! C'est la même donnée, mais simplifiée, dégagée de tout accessoire inutile, de tout ornement superflu, ne demandant sa beauté qu'à l'équilibre des figures et à l'élégance souveraine des lignes. Il nous semble impossible d'admettre que deux œuvres aussi dissemblables soient sorties du même pinceau.

Nous croyons, au contraire, que l'*Annonciation* peinte au dos du saint Michel est bien du même auteur. Dans un calme décor romain fait d'arcs et de pilastres, la Vierge est assise, un livre sur les genoux, et volant doucement, à un pied de terre, un ange gracieux et souriant lui chante l'*Ave Maria*. Tout est là merveilleusement paisible et intime; tout se passe loin des regards profanes entre Marie et le Ciel; sans que la peinture atteigne à la puissance d'émotion, au charme inexprimable des œuvres italiennes analogues, elle en a cependant comme un reflet très pur et très doux. C'est d'un art discret, d'une distinction exquise, dans lequel apparaît toute la mesure qui est comme la marque de l'art français.

Il en va de même de la *Pieta* de Villeneuve-lez-Avignon.

Là encore tout est pondéré et contenu. Autour du cadre court la phrase sacrée : « O vous tous qui passez, regardez et voyez s'il est une douleur comme, ma douleur ! » Le Divin est étendu sur les genoux de sa mère, qui joint les mains avec une résignation si entière, si profonde, que, sauf un pli douloureux du front, l'expression serait presque uniquement celle de l'adoration. Saint Jean soutient dans une main la tête du Christ et semble abîmé dans ses réflexions sur la malice des hommes ; Madeleine, plus faible et plus tendre, essuie des pleurs qui coulent malgré elle. Le donateur agenouillé, qui prie les mains jointes, complète l'impression mélancolique, mais calme et d'autant plus poignante. Il faut tout l'intrépide catalanisme de M. S. pour trouver un rapport quelconque entre la *Mater dolorosa* de Villeneuve et le tableau barbare qu'il nous présente sous le nom d'*Adoration du corps de Jésus-Christ*, par Bernardo Martorell, d'après Benito Martorell (t. II, p. 90 bis). Il a senti lui-même qu'il était cette fois allé trop loin de la simple vraisemblance et a proposé, en dernière analyse, d'attribuer le tableau à Bermejo. Mais l'attribution ne peut pas plus se soutenir pour Bermejo que pour Martorell ; nul rapport possible entre la Vierge de Villeneuve en sa douleur muette de grande dame et la Vierge andalouse de Bermejo, toute secouée par les sanglots. M. S. nous dit que la France ne connaît rien d'analogue à la *Pieta* de Villeneuve ; c'est une erreur énorme. La *Mater dolorosa* est, au contraire, un sujet très souvent traité par nos artistes, notamment par nos sculpteurs. Tout récemment encore, on vient de découvrir à Saint-Pierre-le-Moutier une superbe *Pieta* en pierre polychrome de la fin du quinzième siècle, qui présente avec la *Pieta* de Villeneuve les analogies les plus frappantes par son réalisme modéré, son élégante et vivante sincérité. La Vierge tient sur ses genoux le cadavre du Christ ; sainte Madeleine et saint Jean l'accompagnent. Le Christ est, comme à Villeneuve, d'un art très juste et très savant. La Vierge porte sur son visage une désolation profonde, mais résignée. La Madeleine, comme à Solesmes, semble plus près du sourire de l'extase que des contractions de

la douleur¹. Et cette œuvre, hier encore inconnue, n'est qu'un exemple parmi des centaines d'autres d'un sujet populaire entre tous².

Nous ne croyons pas que l'on puisse jamais rattacher les quatre tableaux précédents à l'école catalane, telle que M. S. nous la présente, et nous pensons qu'il eût mieux fait de les laisser de côté. Son livre n'en reste pas moins, en dépit de tous ses défauts, intéressant et nouveau. Il a révélé aux érudits l'existence de la vieille école catalane; des recherches plus méthodiques et une critique plus sévère résoudre sans doute les problèmes qu'il a eu le mérite de poser.

Mossén Joseph Gudiol, directeur du Musée de Vich, vient précisément de donner, dans une étude toute récente³, un exemple excellent de bonne méthode et de saine critique. Il est parvenu à reconstituer la carrière artistique d'un peintre navarrais, Joan Gasco, dont il suit les traces à Vich depuis 1502 jusqu'à 1529, époque de sa mort. A l'aide des documents d'archives, l'auteur fait revivre sous nos yeux un peintre inconnu des débuts du seizième siècle. Attiré à Vich par l'espoir d'y trouver du travail, protégé par le chanoine Onofre San Martí, Gascó ne put jamais, malgré son grand talent, sortir de la pauvreté. Il travailla beaucoup, puisque M. Gudiol a dressé une liste de quarante ouvrages sortis de sa main; mais il ne mena pas toujours une vie très régulière, et il eut de nombreux enfants. Les commandes abondaient, mais les couleurs étaient chères et la peinture une fois exécutée les paiements se faisaient longtemps attendre. Gascó passa sa vie à solliciter des acomptes; quand on le payait, l'argent qu'il touchait ne lui appartenait déjà plus et servait seulement à payer d'après créanciers.

Gascó eut cependant une science réelle, un grand talent,

1. *Musées et monuments de France*, 1907, deuxième livraison. — Jean Locquin, *Pitiés françaises du quinzième siècle*.

2. Rien que dans Clermont-Ferrand nous en connaissions deux du quinzième siècle : l'une au village d'Herbet, dans le mur d'une grange; l'autre en vente chez un antiquaire de la ville.

3. Mossén Joseph Gudiol, *Mestre Joan Gascó, contribucio à l'istoria del art Catalá*. Barcelona, 1908, in-4° xxviii-46 pages.

une curiosité sans cesse en éveil et ne cessa de progresser jusqu'à la fin de sa carrière. Aux quarante ouvrages de Gascó que nous font connaître les documents, M. Gudiol a pu rattacher, de la manière la plus probante et la plus certaine, vingt-quatre fragments conservés au Musée de Vich, dans la collection Abadal, dans l'église Sant Joan del Gali, dans une maison particulière de Sant Roma de Sau. Il croit pouvoir attribuer au même peintre neuf autres morceaux conservés au Musée de Vich, qui présentent avec les tableaux authentiques du maître les ressemblances de détail les plus caractéristiques. C'est plus qu'il n'en faut pour permettre de considérer Gascó comme un grand artiste.

Parmi les tableaux de Gascó conservés au Musée de Vich, il en est où le peintre s'est entièrement conformé à la mode catalane, et où les personnages se détachent sur fond d'or gaufré; mais il est bien peu de maîtres catalans qui aient obtenu la richesse et la fraîcheur de coloris atteintes par Gascó. Les deux figures de *saint Jean-Baptiste* et de *saint Jean l'Évangéliste* sont à cet égard admirables. D'un dessin très correct et très élégant, les deux personnages sont drapés dans d'amples manteaux de pourpre et d'azur à orfrois dorés et brodés de pierreries. Saint Jean, coiffé en boucles, à la mode italienne, tient à la main le calice empoisonné d'où s'échappe la guivre, sa tête est d'une sérénité angélique; le Baptiste, plus pâle, plus osseux, a les mains longues et maigres, une flamme dans les yeux, et tient à la main un livre sur lequel est couché l'agneau mystique. La même somptuosité, la même paix majestueuse se retrouvent dans le *Saint Jean* écrivant l'Évangile sous la dictée d'un ange, et dans le *Saint Jacques assis*, dont le manteau de sinople sombre tombe en plis moelleux et profonds.

D'autres fois, Gascó s'est émancipé de la mode catalane et a peint derrière ses personnages des paysages imaginaires, qui rappellent trait pour trait la manière du Pérugin, mêmes arbrisseaux grêles ressemblant à des brins d'herbes folles, même effets d'eaux, mêmes lointains azurés. L'influence italienne se manifeste encore dans les costumes, dans les man-

ches bouffantes de la *Sainte Barbe*, dans l'armure du guerrier qui contemple *saint Vincent martyr sur son lit de mort*.

Une fois au moins, Gascó a atteint l'art profond des grands mystiques. Il a réuni dans un tableau les trois figures de sainte Anne, de la Vierge et de l'enfant Jésus¹, et a su donner à sainte Anne une expression de gravité et de bonté vraiment merveilleuses; la Vierge est moins remarquable, l'enfant franchement mauvais, mais on n'a d'yeux que pour cette admirable vieille, toute patience, toute douceur, transfigurée par le sentiment religieux dont l'artiste l'a pénétrée jusqu'à l'âme.

Quels ont été les maîtres de ce grand peintre, hier encore inconnu? M. Gudiol nous dit bien que de 1502 à 1529 les chanoines de Vich acquirent des livres italiens, sortis des presses artistiques de Rome et de Venise, achetèrent des velours de Gênes, se vêtirent de broderies exotiques; mais cela suffit-il à expliquer toutes les influences qui se confondent dans les œuvres du maître navarrais? Nous ne le pensons pas, et nous croyons qu'une étude détaillée du vieil art aragonais et castillan les expliquera un jour d'une manière bien plus complète.

L'admirable exposition rétrospective d'art espagnol actuellement réunie à Saragosse révèle l'existence d'un vieil art aragonais très savant et très puissant, dont Gascó paraît bien avoir été l'élève.

Nous citerons parmi les morceaux qui nous ont le plus frappé un *Saint Martin* et une *Sainte Thècle*, un *Saint Valère* et un *Saint Laurent*² qui font penser tout à la fois au *Saint Siffrein* d'Avignon, à la *Santa Engracia* de la collection Gardner et aux figures de Gascó. L'autel portatif de *D. Fernando de Aragon*³ nous montre sainte Anne, la Vierge et l'enfant, groupés dans un cadre familial comme Gascó les a peints. Une peinture, provenant de l'hermita de San Sebastian de Magallon⁴, repré-

1. Sujet très populaire en Catalogne.

2. Palais des Beaux-Arts, Rez-de-chaussée, Sala II, nos 48-49, exposés par D. Antonio Magaña, de Saragosse.

3. *Id.* *Ibid.*, n° 63, exposé par le chapitre métropolitain de Saragosse.

4. *Id.* 2^e étage, Sala I^a, n° 26.

sente encore ces trois personnages dans un style que Gascó n'eût pas désavoué. Derrière une *Sainte-Face*, provenant du Musée provincial de Huesca¹, se retrouvent ces paysages peruginiques aimés de Gascó.

La cathédrale de Pampelune possède aussi un admirable retable daté de 1507², en parfait état de conservation, que M. de Alvarado attribue à un « auteur flamand de l'école de Bruges ou à un Français de l'époque de Jean Bellejambe³ » et qui pourrait bien être tout simplement l'œuvre d'un Aragonais ou d'un Castillan épris de l'art flamand, comme les auteurs du *Saint Ildefonse* du Louvre, et de *la Fontaine de vie* du Prado. L'histoire de l'ancien art espagnol réserve encore de bien intéressantes surprises à ceux qui s'en occuperont.

1. Palais des Beaux-Arts, 2^e étage, Sala I^a, n^o 47.

2. On lit au-dessus de la base cette inscription latine : *Hoc opus jussit apponi Petrus Marcilla de Caparroso eques Pampilone et auditor comptorum regalium, ad laudem omnipotentis Dei et ejus genitricis Marie et Beati Thome Didimi Apostoli. Anno Domini MCCCCVII in vigilia Pentecoste.*

3. Fernando de Alvarado, *Guia del viajero en Pamplona*. Madrid, 1904, in-8^o.

