



## La peinture à Perpignan au milieu du XV<sup>e</sup> siècle

Rafael Cornudella

En pensant surtout à la peinture sur bois, Charles Sterling a pu souligner, dans un article publié en 1966, qu'« un quart de la France du XV<sup>e</sup> siècle – tout le Sud-Ouest et le Languedoc jusqu'au Rhône – nous apparaît-il aujourd'hui comme un désert pictural, ou presque »<sup>1</sup>. Cette affirmation sévère peut paraître surprenante et même malicieuse si l'on considère que Robert Mesuret venait de publier son recensement de la peinture des primitifs languedociens. Mais il est vrai que l'effort de cet historien avait abouti à un échec partiel puisque le résultat en fut un fourre-tout, où se côtoient des peintures languedociennes avec d'autres qui sont en fait catalanes, aragonaises, provençales, ou qui proviennent probablement d'autres régions de France<sup>2</sup>. Quoi qu'il en soit, cette situation en Languedoc contraste avec la relative abondance des témoignages picturaux de la même époque en Provence ou, plus encore, en Catalogne et dans les autres Etats ibériques de l'ancienne Couronne d'Aragon. A noter également le nombre significatif de peintures sur bois conservées des territoires du nord de la Catalogne qui sont aujourd'hui français (Roussillon, Conflent, Vallespir et une partie de la Cerdagne).

### *Les échanges entre le Languedoc et la Catalogne au XV<sup>e</sup> siècle : une réalité difficile à cerner*

Sterling lui-même nous prévient : « Les œuvres encore en place dans les provinces ne sont pas nécessairement des produits locaux puisqu'il faut compter avec des importations, des voyages d'artistes, des échanges d'influences entre provinces »<sup>3</sup>. Prenons un seul exemple, de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, pour illustrer la difficulté qu'une pièce isolée et décontextualisée peut poser. En 1858, une *Exposition d'antiquités, d'objets d'art et de peinture ancienne* se tient à Toulouse, événement pionnier dans le processus de récupération et de valorisation du patrimoine artistique du Languedoc. L'architecte G. de Chastenet prêta alors, entre autres pièces, un remarquable panneau montrant un *Saint évêque et un donateur* qui, dans le livret, est décrit comme une pièce de la fin du XIV<sup>e</sup> ou du début du XV<sup>e</sup> siècle, provenant probablement d'Avignon (pl. 1). Depuis son entrée dans la collection du Cleveland Museum of Art en 1927, de multiples propositions ont été faites concernant l'affiliation de ce panneau qui représente peut-être saint Louis de Toulouse et qui était vraisemblablement l'élément central d'un ensemble plus grand, d'un retable. Aujourd'hui, après avoir rejeté une origine provençale ou languedocienne, son origine valencienne ou catalane est généralement acceptée<sup>4</sup>. Chandler R. Post se faisait écho d'une tradition selon laquelle l'œuvre proviendrait de la chapelle du château du comte de Chastenet d'Esterre et proposait l'attribution du panneau à la région de Valence en Espagne<sup>5</sup>. A notre avis, son origine catalane est incontestable, bien que nous ne trouvions

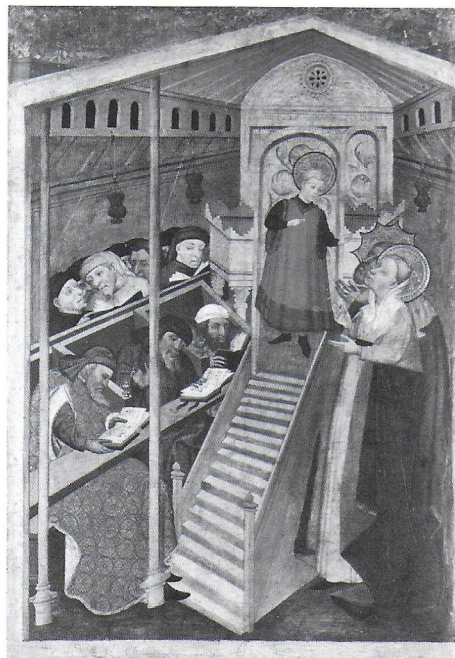


Fig. 82. Peintre catalan (roussillonnais?), *Jésus parmi les docteurs*, vers 1420-1440. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam (©The Metropolitan Museum of Art).

pas tout à fait convaincante l'attribution à Joan Antigó<sup>6</sup>, peintre actif à Gérone et auteur documenté du grand *Retable de la Vierge* « de l'Escala » (1437-1439) dans l'église Santa Maria de Banyoles. Une origine roussillonnaise nous semble plus vraisemblable pour le panneau de Cleveland<sup>7</sup>, étant donné qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle il appartenait à un propriétaire languedocien, alors que le grand courant d'importation en France d'œuvres de la Catalogne espagnole, si intense dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> et les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, n'avait pas encore commencé. Bien que nous n'osions pas tirer le panneau de Cleveland de l'anonymat, nous pensons que l'on peut souligner les affinités avec les œuvres attribuées au Maître du Roussillon ou à son entourage, notamment la prédelle du Boulou (Roussillon) où sont représentés le Christ de pitié et quatre scènes de la Passion. Mais à notre avis nous pourrions prendre en compte aussi le lien – peut-être plus poussé – avec une autre œuvre catalane énigmatique telle que le *Christ parmi les docteurs* du Metropolitan Museum of Art de New York<sup>8</sup> (fig. 82).

En fait, nous n'excluons pas que celui-ci puisse éga-

lement provenir du nord de la Catalogne et, dans ce cas, nous pourrions penser à l'un des élèves du Maître du Roussillon.

Quoi qu'il en soit, dans le cas du *Saint évêque* de Cleveland, l'hypothèse d'un artiste catalan qui l'aurait peint à Toulouse s'avère moins probable qu'une provenance roussillonnaise du tableau. Cependant, nous savons au moins que le 10 janvier 1417 deux peintres d'origine catalane, Martí Canet et Antoni Prats (*Pratz*) louèrent pour un an une maison à Toulouse, rue des Filatiers, au marchand Jaume Froument<sup>9</sup>. Selon Sophie Cassagnes-Brouquet, qui a publié cette référence documentaire, leurs noms ne réapparaissent plus dans les documents toulousains, de sorte que nous ne savons pas si leur séjour fut vraiment productif. Nous ne connaissons pas non plus de données documentaires sur eux en Catalogne<sup>10</sup>.

Bien que les historiens de l'art aient parfois exagéré le phénomène et tiré des conclusions hâtives, il reste que les échanges artistiques traditionnels de la Catalogne avec le Languedoc et la Provence ont persisté tout au long du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Les liens historiques et culturels entre ces régions, et en particulier les fortes affinités entre l'occitan et le catalan, ont sans aucun doute facilité la mobilité des artistes entre ces territoires, et les comtés du nord de la Catalogne ont joué un rôle spécial en raison de leur voisinage avec le Languedoc. Un des cas documentés au XV<sup>e</sup> siècle est celui de Guillaume (Gilhem) Viguié, originaire de Bourg-Saint-Bernard, près de Toulouse où il a dû faire son apprentissage artistique et où il épousa une fille du défunt peintre Jean II Portal en 1445 (documenté entre 1434 et 1445)<sup>11</sup>. Sa première commande documentée le situe cependant en Roussillon : le 13 avril 1460, Viguié reconnut avoir reçu 20 florins en acompte des 70 que lui avaient promis les *obriers* de l'église Sainte-Marie de Baixas, premier versement pour la peinture

d'un retable, un travail qui avait été confié auparavant à Arnau Gassies, l'un des principaux peintres de Perpignan à l'époque, qui était mort après avoir seulement enduit les panneaux et sans avoir commencé l'exécution picturale. Une fois l'ouvrage terminé, les consuls du village ne furent pas entièrement satisfaits et il fallut recourir à un arbitrage de deux experts, le menuisier Jean Raholf pour les *obrsers* et le peintre Andreu Fàbrega (ou *Fàbregues*) pour Guillaume Viguièr. La sentence, émise le 6 mai 1462, le condamna à améliorer certaines parties de la composition. Le 31 juin 1465, Viguièr reconnut avoir reçu la somme de 284 florins comme prix total de son œuvre<sup>12</sup>.

Andreu Fàbrega se chargea lui-même de terminer deux autres retables qu'Arnau Gassies avait laissés inachevés à sa mort, à l'été 1456 (avant le 11 août). Comme l'a écrit Durliat, Andreu Fàbrega semble « avoir repris la suite de l'atelier d'Arnau Gassies »<sup>13</sup>, et il me paraît très plausible qu'il ait proposé Guillaume Viguièr pour que lui soit commandée la peinture d'un de ces retables. Les documents qui ont été publiés ces dernières années sur le Catalan Andreu Fàbrega nous permettent de retracer un itinéraire intéressant. Originaire de Castelló d'Empúries, il commença son activité professionnelle dans cette ville comtale et y fut emprisonné en 1447, avec un autre peintre, Bartomeu Bosom, pour avoir violé la trêve lors d'un litige<sup>14</sup>. Je pense qu'on peut l'identifier au peintre homonyme qui réapparaît à Toulouse en 1452 : le 15 mai de cette année, le brodeur Arnoud Sébastien, résidant rue du Burguet-Nau, loue à André *Fàbregues* et Jean Parssboys, peintres associés, la moitié d'une maison dans cette rue<sup>15</sup>. Cela expliquerait donc la relation professionnelle de Fàbrega et Viguièr, qui se sont probablement rencontrés à Toulouse. Après ce séjour en Languedoc, Fàbrega dut retourner à Castelló d'Empúries où, en septembre 1456, il vendit une maison probablement parce qu'il décida de s'installer à Perpignan, où son remarquable parcours est bien attesté depuis la fin de cette année-là et où il meurt en 1483 après avoir fondé une dynastie de peintres puisqu'il avait deux enfants et un petit-fils qui étaient également peintres<sup>16</sup>. Viguièr, après sa mésaventure roussillonnaise, a poursuivi sa carrière à Toulouse, où il semble avoir également joué un rôle remarquable, documentée jusqu'en 1476.



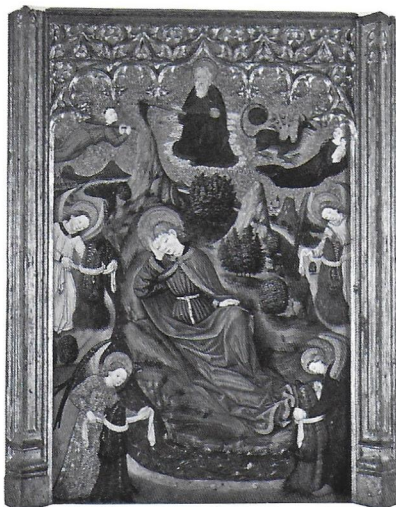
Fig. 83. Arnau Gassies (Maître d'Ayguatèbia), *Vierge allaitant l'Enfant*, vers 1445-1455. Ayguatèbia, église (©Dinh Thi Tien-Image Maker/CCRP 66 pour le Département des Pyrénées-Orientales).

#### *La question du Maître d'Ayguatèbia-Arnau Gassies*

Ni dans le cas de Viguièr ni dans celui de Fàbrega, nous ne disposons d'œuvres documentées qui nous permettent d'identifier leur personnalité artistique. En revanche, la personnalité d'Arnau Gassies a pu être identifiée à partir du *Retable de saint Michel et saint Hippolyte* conservé dans l'église paroissiale de Palau-del Vidre, qui a été commandé au peintre par Pere de Montroig, maître verrier, moyennant un prix-fait signé le 21 mars 1454 (fig. 80, 88)<sup>17</sup>. Cependant, on n'a pas tenu compte du fait que ce retable pourrait également

Fig. 84. Arnau Gassies (Maître d'Ayguatèbia), *Saint Jean l'Évangéliste à Patmos* (provenant de Puigcerdà), vers 1445-1455. Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya (©Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).

Fig. 85. Arnau Gassies (Maître d'Ayguatèbia), *Martyre de Saint Jean l'Évangéliste à la Porte Latine* (provenant de Puigcerdà), vers 1445-1455. Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya (©Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).



être l'un des nombreux que Gassies a laissés inachevés du fait de sa mort prématurée, alors qu'il était surchargé de commandes. Dans un autre essai, nous avons expliqué en détail les raisons pour lesquelles, à notre avis, Gassies aurait dû simplement commencer ce travail, qui aurait été achevé par un ou deux peintres différents, étant un disciple ou suiveur de Gassies celui qui a exécuté la part du lion<sup>18</sup>. Si nous admettons donc que Gassies a uniquement commencé la peinture du retable de Palau-del-Vidre, le parcours du peintre qui se dégage des documents nous semble compatible avec le « Maître d'Ayguatèbia », que nous avons nous-même baptisé de ce nom de convention à propos de la *Vierge allaitant l'Enfant* – sans doute l'élément central d'un retable – qui a été conservé dans l'église paroissiale d'Ayguatèbia, un petit village pyrénéen du Conflent (fig. 83)<sup>19</sup>.

En plus de ce panneau, nous devons, à notre avis, attribuer à ce maître les deux fragments de retable représentant deux scènes de la vie de saint Jean l'Évangéliste – son *Martyre dans le chaudron* et la *Vision à Patmos* – provenant de Puigcerdà (Cerdagne) et conservés au Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 84-85) ; un fragment de prédelle montrant *Saint Michel Archange* et *Sainte Eulalie de Barcelone* – d'origine inconnue – conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon (fig. 86)<sup>20</sup> ; deux panneaux latéraux d'un retable, conservés dans la cathédrale d'Elne (Roussillon), dont les compartiments supérieurs représentent *Sainte Marthe triomphant du dragon* et *Saint Eloi ferrant un cheval*, tandis que, en dessous de ceux-ci, on voit respectivement les figures de *Saint Dominique* et de *Saint Bernard*, peintes dans un style plus tardif et très naïf sur des morceaux de toile collés sur le support d'origine (sous lesquels peut-être un jour les figures du XV<sup>e</sup> siècle pourront être récupérées ; fig. 87) ; et enfin un panneau de la *Vierge de Miséricorde* conservé dans l'église paroissiale Notre-Dame-des-Anges à Collioure (Roussillon). Ces œuvres peuvent être considérées comme autographes même si elles nous sont parvenues dans un état de conservation hétérogène ; les panneaux d'Elne – c'est-à-dire les scènes du registre supérieur – présentent une exécution plus sèche qui pourrait être due à la collaboration d'un membre de l'atelier.



Fig. 86. Arnau Gassies (Maître d'Ayguatèbia), *Saint Michel archange et sainte Eulalie de Barcelone* (fragment de prédelle). Dijon, musée des Beaux-Arts (©MBA, Dijon).

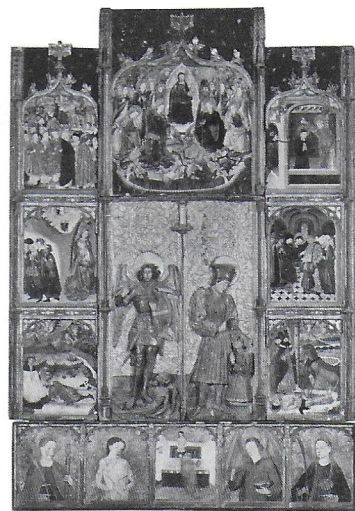
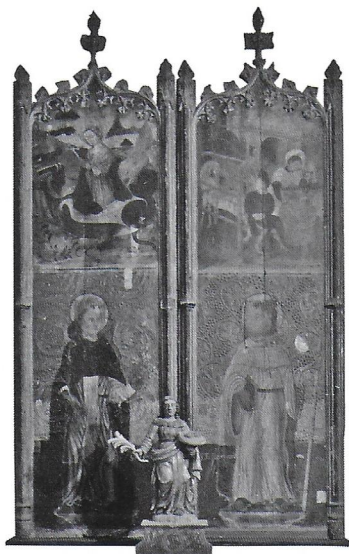
Nous ne pouvons pas retracer ici la fortune critique de ces pièces, dont l'attribution à tel ou tel maître a fait l'objet d'opinions qui ne coïncident pas toujours. Nous notons au moins que Durliat a vu dans la *Vierge allaitant l'Enfant* d'Ayguatèbia l'influence du Maître du Retable de la Loge de Mer à Perpignan, ce qui implique une date de la fin du siècle<sup>21</sup>. Plus récemment, Stéphanie Doppler a pu constater le lien stylistique étroit entre le panneau d'Ayguatèbia et la *Vierge de Miséricorde* de Collioure, en acceptant toujours le lien supposé avec le Maître de la Loge de Mer et en présumant que le panneau de Collioure proviendrait de l'ancien maître-autel de l'église paroissiale<sup>22</sup>. Cependant, nous avons de bonnes raisons de croire qu'il provient en fait d'un retable plus petit et du couvent des Dominicains de la même ville (ayant été probablement déménagé à l'église paroissiale lors de la sécularisation révolutionnaire)<sup>23</sup>. Et surtout, à en juger par leur style, ces panneaux d'Ayguatèbia et de Collioure sont clairement des œuvres du milieu et non de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et n'ont rien à voir avec le Maître de la Loge.

Ayant ainsi défini le catalogue des œuvres du Maître d'Ayguatèbia, nous pouvons à nouveau nous pencher sur le *Retable de saint Michel et saint Hippolyte* de Palau-del Vidre pour y voir, comme nous l'avons suggéré plus haut, les traces d'une intervention autographe de ce maître (fig. 80, 88). La prédelle est l'une des parties du retable qui a le plus souffert d'une intervention de restauration du XX<sup>e</sup> siècle qui masque sans doute la couche picturale d'origine. Cependant, la demi-figure de saint Sébastien ainsi que l'élément central qui représente l'Elévation de la sainte Hostie et l'*Imago Pietatis* conservent à notre avis les traits sans équivoque du Maître d'Ayguatèbia qui peut donc être identifié à Arnau Gassies. Il semble logique que Gassies ait commencé son travail par la prédelle, et l'aspect actuel de la couche picturale pourrait être dû à l'usure mais aussi à une exécution imparfaite alors que le maître est mort.

Les historiens ont souligné à juste titre les liens des œuvres que nous attribuons au Maître d'Ayguatèbia avec la peinture barcelonaise et valencienne du

Fig. 87. Arnau Gassies (Maître d'Ayguatébia) et atelier, *Sainte Marthe triomphant du dragon et Saint Eloi ferrant un cheval* (peintre du XVII<sup>e</sup> siècle ?), *Saint Dominique et Saint Bernard* (panneaux d'un retable). Elne, cathédrale (archives de l'auteur).

Fig. 88. Arnau Gassies (Maître d'Ayguatébia) et suiveurs, *Retable de saint Michel et saint Hippolyte*, vers 1455-1460. Palau-del-Vidre, église paroissiale (archives de l'auteur).



milieu du siècle. Dans le fragment de prédelle du musée de Dijon (fig. 86), par exemple, on perçoit une affinité éloquent avec la formule eyckienne typique de Joan Reixach, le peintre proluxe d'origine catalane qui a travaillé à Valence. Et dans ce sens, il faut rappeler qu'Arnau Gassies était le fils d'un peintre d'origine valencienne, Joan Gassies (ou Garsia), qui s'était installé à Perpignan, et qu'Arnau lui-même est documenté à Valence en 1432, alors qu'il devait être assez jeune, moment où il collabore à la décoration murale du sacraire de la cathédrale. Ses liens stylistiques avec Reixach nous amènent cependant à supposer que Gassies a dû renouveler ses contacts avec Valence vers le milieu du siècle, peut-être dans la première moitié des années 1440, période pendant laquelle nous ne disposons d'aucune donnée documentaire à Perpignan. Les œuvres que nous attribuons au Maître d'Ayguatébia – identifiable avec Arnau Gassies – dénotent, en somme, une condensation culturelle particulière à cheval entre les variantes catalanes plus tardives du « style international » et le nouveau courant eyckien qui a pénétré les territoires ibériques de la Couronne d'Aragon principalement par Valence. Sa familiarité avec le milieu barcelonais ne fait par ailleurs aucun doute. Ainsi, il est consigné que le 22 août 1437, il s'engagea à travailler, pour une période de deux ans, dans l'atelier de Pere Tortós, peintre de Barcelone, à l'expiration du contrat qu'il avait précédemment signé avec Andreu Mates, peintre de Perpignan ; et bien que, de 1446 et jusqu'à sa mort, il soit régulièrement documenté à Perpignan, il continue d'avoir des affaires à Barcelone, où nous le repérons, par exemple, en décembre 1450.

L'influence remarquable que le Maître d'Ayguatébia a exercée sur plusieurs peintres actifs dans le Roussillon est sans doute l'une des raisons qui motivent son identification avec Arnau Gassies. Ainsi, dans l'église paroissiale de Palau-del-Vidre, outre le *Retable de saint Michel et saint Hippolyte* déjà mentionné, commencé par Gassies et terminé par d'autres, on conserve également le *Retable de saint Jean l'Évangéliste*, sans doute peint également par un autre disciple (fig. 89). De son côté, Durliat a souligné que la *Vierge allaitant* d'Ayguatébia « est dans un style très proche de celui du Maître d'Olot », deux appréciations justes qui peuvent être relues selon notre nouvelle hypothèse

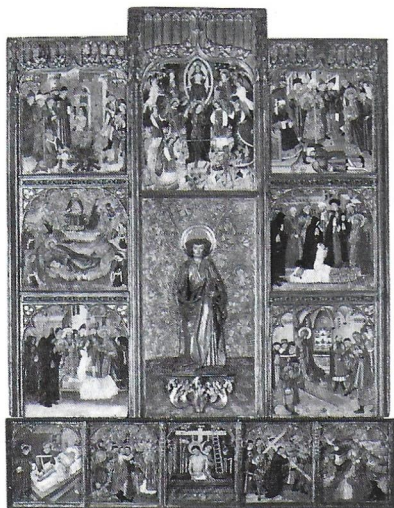


Fig. 89. Peintre actif à Perpignan, *Retable de saint Jean l'Evangeliste*, vers 1455-1465. Palau-del-Vidre, église paroissiale (archives de l'auteur).

Fig. 90. Maître d'Olot (Pere I Terri?), *Retable de sainte Eulalie*. Rigarda, église paroissiale Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie (©Dinh Thi Tien-Image Maker/CCRP 66 pour le Département des Pyrénées-Orientales).

sur le rôle du Maître d'Ayguatèbia au milieu du siècle. En effet, l'influence de ce dernier sur le Maître d'Olot, un peintre probablement plus jeune, dont le style naïf et provincial révèle néanmoins une personnalité plus singulière que celle des disciples du Maître d'Ayguatèbia-Arnau Gassies qui ont peint les retables de Palau-del-Vidre, nous semble évidente. Les retables ou fragments de retables conservés du Maître d'Olot proviennent de la chapelle de Santa Cristina de Corçà (Baix Empordà), l'église Sant Esteve d'Olot (Garrotxa), l'église Sainte-Assiscle-et-Sainte-Victoire de Villeneuve-les-Escalades (Cerdagne) et l'ancienne église paroissiale de Vilella (Conflent), ce dernier retable étant conservé aujourd'hui à l'église Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie de Rigarda<sup>24</sup> (fig. 90). Deux propositions différentes ont été faites concernant l'identité de ce maître. Ainsi, on a signalé le Catalan Miquel Torell, documenté à Saragosse (1460, comme apprenti du Catalan Joan Rius), à Gérone (1471, 1477, 1479, 1481), à Perpignan (1481, 1486) et à nouveau à Gérone (1487)<sup>25</sup>. Mais on a aussi pensé, à notre avis de manière plus pertinente, au Languedocien Pere Terri (Therry), originaire de Bages près de Narbonne et qui a pu faire son apprentissage dans le Roussillon voisin. En fait, le langage pictural du Maître d'Olot est parfaitement compatible avec un peintre qui aurait pu être formé à Perpignan, mais il ne semble pas concorder avec quelqu'un qui a fait son apprentissage à Saragosse, comme Torell. Et la distribution géographique des œuvres attribuées au Maître d'Olot s'accorde assez bien avec les données documentaires concernant Pere Terri. Ainsi, il est documenté à Gérone (1458), Olot (1469), Puigcerdà (1483, 1484, 1486, 1487, 1488, 1490, 1497), Perpignan (1490), et de nouveau à Olot (1499, 1503, 1505, 1506). Selon le dernier document connu le concernant, de 1506, à cette date il se rend chez le notaire d'Olot pour nommer procureur son fils Pere II Terri, également peintre et résident de Puigcerdà à l'époque, pour s'occuper des affaires et des biens de son père<sup>26</sup>. En 1508, Pere II Terri était encore à la tête de l'atelier de Puigcerdà, lorsqu'il s'engagea à peindre un retable pour le prieuré de Sainte-Marie de Coustoges (Vallespir)<sup>27</sup>.

La documentation d'archives prouve que les itinéraires et échanges artistiques étaient constants entre les différents foyers ibériques de la Couronne

d'Aragon et bien sûr Perpignan, principale capitale catalane du nord, était immergée dans ce système culturel et politique. Logiquement, plus ces centres étaient proches, plus les connexions étaient fluides. Les documents qui ont été découverts successivement sur le *Retable de saint Michel*, destiné à une chapelle de l'église Santa Maria de Castelló d'Empúries, révèlent un processus complexe et hasardeux, car dans son exécution (1439/1441-1448) au moins cinq peintres y sont intervenus : Francesc II Vergós, de Barcelone, Andreu et Joan Mates, père et fils, résidents à Perpignan (mais originaires de Castelló d'Empúries), Joan Antigó et Honorat Borrassà, de Gérone<sup>28</sup>. Dans les deux panneaux fragmentaires que nous conservons de ce retable, correspondant aux travées latérales (Gérone, Museu d'Art), on observe un schéma de composition homogène dans les quatre scènes, tandis que la rédaction picturale est due – à notre avis – au moins à deux mains différentes, dont l'une d'elles étant proche, sinon identique, à Joan Antigó<sup>29</sup>. Comme nous ne disposons d'aucune œuvre documentée des autres peintres qui sont intervenus dans le retable, nous ne savons pas à qui parmi eux correspond l'autre main détectée dans les éléments conservés, bien qu'il s'agisse très probablement d'Honorat Borrassà, l'associé d'Antigó. D'autres œuvres anonymes de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle ont vraisemblablement été exécutées par des peintres actifs dans le nord de la Catalogne et résidant probablement à Perpignan. C'est le cas de plusieurs œuvres du Roussillon comme la prédelle représentant des scènes de la *Vie de la Vierge*, de Millas, le petit retable de l'église Saint-Saturnin de Montauriol et le retable de *Saint Michel* de l'église paroissiale d'Argelès-sur-Mer<sup>30</sup>.

<sup>1</sup> Ch. Sterling, « Pour la peinture en Auvergne au XV<sup>e</sup> siècle », *L'Œil*, 136, 1966, p. 4-17, part. p. 5. Nous sommes très reconnaissant à Mireia Mestre, Joaquim Garriga (†), Jean-Bernard Mathon, Guillaume Dalmau et Marta Oriola.

<sup>2</sup> R. Mesuret, « Les primitifs du Languedoc : essai de catalogue », *Gazette des beaux-arts* [tiré à part de la *Gazette des beaux-arts*], 1965, p. 1-38.

<sup>3</sup> Ch. Sterling, « Pour la peinture... », 1966, p. 5.

<sup>4</sup> C. Sarthou i Carreras a déjà signalé une origine « catalane ou valencienne » du tableau dans « Tresors de l'art retrospectiu en els estats de l'antiga Corona d'Aragó », *Butlletí excursionista de Catalunya*, 381, febrero de 1927, p. 48-60, part. p. 49, pl. 10.

<sup>5</sup> Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. 3. The Italo-Gothic and International Styles*, Cambridge, 1930, p. 53-55, fig. 267.

<sup>6</sup> F. Ruiz i Quesada, « Joan Antigó i Honorat Borrassà », *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, 2. El corrent internacional*, éd. R. Alcoy, Barcelone, 2005, p. 274-282, part. p. 276-277.

<sup>7</sup> La préparation est à base de sulfate de calcium, selon la technique traditionnelle en Catalogne et en général dans le sud de

l'Europe, selon Marta Oriola, qui a réalisé une intervention de conservation-restauration du panneau en 2002. Nous ne savons pas si le bois a été analysé, mais il pourrait peut-être s'agir d'un conifère.

<sup>8</sup> The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931, inv. 32.100.123.

<sup>9</sup> S. Cassagnes-Brouquet, « Les métiers de la couleur à Toulouse à la fin du Moyen Âge », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 72, 2012, p. 223-242, part. p. 224, 228, 232.

<sup>10</sup> A Perpignan, le peintre Jaume Canet est documenté entre 1328 et 1334 ; voir M. Durliat, *Arts anciens du Roussillon. Peinture*, Perpignan, 1954, p. 53. Un Pere Prats, peintre, est documenté à Barcelone en 1359 ; voir J. M. Madurell, « El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. 1. Texto. Apéndice documental. Índices », *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 7, 1949, p. 7-327, part. p. 152-153.

<sup>11</sup> M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 128, 130 ; S. Cassagnes-Brouquet, « Les métiers... », 2012, p. 223, 227, 231, 237, 238.

<sup>12</sup> P. Vidal, « Recherches relatives à l'histoire des beaux-arts et des belles-lettres

en Roussillon depuis le XI<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVII<sup>e</sup> (suite) », *Bulletin de la Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales*, 51, 1910, p. 289-360, part. p. 327-328 ; P. Masnou, « Quelques peintres roussillonnais du XV<sup>e</sup> siècle », *Ruscino*, 25, 1925, p. 101-139, part. p. 116-117 ; M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 116, 130.

<sup>13</sup> M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 116, 118.

<sup>14</sup> M. Pujol i Canelles, *Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l'Empordà*, Figueres, 2004, p. 41, 43-44, 277.

<sup>15</sup> S. Cassagnes-Brouquet, « Le métier de brodeur à Toulouse à la fin du Moyen Age », dans *Le parement d'autel des Cordeliers de Toulouse. Anatomie d'un chef-d'œuvre du XIV<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition (Toulouse, musée Paul-Dupuy, 16 mars-18 juin 2012), éd. M. A. Bilotta et M.-P. Chaumet-Sarkissian, Paris, 2012, p. 67-72, part. p. 68 ; S. Cassagnes-Brouquet, « Les métiers... », 2012, p. 229.

<sup>16</sup> S. Angenard, *La peinture des retables en Roussillon aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : le diocèse d'Elne d'Arnau Gassies à Jaume Forner*, thèse de doctorat, Université Paul-Valéry-Montpellier-III, 1998, p. 58-61 ; S. Doppler, *La peinture de la Renaissance dans les comtés nord-catalans (1480-1540)*, thèse de doctorat, dir. E. Castañer-Muñoz et J. Garriga i Riera, Université de Perpignan, 2012-2013, 2, p. 456-463.

<sup>17</sup> M. Durliat, « Arnau Gassies. Peintre perpignanais du XV<sup>e</sup> siècle », *Revue des études roussillonnaises*, 1, 1951, p. 197-214 ; M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 100, 102, 104.

<sup>18</sup> R. Cornudella, « La qüestió Mestre d'Aiguatèbia-Arnau Gassies. Una nota sobre la pintura del nord-est de Catalunya a mitjan segle XV », sous presse.

<sup>19</sup> R. Cornudella, C. Favà, G. Macías, *El gòtic a les col·leccions del MNAC*, Barcelone, 2011, p. 112 ; R. Cornudella, « L'art gothique catalan », *Musée d'art Hyacinthe-Rigaud. Du XIV<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, éd. C. Muchir, Perpignan-Gand, 2017, p. 37-44, part. p. 44.

<sup>20</sup> Francesc Ruiz a le mérite d'avoir insisté sur la paternité commune de ce panneau de Dijon, des deux de Puigcerdà (MNAC) et des deux panneaux du retable d'Elne, qu'il attribue à un anonyme qu'il a lui-même baptisé « le Second Maître de Puigcerdà ». Moins heureuse est sa proposition d'identifier ce maître avec Pere Escaparra, un peintre d'origine sicilienne documenté à Barcelone (1443), à Puigcerdà (1446) et à Perpignan (1465). Voir F. Ruiz i Quesada, « A l'entorn d'un patrimoni dispers i perdut. Els obradors

pictòrics gironins del darrer gòtic », dans *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català*, catalogue d'exposition (Gérone, Museu d'Art, 31 octobre 2002-16 mars 2003), éd. J. Molina, Gérone, 2003, p. 95-108.

<sup>21</sup> M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 114, 116.

<sup>22</sup> S. Doppler, *La peinture de la Renaissance...*, 2012-2013, p. 239-241, 243-245.

<sup>23</sup> Nous sommes vivement reconnaissant à Guillaume Dalmau de nous avoir signalé cette possible provenance du couvent des Dominicains.

<sup>24</sup> M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 114, 117, 119, 120.

<sup>25</sup> J. Gudiol et S. Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, Barcelone, 1986, p. 183-184, fig. 899-903, p. 437.

<sup>26</sup> P. Freixas, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII i XV*, Gérone, 1983, p. 185, 208-209 ; C. Sala i Giralt, *L'art a la comarca de la Garrotxa. El pre-Renaixement, el Renaixement, el Barroc i el trànsit d'una tendència a l'altra (segles XV a XVII)*, Olot, 1987, p. 21-33, 55-56 ; R. Cornudella, « El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (alias Mestre de Canapost ; alias Mestre de la Seu d'Urgell) », *Locus Amoenus*, 7, 2004, p. 137-169, part. p. 162 ; S. Doppler, *La peinture de la Renaissance...*, 2012-2013, p. 547.

<sup>27</sup> J. M. Madurell Marimón, *El Arte en la Comarca Alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 113.

<sup>28</sup> M. Pujol i Canelles, « El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries, descoberta la identitat dels seus autors », *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 30, 1989, p. 233-259 : 238, 240-241, 253-254 ; M. Pujol i Canelles, « El retaule de sant Miquel de Castelló d'Empúries i la seva circumstància socio-cultural », *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 27, 1994, p. 43-79, part. p. 53, 72-73 ; S. Angenard, *La peinture des retables en Roussillon...*, 1998, 2, p. 28-29 ; S. Angenard, « Commande et réalisation de retables en Roussillon au XV<sup>e</sup> siècle : quelques particularités », dans *Autour du Palais des archevêques de Narbonne. Les arts picturaux en France méridionale et en Catalogne du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, actes de colloque (Narbonne, 2-3 décembre 1994), éd. M. Sirventon et J. Nougaret, Narbonne, 2003, p. 89-96.

<sup>29</sup> R. Cornudella, « Joan Antigó, Honorat Borrassà i taller, Taules del Retaule de sant Miquel », dans *Catalunya 1400. El Gòtic internacional*, catalogue d'exposition (Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 mars-15 juillet 2012), éd. R. Cornudella, C. Favà et G. Macías, Barcelone, 2012, p. 228-231, n° 44.

<sup>30</sup> Sur ces œuvres, voir M. Durliat, *Arts anciens...*, p. 109-112, 115.



Pl. 1. Peintre actif à Perpignan ?, *Saint évêque et un donateur*, vers 1420. Cleveland Museum of Art (©The Cleveland Museum of Art).