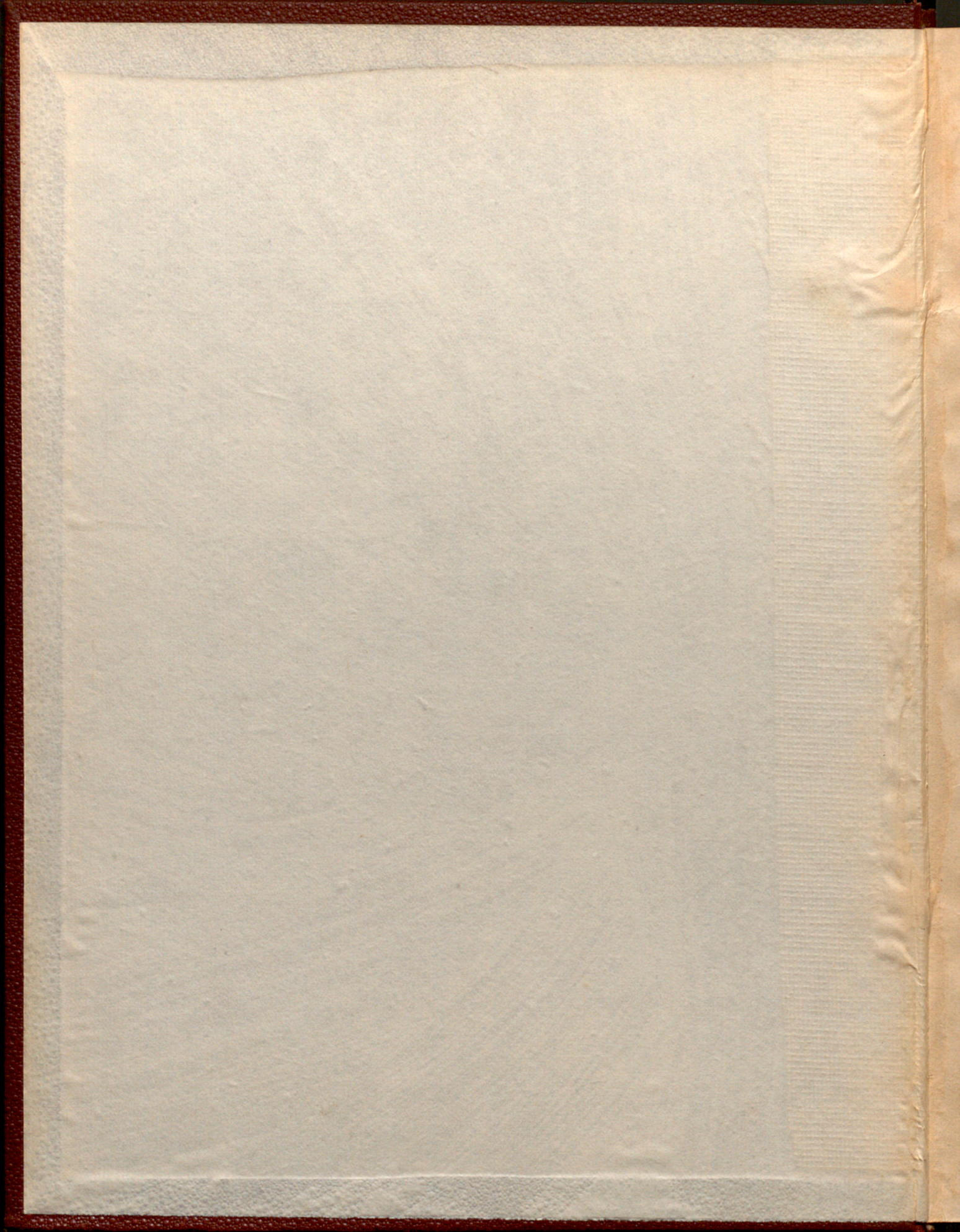


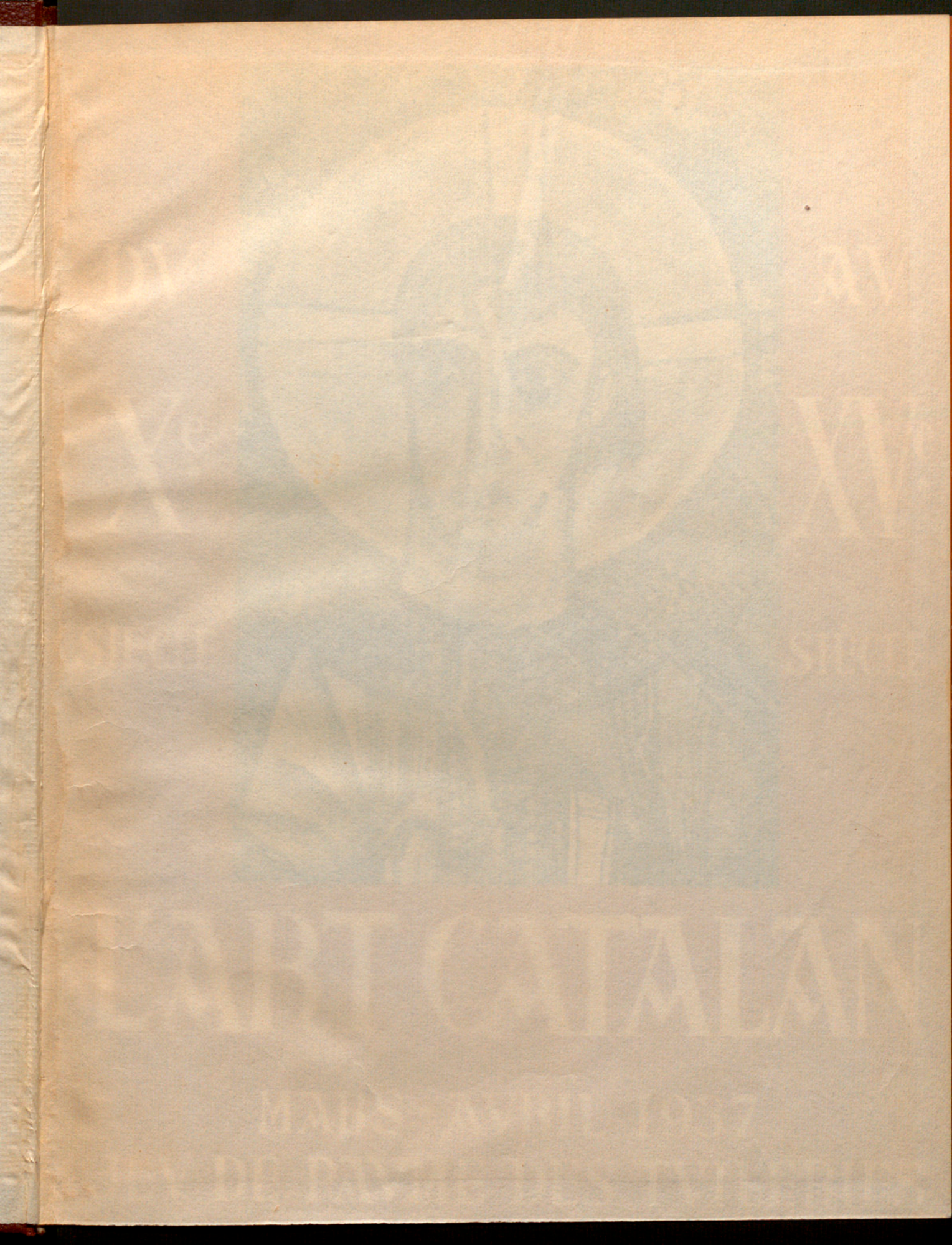
L'ART
CATALAN
DU
X
AU
XV
SIECLE

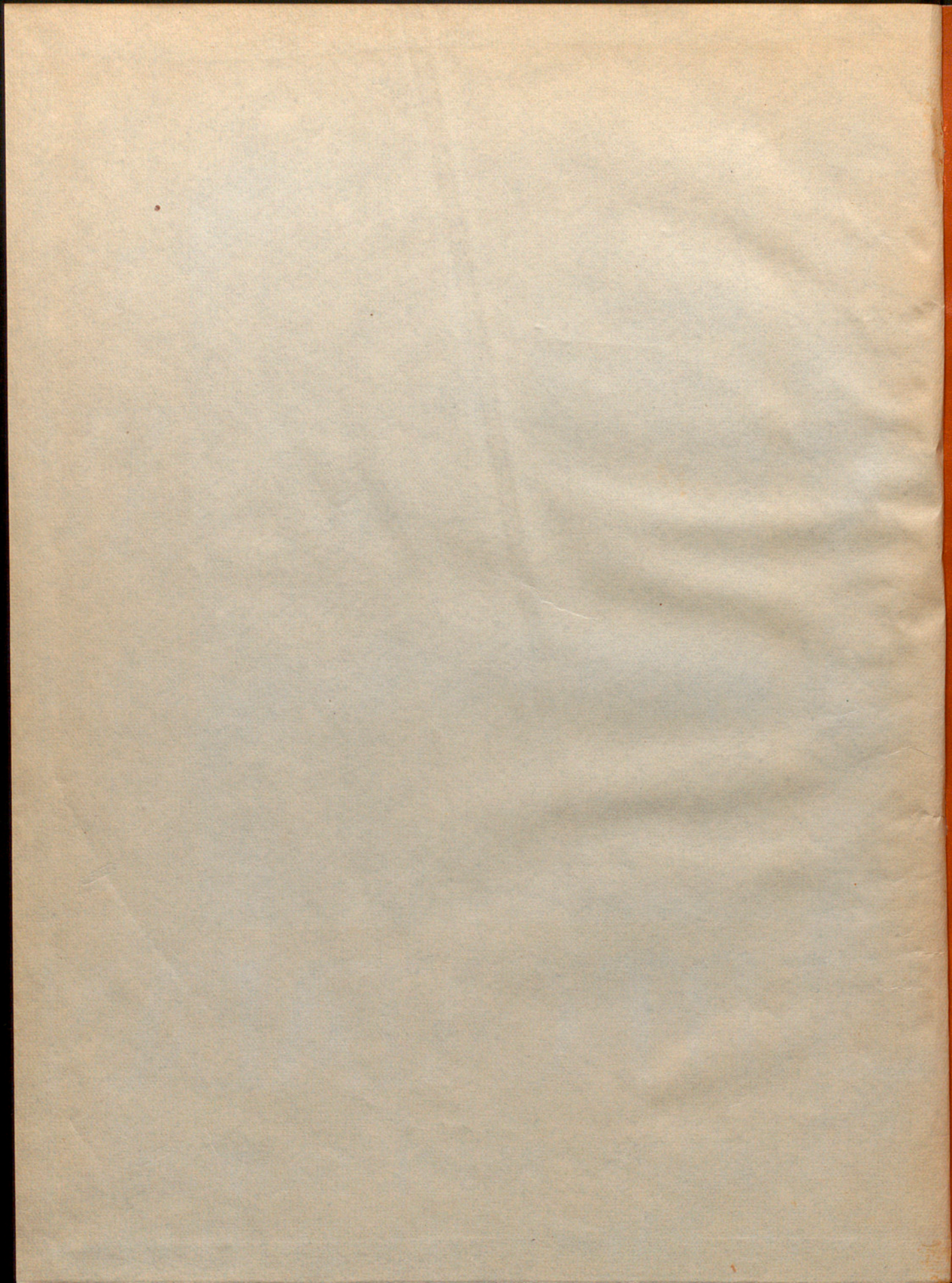
PARIS

1937

ART(5-15)[CAT]1937.Expo







DV
X^e
SIÈCLE

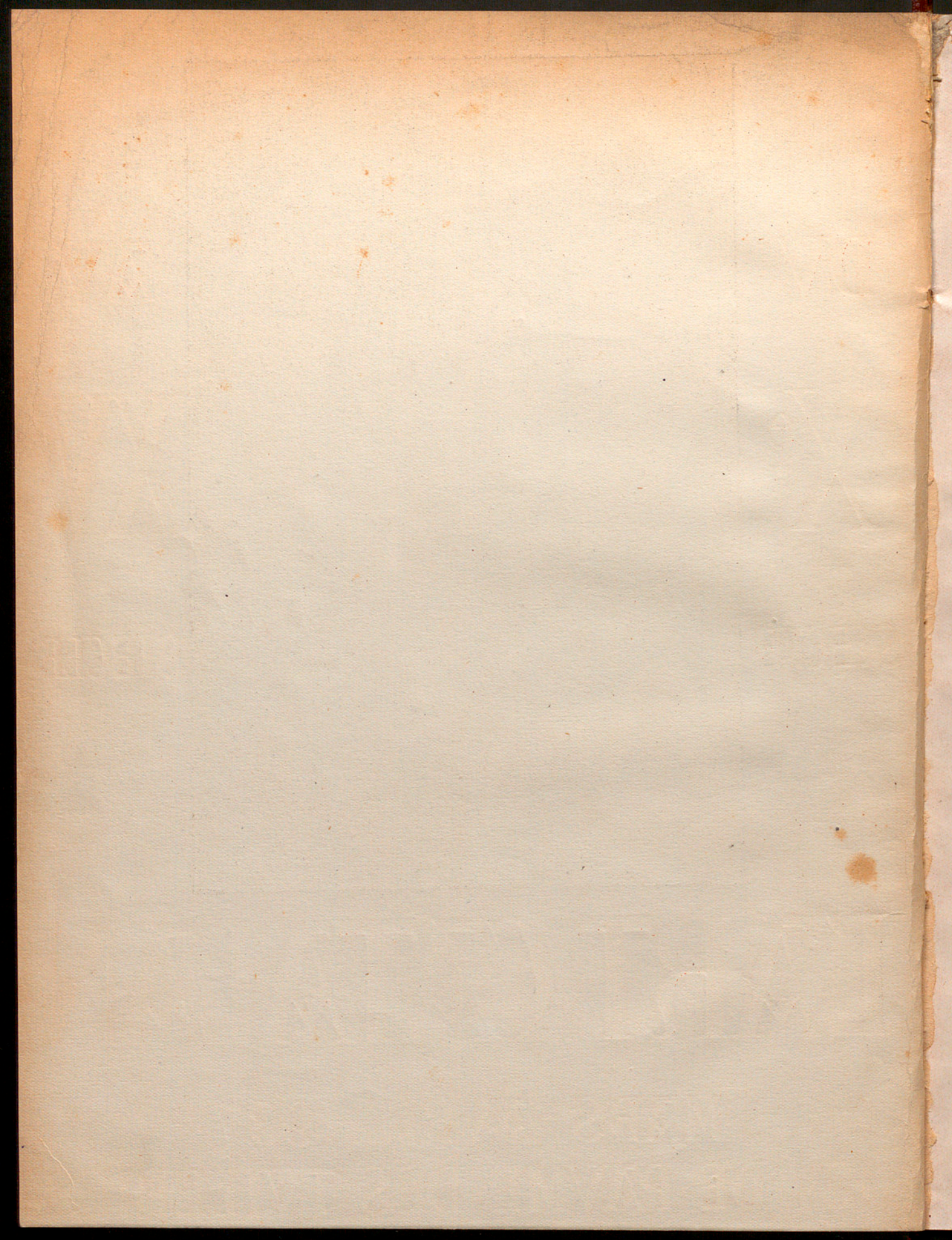


AV
XV^e
SIÈCLE

L'ART CATALAN

MARS - AVRIL 1937

JEV DE PAVME DES TVILERIES



FOLCH TORRES (1937)

L'ART CATALAN

DV X^e AV XV^e SIÈCLE

JEV DE PAVME DES TVILERIES

Mars-avril 1937

LIBRARY OF THE

UNIVERSITY OF TORONTO

1877-1878

1877-1878

COMITÉ CATALAN DE L'EXPOSITION

Présidence :

- M. LLUIS COMPANYS, Président de la Généralité de Catalogne.
- M. JOSEP TERRADELLAS, premier Conseiller du Gouvernement de la Catalogne.
- M. ANTONI MARIA SBERT, Conseiller de Culture de la Généralité.
- M. PERE COROMINES, Commissaire général des Musées de Catalogne.
- M. PERE BOSCH GIMPERA, Recteur de l'Université de Catalogne.
- M. JAUME MIRAVITLLES, Commissaire à la Propagande de la Généralité.
- M. RAFAEL CLOSAS, Secrétaire des Relations extérieures de la Présidence de la Généralité.
- M. JOAQUIM FOLCH I TORRES, Directeur général des Musées d'Art de Catalogne; *Commissaire général de l'Exposition.*

COMITÉ D'ORGANISATION A PARIS

Président :

- M. VENTURA GASSOL.
- M. PAU CASALS.
- M. PAU RUIZ PICASSO.
- M. JOAN PUIG I FERRETER.
- J. LL SERT.

Secrétaires adjoints :

- ENRIC ROIG.
- MELCIOR FONT.

Commissaire catalan de l'Exposition :

- M. JOAQUIM FOLCH I TORRES.

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

BY

JOHN BURNET

OF

ST. ANDREW'S

UNIVERSITY

IN

SCOTLAND

AND

ENGLAND

BY

JOHN BURNET

OF

ST. ANDREW'S

UNIVERSITY

IN

SCOTLAND

AND

ENGLAND

COMITÉ FRANÇAIS

Sous le haut patronage de

M. JEAN ZAY, Ministre de l'Éducation Nationale.

M. ÉDOUARD HERRIOT, Président de la Chambre des Députés.

M. L. ARAQUISTAIN, Ambassadeur d'Espagne à Paris.

M. GEORGES HUISMAN, Directeur général des Beaux-Arts.

M. HENRI VERNE, Directeur des Musées Nationaux.

M. PAUL VALÉRY, Membre de l'Académie Française, Président du Comité des Lettres et des Arts de l'Institut de Coopération Intellectuelle.

M. HENRI BONNET, Directeur de l'Institut de Coopération Intellectuelle.

M. HENRI FOCILLON, Professeur d'Histoire de l'Art en Sorbonne.

M. JEAN CASSOU, Inspecteur des Beaux-Arts, Chargé de Mission au Cabinet de l'Éducation Nationale.

M. PIERRE LAVEDAN, Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Paris.

Organisateur et Commissaire général de l'Exposition :

M. ANDRÉ DEZARROIS, Conservateur des Musées Nationaux.

LE COMITÉ D'ORGANISATION CATALAN,
CHARGÉ DE LA MISSION D'OFFRIR
A PARIS, CAPITALE SPIRITUELLE DE
L'EUROPE, CETTE EXPOSITION, N'A PAS
VOULU QU'ELLE RÉVÉLAT SEULEMENT,
EN UN MOMENT DRAMATIQUE DE LA
VIE NATIONALE, LA GLOIRE ET LE
PASSÉ DE TOUT UN PEUPLE, MAIS
ENCORE, A TRAVERS CINQ SIÈCLES
DE SON HISTOIRE, LA PÉRENNITÉ DE
SON DESTIN. TELLE A ÉTÉ LA VOLONTÉ,
QU'IL S'EST EFFORCÉ DE TRADUIRE, DU
GOUVERNEMENT DE LA CATALOGNE. IL
LUI RESTE UN DEVOIR A ACCOMPLIR,
CELUI D'EXPRIMER SA GRATITUDE
PROFONDE A MESSIEURS LES MINISTRES
DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES ET DE
L'ÉDUCATION NATIONALE, DONT LE
GÉNÉREUX ACCUEIL A PERMIS LA
RÉALISATION DE CETTE EXPOSITION.

Le Président du Comité,
VENTURA GASSOL.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637
TEL: 773-936-3000
WWW.CHICAGO.EDU



DEVANT D'AUTEL BRODÉ DE LA CHAPELLE DU PALAIS DE LA GÉNÉRALITÉ DE CATALOGNE.
Fin du xv^e siècle. Œuvre du Maître Sadurni.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.

L'Exposition d'Art Catalan à Paris tient à présenter une synthèse de ce que fut l'art de la Catalogne, dans la période historique de sa vie nationale.

Cet art prit naissance vers la seconde moitié du x^e siècle, et affirma dès cette époque une force originale, avec des moyens d'expression qui n'appartinrent qu'à lui. Entre le xiv^e et le xv^e siècle, il gagne en richesse ce qu'il perd en personnalité, puis, sous l'influence d'événements politiques contraires, il se résorbe et dépérit, par un phénomène de consommation presque spontané, sans avoir donné sa mesure, à l'époque même où triomphait en Italie la Renaissance.

L'Exposition apportera, en outre, le témoignage des efforts réalisés par le mouvement catalaniste, de la fin du siècle dernier jusqu'à aujourd'hui, pour récupérer les œuvres dispersées et souvent trop oubliées des artistes autochtones. Ce fait ne surprendra guère les spécialistes français; nombre d'entre eux connaissent fort bien notre art national et ont contribué puissamment à son étude.

Ce patrimoine, aujourd'hui presque tout entier entre les mains du Gouvernement Catalan, constitue l'un des fonds de peinture médiévale

les plus importants d'Europe et l'élément capital du Musée de Catalogne, situé dans le parc de Montjuich à Barcelone.

Cet effort répondait pour nous à la satisfaction d'un double besoin : tout d'abord, recueillir les témoignages de notre art national, les faire connaître ensuite au monde cultivé. Compensation inattendue, en rassemblant ainsi les chefs-d'œuvre de l'Art Catalan nous apprîmes bientôt l'intérêt d'ordre général que présentaient les œuvres découvertes.

Des séries de peintures mobiles, encore inconnues, reculaient considérablement les premières dates de la peinture sur panneaux de bois, chez les peuples de l'Europe Occidentale au Moyen Age, et offraient aux historiens de nouveaux points de repère pour l'étude de ses origines comme pour celles de la sculpture médiévale.

Dans une Catalogne découpée en provinces sans moyens économiques, privée de toute autorité autre que celle des institutions municipales et départementales, ces œuvres étaient hier encore pourchassées par les collectionneurs d'Europe et d'Amérique qui cherchaient et réussissaient trop souvent à les exporter.

Alors qu'il était fort difficile, jusqu'à l'évènement de la République, de s'y opposer, on y parvint aisément avec l'autonomie.

Il faut préciser cependant que les hommes politiques et les spécialistes ne ménagèrent jamais leur concours à cette tâche. L'*Institut d'Études catalanes*, installées jusqu'à présent dans le Palais de la Généralité, créait les services d'investigation historique et scientifique qui ont, au fur et à mesure, étudié les œuvres découvertes et révélé leur intérêt.

A ses côtés s'installaient encore, comme annexe de la même institution, les Services de Conservation des Monuments et de Défense du Patrimoine artistique, les Services enfin des Fouilles et Recherches archéologiques, des Archives et Bibliothèques, Services que le Gouvernement de Catalogne convertit de même que les Musées, en Services d'État.

L'autonomie, grâce à l'élan national qu'elle détermina, enrichit le patrimoine artistique catalan dans d'énormes proportions. En 1932, la Généralité et le Conseil Municipal de Barcelone acquirent la Collection Plandiura.

Il ne serait pas juste de rappeler cette acquisition qui fait honneur au Gouvernement et au peuple de Catalogne, sans y ajouter un hommage

au patriote si élevé, le Président Macià qui le rendit possible. L'année suivante, l'Institut Catalan contre le chômage déposait au Musée d'Art la Collection Bosch i Catarineu qui, de même que la Collection Plandiura, présentait un intérêt capital.

Aujourd'hui, enfin, grâce aux apports du Service de Défense du Patrimoine artistique qui a sauvé les grandes œuvres conservées dans les édifices religieux, la guerre civile a enrichi de façon inattendue les collections du Musée. On peut affirmer que tout ce qui subsiste de ce mouvement artistique catalan du Moyen Age, se trouve en possession de la Généralité ou, plus exactement, du *Commissariat général des Musées*, définitivement transformé en Institution d'État.

Le *Commissariat général des Musées* n'est qu'une des Institutions organisées par le Département de la Culture de la Généralité de Catalogne, aux fins de veiller à la sauvegarde de notre art national.

Le *Service de Défense du Patrimoine artistique*, qui l'aidait dans son œuvre, a fait preuve au cours des derniers mois, de la même intelligence et de la même activité lorsqu'il s'agit de mettre à l'abri les œuvres d'art des édifices religieux et des collections privées qui se trouvaient menacées lorsque éclata la guerre civile.

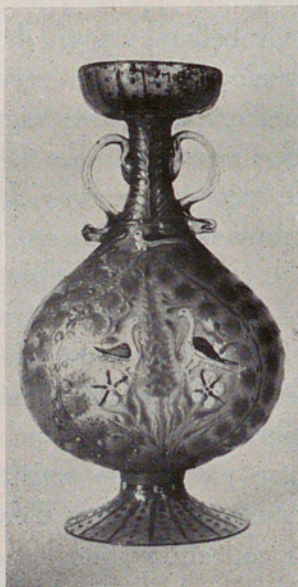
Dès le lendemain de la rébellion, on vit de nombreuses automobiles sillonner les routes de Catalogne pour préserver et recueillir les objets d'art catalogués, tous leurs emplacements étant connus et mentionnés sur les fiches du *Service de Conservation des Monuments*. Ainsi, malgré le désordre et l'incohérence des réactions violentes provoquées par la révolte militaire, peu nombreuses sont les œuvres d'un intérêt artistique capital qui furent détruites. Les cathédrales de Barcelone, de Gérone, de Tarragone sont intactes; les grands monastères de Pedralbes et Montserrat, et ceux de Poblet i Santes Creus, en voie de réparation tous deux, n'ont pas eu à subir la présence des foules armées. On peut affirmer qu'il n'y a pas une organisation syndicale ouvrière qui n'ait apporté son concours actif au sauvetage de notre patrimoine artistique. Celui-ci a transmis tous les dons reçus au Musée, car notre Commissariat n'admet et ne saurait admettre dans ses collections que les œuvres acquises avec les fonds que la Généralité de Catalogne et la Municipalité de Barcelone mettent à sa disposition, celles qu'il reçoit par donations volontaires des

particuliers, et celles, enfin, que lui remet le susdit *Service de Défense du Patrimoine artistique catalan*.

Ce résultat, donc, est dû à l'activité du bureau des Services de la Généralité autant qu'à la ferveur patriotique que les fondateurs et conservateurs des Musées ont su communiquer au peuple, qui a compris qu'il s'agissait d'une œuvre de reconstruction nationale. Et c'est là une des plus belles justifications de notre liberté.

Voici donc le but de l'*Exposition d'Art Catalan* à Paris : Vous présenter en raccourci un aspect de ce que les Catalans ont pu, avec effort, sauver et réunir pour la reconstitution d'un mouvement artistique national, pratiquement inconnu et pour le moins sous-estimé jusqu'à présent. Quant à la présence même de ces œuvres à Paris, nous voudrions qu'elle fut un appel émouvant aux représentants impartiaux de la pensée française, en faveur de la plus pure spiritualité d'un peuple qui ne veut pas succomber.

PERE COROMINES,
Commissaire général des Musées de Catalogne.



AVANT-PROPOS



Les monuments de l'art catalan réunis dans cette exposition donnent une idée d'ensemble de l'histoire artistique de la Catalogne à l'époque de sa vie nationale, qui s'étend depuis le x^e siècle jusqu'au xv^e inclusivement.

Pendant cette période, la Catalogne est traversée par tous les courants artistiques qui jaillissent en Europe. Les relations politiques et commerciales ainsi que les relations naturelles qui naissent de frontières communes, mettent notre pays en contact avec la France du Midi (sur une partie de laquelle elle exerce sa domination), avec l'Italie qui entretient avec notre patrie d'étroites relations commerciales (qui, plus tard, se transformeront en relations politiques du fait de la domination de la maison d'Aragon sur l'Italie méridionale), avec le proche Orient où des marchands ont établi des comptoirs, avec le monde religieux oriental relié à notre pays par la route des pèlerinages qui, en passant par Rome et franchissant les Alpes et les Pyrénées, s'en va vers Saint-Jacques de Compostelle, avec le monde musulman qui, en s'opposant à la culture chrétienne qui règne au nord de la péninsule, complète le cadre de ces cultures supérieures qui enveloppent la Catalogne à cette époque; c'est dans cette ambiance que se développera l'art qu'on a appelé roman.

Le petit royaume pyrénéen que fut au début de son histoire notre Catalogne, devint à la fin du XIII^e siècle, et tout au long du XIV^e siècle, un véritable état européen. Tandis que quelques-unes de ces relations s'intensifiaient d'un côté, que d'autres changeaient par suite des fluctuations de la politique, la Catalogne quand débuta la peinture gothique se trouva en contact direct avec la cour toute voisine des papes d'Avignon, centre créateur du style appelé international au confluent des deux grands courants artistiques du Nord de l'Europe et de l'Italie, qui déterminent le type d'art déjà nommé qui est abondamment représenté à cette exposition.

Le grand fait artistique que fut l'avènement de la peinture de Van Eyck, source de courants nouveaux dans tout l'art européen, eut aussi ses répercussions en Catalogne au milieu du XV^e siècle, date à laquelle, tandis que commençait la décadence de notre pays en tant que nation, les valeurs artistiques les plus remarquables se réfugiaient dans la tradition, sans se lancer, pour la peinture, sur les routes de l'humanisme que la Renaissance italienne avait ouvertes.

L'exposition d'un ensemble d'œuvres d'art où se manifestent la personnalité et les valeurs spirituelles de la Catalogne, vient aujourd'hui affirmer la réalité historique de ce pays.

I.

LA PEINTURE ROMANE

La Catalogne possède une très riche série de peintures romanes dont l'importance est très remarquable dans l'histoire de l'art occidental au Moyen Age. Elles se rangent en deux catégories, d'une part les peintures murales, de l'autre les peintures sur panneaux de bois. Toutes deux appartiennent à la décoration et au mobilier de l'église. Étudions d'abord la peinture murale.

AIRE GÉOGRAPHIQUE.

Les peintures murales romanes qui sont parvenues jusqu'à nous, prouvent que ce procédé décoratif s'est étendu à toutes les régions de l'ancienne Catalogne. Nous appelons ancienne Catalogne les parties du territoire qui la composaient antérieurement à la conquête musulmane. Les monuments conservés se trouvent principalement dans les régions élevées du pays, dans les vallées pyrénéennes, jusqu'à l'Aragon; dans le Roussillon et l'Ampurdan, du côté de la mer et jusqu'à la plaine de Vich et les villages du Vallès dans la partie basse.

CHRONOLOGIE.

L'exemple le plus ancien de ces peintures murales est fourni par l'église mozarabe de Pedret, datée du X^e siècle, et le plus moderne peut se dater de la seconde moitié du XIII^e siècle.

D'une manière générale, on peut dire que la décoration des églises au moyen de peintures murales, se rencontre dans des édifices appar-



CUL-DE-FOUR DE L'ABSIDE DE SANTA COLOMA D'ANDORRE.

Début du XIII^e siècle.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

tenant au *premier art roman*, dont l'évolution s'achève à la fin du XI^e siècle. Ce qui différencie surtout l'architecture du premier art roman de celle du second, c'est que, dans la première période, les églises sont construites en pierres brutes, tandis que dans la seconde, elles sont en pierres équarries et appareillées, et que l'on voit paraître la colonne et les ornements sculptés. Il faut dire pourtant que l'emploi de la pierre brute continue dans les parties les plus pauvres du pays, tout au long du XII^e siècle et dans la première partie du XIII^e; quand les monuments sont décorés de peinture, on y trouve toujours ce mode de construction et l'on peut affirmer que là où il y a des pierres bien équarries, des colonnes et des sculptures ornementales, il n'y a pas de peintures murales.



ABSIDE AVEC DÉCORATION PEINTE DE SAINT MIQUEL D'ANGULASTERS.

Début du XII^e siècle.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

On comprend qu'il en soit ainsi, car le revêtement de peinture venait habiller et enrichir l'œuvre modeste des constructeurs de nos églises romanes primitives, en revêtant, grâce à elle, la nudité souvent trop austère des surfaces irrégulières et imparfaites de la construction.

FONCTION DÉCORATIVE DES PEINTURES MURALES.

Dans la majorité des cas, nos peintures murales se limitent à la décoration de l'abside principale ou des trois absides qui correspondent à chacune des nefs à l'église dans les édifices ainsi conçus.

Quand il y a des peintures à l'extérieur (sauf dans certains cas où le mur de fond du narthex est décoré), il s'agit non pas tant de peintures à proprement parler que d'une polychromie destinée à rehausser certains détails de la plastique architectonique.

Dans quelques rares cas, il y a des exemples d'églises entièrement ornées de peintures, et parmi celles-ci on peut citer l'église de Santa Maria de Tahull.

ICONOGRAPHIE ET DISPOSITION DES THÈMES FIGURÉS.

La décoration picturale des grandes basiliques chrétiennes d'Orient obéissait, comme on sait, à un système bien ordonné. Le ciel était représenté dans la coupole qu'ornait au centre la figure du Pantocrator entouré des archanges, des apôtres et des vieillards de *l'Apocalypse*. Dans le cul-de-four de l'abside, se trouvait l'image de Marie, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, accompagnée d'autres représentations diverses; mais dans nos églises polychromées, où le plus souvent il n'y a pas de coupole, le système se simplifie et l'on voit apparaître la figure du Pantocrator dans le cul-de-four de l'abside, entouré des symboles des Évangélistes et Marie est représentée, au milieu des apôtres dans une zone qui occupe généralement la partie cylindrique de l'abside. Le type de la peinture de Santa Maria de Tahull, où la Vierge Marie occupe la place d'honneur, est relativement rare. Dans les deux cas où on la rencontre ainsi, nous voyons à ses côtés les saints rois d'Orient venus l'adorer.

Dans les ensembles peints des quelques églises entièrement décorées



ABSIDE DE SANTA COLOMA D'ANDORRE VUE D'ENSEMBLE.

Début du XII^e siècle.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

que nous possédons, sur le long du mur se déroulent des scènes de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*, et parmi celles-ci, le *Jugement dernier* où apparaissent les représentations du ciel et de l'enfer.

TECHNIQUE.

Nos peintures murales, quant à la technique, sont semblables à la majorité des décorations murales du Moyen Age dans toute l'Europe. Si l'on examine les fresques, on y reconnaît une espèce de simplification ou de corruption des procédés de la peinture à fresque pratiquée par les Anciens. Dans la préparation des surfaces murales de nos églises, il n'y a rien qui rappelle les préparations compliquées de l'enduit à base de chaux et de poudre de marbre sur lequel le peintre posait les couleurs quand la matière était encore fraîche. Sur les murs de nos églises, la préparation était faite à base de chaux et de sable souvent grossier et dans la peinture, il y a une grande partie des détails, spécialement dans le modelé qui, à proprement parler, ne sont pas de la peinture à fresque, mais des retouches à la détrempe sur un fond de peinture réalisé par ce procédé.

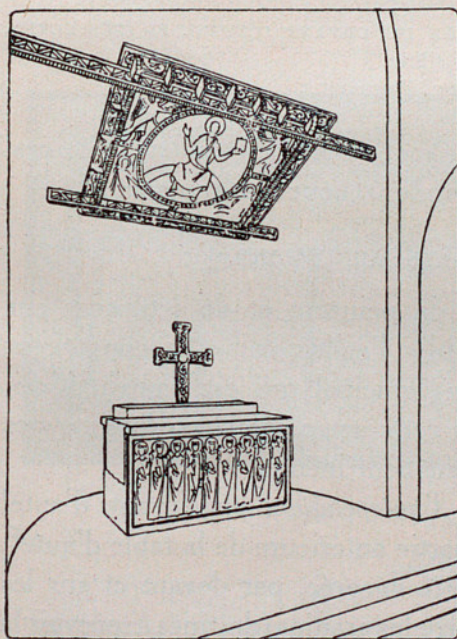
FILIATION ARTISTIQUE.

Comme toutes les séries de peintures que le christianisme d'Occident a produites à cette époque, l'art de nos peintures murales romanes est l'aboutissement d'un long courant artistique venu d'Orient et qu'il est intéressant de suivre. Dans l'état de nos connaissances actuelles, il est encore difficile de déterminer les chemins par lesquels le courant artistique porta à l'Europe Occidentale l'art des peintures murales qui se découvre en Lombardie, au Tyrol, en Suisse, en Basse-Allemagne, au milieu de la France, en Catalogne et en Castille. Ce qui semble certain, c'est que nos peintures murales représentent un courant archaïque de l'Art oriental et qui ont plus de ressemblance avec les peintures coptes de la Capadoccia, qu'avec les rares peintures byzantines qui ont pu être conservées jusqu'à présent.

Il y a pourtant, en ce qui concerne les ressemblances de nos peintures avec les peintures coptes, l'élément de la miniature mozarave qui peut avoir influencé l'art catalan et lui donner cette coïncidence de style

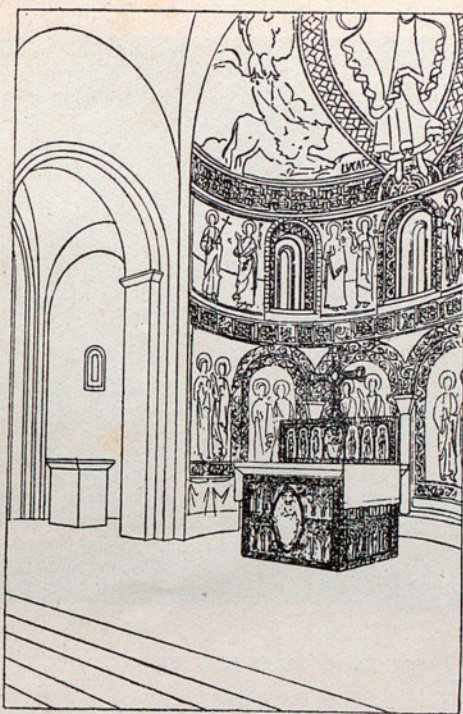
et de coloris plus africaine que grecque.

C'est une question complexe qu'il faut étudier avec recherche; mais, dans l'état actuel de son étude, il n'apparaît pas comme impossible que le chemin de cet art soit le même que celui par la voie duquel il est parvenu aux autres pays d'Occident. Partant de Byzance, cet art a laissé la trace de son passage en Italie Méridionale ou à Rome, puis sur la route des pèlerinages à travers les Alpes et les Pyrénées, vers Compostela.



RECONSTRUCTION D'UN AUTEL ROMAN
AVEC SON BALDAQUIN.

Début du XIII^e siècle.



RECONSTRUCTION D'UN AUTEL ROMAN
AVEC SON RETABLE.

Moitié du XIII^e siècle.

LES MONUMENTS DE PEINTURE ROMANE CATALANE SUR PANNEAUX DE BOIS.

On a réuni ici, représentant une très nombreuse série de monuments analogues, quelques exemplaires typiques de la peinture catalane sur panneaux de bois. Cette série a une importance singulière, car outre qu'elle nous offre des exemples de peinture romane remontant au XI^e siècle, elle fournit d'intéressants



TABLE D'AUTEL ROMAN PRÉSENTANT L'ENSEMBLE DU DEVANT D'AUTEL ET DES CÔTÉS.
 Fin du XIII^e siècle.
 Musée d'Art Catalan, Barcelone.

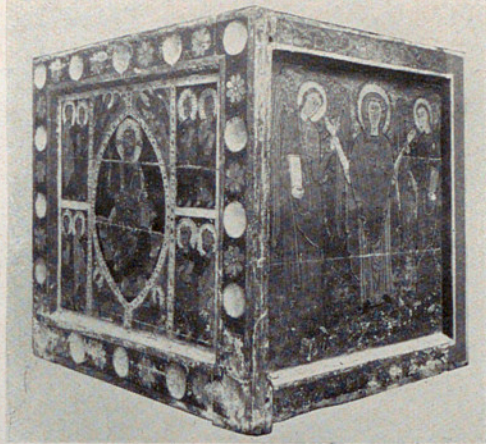
points de vue sur l'origine de la peinture mobile dans l'Occident médiéval et la vogue de la sculpture monumentale à l'époque romane.

UTILITÉ PRATIQUE DE CES MONUMENTS.

En général, l'utilité de ces œuvres de peinture et de sculpture sur bois ou en relief de stuc, fut de meubler l'église, car elles constituent presque toutes un élément du meuble principal qui est l'autel. Ainsi, il a été possible de reconstituer dans cette exposition, quelques types d'autels romans dont quelques-uns totalement inédits.

La série présente en premier lieu l'*antependium* ou devant d'autel destiné, comme on sait, à recouvrir la partie antérieure de la table d'autel; ailleurs, elle nous offre la table complète décorée, par devant et sur les côtés; et dans d'autres cas, l'on a en outre les gradins (destinés à recevoir la croix et les flambeaux), les retables, tabernacles et couvertures d'autel (dais).

Tels sont donc ces types d'autels de bois qui, tout au long de l'époque romane, ont fait naître dans notre pays, une intense activité picturale, à



DEVANT D'AUTEL ROMAN.
XI^e siècle.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.



RETABLE D'AUTEL.
Fin du XII^e siècle.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.

une époque où les techniques de la couleur étaient très rarement pratiquées dans les autres régions d'Europe.



PANNEAU DE BALDAQUIN.
Début du XIII^e siècle.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.

[LES TECHNIQUES ET LEUR RÔLE D'IMITATION.

Cet effort réalisé en peinture et en sculpture, tire son origine en Catalogne sans aucun doute, de la pauvreté du pays, car si nous comparons le mobilier liturgique exposé ici avec celui des autres pays d'Europe à la même époque, nous verrons que ce dernier est exécuté généralement en métaux précieux, repoussés ou émaillés, véritables œuvres d'orfèvrerie.

Le mobilier liturgique en métaux précieux, encore conservé aujourd'hui en Europe, suffit à faire comprendre ce fait développé par le Professeur

Bréhier, à savoir que l'orfèvrerie eut au Moyen Age une vogue énorme et qu'on s'en servit pour le mobilier liturgique et l'imagerie pieuse. En Catalogne, bien que ne soient parvenus jusqu'à nos jours ni devant d'autel, ni retable de métal précieux, nous savons par les documents qu'il y en avait dans les monastères riches (Tripoli) et dans les cathédrales (Gérome).

Ces œuvres d'orfèvrerie appartenaient aux grandes cathédrales et aux basiliques qui avaient des richesses propres ou à qui de riches donateurs faisaient de somptueuses libéralités. Il n'en était pas de même pour les humbles églises des villages ruraux, où l'insuffisance des ressources économiques faisait que les artistes s'ingéniaient à produire au moyen de la peinture, des reliefs de stuc et du bois sculpté des œuvres qui, une fois dorées et polychromées, produiraient l'effet des travaux d'orfèvrerie.

Il s'agit donc d'imitations d'ouvrages d'orfèvrerie et c'est en s'efforçant de réaliser cette imitation que les artistes s'essayèrent aux techniques de la peinture et du relief.



DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL
REPRODUIT DANS LA FIGURE N° 6.
XI^e siècle.

FILIATION ARTISTIQUE ET CHRONOLOGIE.

La comparaison de certains de nos devants d'autel faits à l'imitation d'ouvrages d'orfèvrerie, avec ces travaux même d'orfèvrerie, exécutés dans les centres monastiques des bords du Rhin et de la Meuse aux XI^e et XII^e siècles, ne laisse aucun doute quant à l'ascendance artistique de certaines de nos productions. Dans d'autres cas, déjà plus tardifs, que l'on peut dater tous du XIII^e siècle, on peut constater parfaitement l'imitation des types d'orfèvrerie sortis des ateliers de Limoges.



DEVANT D'AUTEL ROMAN.

Début du XI^e siècle.

Musée de Vich.

Outre l'imitation de l'orfèvrerie, si l'on examine au point de vue purement artistique, nos devants d'autel peints, on reconnaît en dehors des influences orientales, générales dans toute l'Europe, une réminiscence marquée de la miniature ottonienne, qui imprima son caractère à une grande partie de l'ornementation romane d'Europe, spécialement dans les types de la première moitié du XII^e siècle. Pour la fin du XII^e siècle et les débuts du XIII^e, on reconnaît l'influence de la miniature française d'une part et celle de la peinture byzantine, d'autre part.

Chronologiquement, les œuvres les plus anciennes de la série sont



DEVANT D'AUTEL ROMAN.
Début du XII^e siècle.



DEVANT D'AUTEL ROMAN.
Début du XII^e siècle. Stuc.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.



DÉTAIL DU DEVANT D'AUTEL PRÉCÉDENT.
XII^e siècle.

datées du XI^e siècle, et deux d'entre elles de cette époque sont exposées ici sous les numéros 7-14 de la Salle II. Il faut remarquer l'absence de reliefs sur les exemplaires les plus primitifs et, tandis que ceux-ci font leur apparition vers le premier tiers du XII^e siècle dans les œuvres de bois sculpté, le relief de stuc se présente vers la seconde moitié du XII^e siècle et le XIII^e siècle avancé, jusqu'à déborder sur les premières œuvres de la période gothique.

ICONOGRAPHIE.

Les types iconographiques de nos devants d'autel peuvent se répartir en trois groupes : un premier, avec la figure du Pantocrator au centre, dans une gloire en amande, assis sur un escabeau avec, dans les compartiments latéraux, les Apôtres. Dans le second groupe, la figure centrale est Marie, avec l'Enfant Jésus sur les genoux; sur les côtés, il y a les Apôtres et les prophètes ou des scènes de la vie de Jésus et de la Vierge. Le troisième type est celui où préside l'image d'un saint, avec, sur les côtés les scènes de sa légende.

LES ORIGINES DE LA PEINTURE SUR PANNEAUX DE BOIS EN OCCIDENT AU MOYEN AGE ET LES DEVANTS D'AUTEL ROMANS.

Nous avons dit que la peinture mobile en Catalogne, est sortie d'un effort d'imitation de l'orfèvrerie. Ce fait, prouvé par beaucoup de comparaisons, prend tout son intérêt, si on le rapproche du problème des origines de la peinture mobile au Moyen Age, dans les pays d'Occident. Ce problème peu étudié, s'éclaire si l'on observe que les premiers monuments de peinture mobile qui soient connus en Europe, sont ces devants d'autel

catalans, imitations d'orfèvrerie. De ces origines, à savoir l'imitation de l'orfèvrerie, la peinture mobile de toutes écoles d'Europe du XIV^e siècle, et pour quelques exemples du XV^e siècle, en conserve les traces dans les fonds dorés ou rehaussés d'or. Par une évolution qui va de l'imitation des ouvrages d'orfèvrerie des temps romans, jusqu'à l'aurore de l'humanisme de la Renaissance, la peinture, cessant d'être une imitation de l'orfèvrerie, devient un système d'expression de la spiritualité humaine.

En accord avec ces devants d'autel, imitation d'orfèvrerie, on constate que les icônes byzantines sont des œuvres faites pour moitié de peinture, pour moitié de métal repoussé, qui tendent à imiter les émaux.

Voilà donc, sous toutes réserves, quelques idées qu'il nous a paru utile d'exposer, comme induction à l'étude des origines de la peinture mobile en Occident.

LES DEVANTS D'AUTEL ROMANS
ET LA QUESTION DE LA RENAISSANCE DE LA SCULPTURE MONUMENTALE
A L'ÉPOQUE ROMANE.

Il est également intéressant de signaler ici le rôle joué par les exemplaires catalans de peinture mobile, dans la renaissance de la sculpture monumentale au Moyen Age. Non pas qu'ils puissent en expliquer tous les aspects essentiels ni à faire peser la balance en faveur de l'une ou l'autre des théories émises à ce sujet, mais parce que les nombreux devants d'autel en bois sculpté et en stuc de Catalogne, sont en fin de compte, des monuments de sculpture approximativement contemporains des premiers exemples de sculpture monumentale romane sur pierre.

Les dates voisines du début du XII^e siècle que l'on peut assigner à quelques-unes de ces œuvres sont voisines de la date des premiers exemples de sculpture sur pierre; et ils s'en rapprochent, non seulement par la date, mais aussi par les formes de la composition et par les aspects qui résultent de leur technique; rappelons enfin que ces premiers monuments de sculpture sur pierre se trouvent dans des régions de la France qui, à l'époque romane, faisaient pleinement partie du territoire de la Catalogne historique et dans lesquels encore aujourd'hui la langue catalane est parlée. C'est le fameux linteau de Saint-Genis des Fontaines en Roussillon; comparé avec un de nos devants d'autel de stuc les plus primitifs exposés

ici n° 10, Salle II, on constatera entre eux beaucoup d'affinités, sinon d'identités, quant à la technique et l'exécution.

LA SCULPTURE ROMANE.

Si notre peinture romane est liée directement à l'orfèvrerie et à la renaissance de la sculpture monumentale, voici toute une série de statues romanes, taillées dans le bois et peintes, où sont également flagrantes les intentions d'imiter l'orfèvrerie.

Les modèles que nous avons réunis ici, 1 et 15 de la Salle II, en fournissent la preuve. Cet esprit d'imitation se constate dans des œuvres qui s'échelonnent entre le premier tiers du XII^e siècle et la première moitié du XIII^e siècle. Et ce n'est pas seulement dans la décoration polychrome qu'on s'en aperçoit, mais dans quelques cas aussi, le visiteur pourra observer que jusque dans la technique du sculpteur, apparaît évidente la volonté d'imiter la technique du ciseau à métaux (voir la *Tête de Christ*, n° 2 de la Salle II).

Parmi les œuvres de sculpture catalane sur bois, une série particulièrement curieuse et intéressante est celle qui est constituée par les groupes de *Descente de croix* qui proviennent tous de la vallée de Bohí, dans les Pyrénées.

Le Professeur Kingsley Porter, qui a longuement étudié ces monuments, les date des environs de l'année 1123 (date de la consécration de l'église Sant Climent de Tahull, située au centre de ladite vallée de Bohí). La plupart de ces images ont perdu leur polychromie, et la sculpture destinée à être postérieurement recouverte de plâtre et polychromée, se voit à nu. Ce fait tend à donner aux sculptures dans certains cas, des caractères beaucoup plus primitifs que ceux qui, en réalité, correspondent à l'époque où elles ont été exécutées.

OBJETS D'ART SOMPTUAIRE DE L'ÉPOQUE ROMANE.

Nous avons réuni ici quelques objets d'art de luxe qui complètent l'idée de ce qu'était la décoration de l'église avec ses peintures murales, son mobilier liturgique imitant l'orfèvrerie et les autres objets tels que les croix, les bancs pour les prêtres et les tapis brodés.



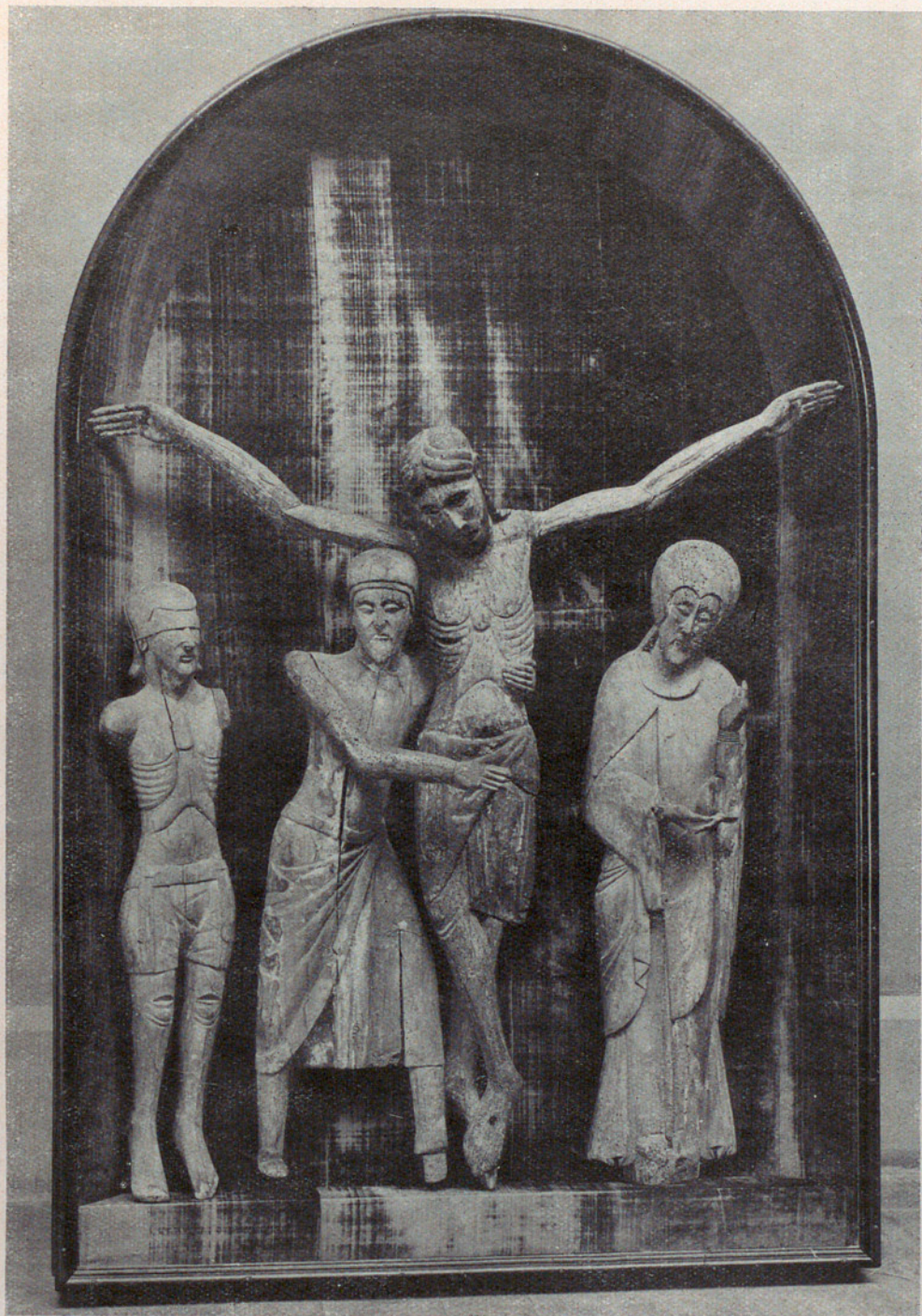
CHRIST EN MAJESTÉ.

Figure du XI^e siècle. Sculpture sur bois.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.



DÉTAIL DE LA FIGURE PRÉCÉDENTE.



DESCENTE DE CROIX.
Début du XII^e siècle. Bois sculpté.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.



STATUE DE LA VIERGE ASSISE.
Début du XIII^e siècle.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.



ÉTENDARD DE SAINT-EUDES.

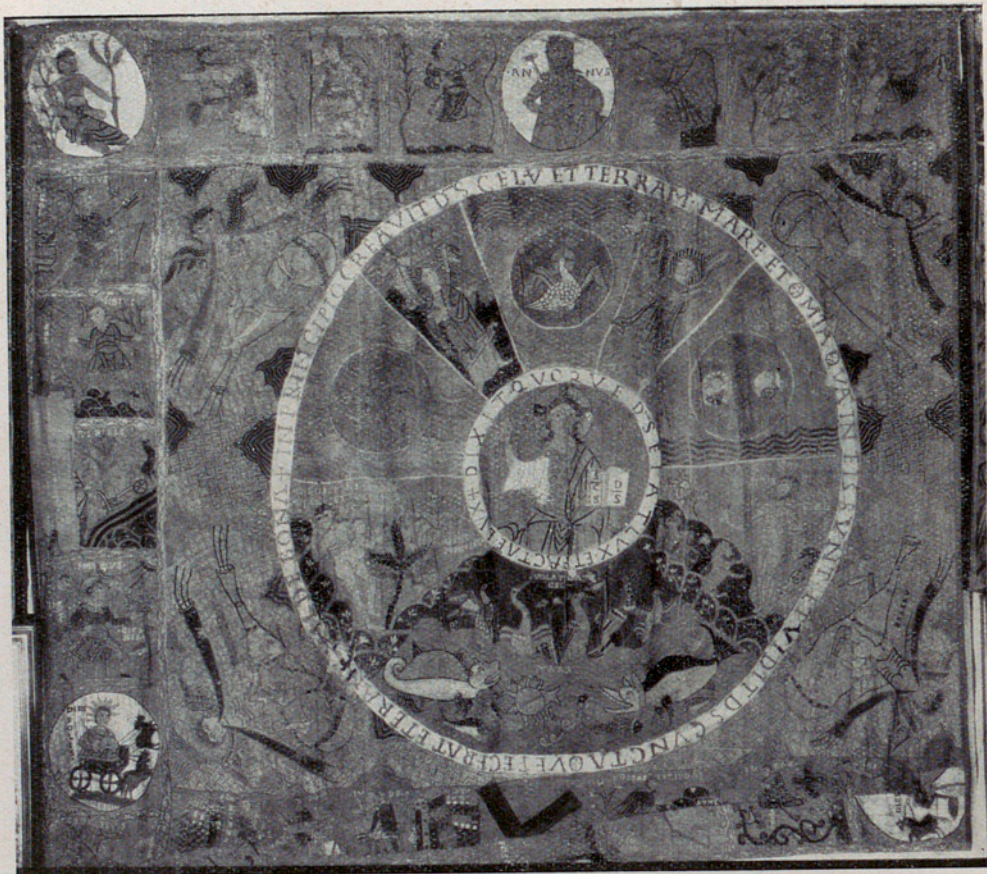
Fin du XII^e siècle.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

Un des chefs-d'œuvre de notre orfèvrerie du XII^e siècle est la croix romane qui provient de Riells del Fai (Salle III, n^o 6).

Pour l'art de la menuiserie, nous mentionnons le banc de l'église de Sant Climent de Tahull, daté du premier tiers du XII^e siècle.

Quant à l'art de la broderie, il est représenté par la magnifique tapisserie de la *Genèse* de la cathédrale de Girone (Salle IV, n^o 5) et par l'étendard de saint Eudes qui provient d'Urgell (Salle III, n^o 9), deux spécimens de l'art de la broderie en Catalogne au milieu du XII^e siècle.



LA GENÈSE.

Milieu du XII^e siècle. Tapisserie brodée.

Provenant de la cathédrale de Girone.

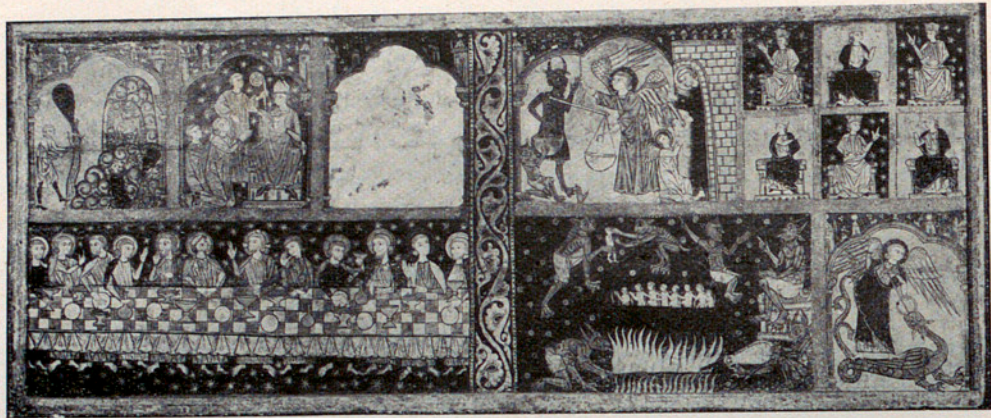
II.

LA PEINTURE GOTHIQUE

Au XIII^e siècle, avec le règne de Jacques I^{er} commence en Catalogne, le véritable printemps national. Cette impulsion rénovatrice correspond à l'état d'esprit général de l'Europe qui semble avoir pris conscience de sa propre personnalité et qui, dans le domaine artistique, la cristallise dans les formes rationnelles de l'architecture gothique et dans les manifestations de la sculpture et de la peinture d'où l'on voit disparaître toutes les traces des vieilles cultures de l'Orient et de Rome.

Tandis que les premiers courants de l'art gothique se constatent en Catalogne, on voit persister la tradition romane et nous pouvons dire qu'à ses débuts, la peinture gothique de notre pays continue à porter, accentuée, la marque de l'influence de la miniature, de la peinture de vitraux et de l'émaillerie françaises, que nous avons signalée dans les derniers devants d'autel romans.

C'est le moment de l'art appelé franco-gothique. Les voies par lesquelles cet art nous est arrivé sont la Navarre et la Provence. La Navarre fut rattachée à la couronne de France de 1234 à 1328, ensuite elle continua à vivre dans l'orbite de la maison royale de France, bien avant dans le XIV^e siècle. D'autre part, la floraison littéraire provençale qui atteint son apogée en Catalogne sous le règne de Pierre IV est aussi un exemple de la façon dont les courants artistiques français pénètrent jusqu'à nous. Il y a d'autres faits. Ainsi, la cour de Jean I^{er} d'Aragon (1387-1396) devint, par le mariage de celui-ci avec Yolande de Bar, une cour véritablement française établie à Barcelone. Par elle, arrivent à la cour des rois d'Aragon toutes les modes de France, spécialement en ce qui concerne



RETABLE D'AUTEL.
Première moitié du XIII^e siècle.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.

les objets de luxe et l'habillement. C'est ainsi que les peintres catalans de cette époque eurent mille moyens de connaître l'art qui régnait en France.

Mais en même temps, un courant d'influence italienne s'insinuait dans notre pays. C'est le commerce maritime, très intensifié depuis le règne de Jacques I^{er} qui nous l'apporta. Ce commerce maritime continua tout au long de la période gothique jusqu'au XV^e siècle. N'oublions pas qu'il existe une domination catalane dans l'Italie méridionale; l'italianisme du roi Martin dit l'Humain, qui fut à la fois roi de Sicile et roi d'Aragon; il y a le centre représenté par la cour d'Alphonse le Magnanime et, finalement, il ne faut pas négliger la cour papale d'Avignon, où le Palais des Papes est décoré par des artistes italiens et où affluent des artistes de tous les pays, confluent où va naître ce style de peinture appelé style international.



DÉTAIL D'UN RETABLE.
Fin du XIII^e siècle.
*Musée d'Art Catalan,
Barcelone.*

C'est de la seconde moitié du XIII^e siècle qu'il

faut dater les premières œuvres de peinture gothique en Catalogne. Les pièces exposées ici sous les n^{os} 3 et 5 de la Salle VI, en sont des exemples.

On peut y constater cette influence de la miniature française et dans quelques cas le désir d'imiter les splendeurs de l'orfèvrerie de Limoges. Dans cette tradition française, il faut placer les deux peintures provenant de la frontière catalano-aragonaise, ici exposées sous les n^{os} 1 et 4 de la Salle VI, et dans lesquelles les fonds apparaissent dorés et ciselés, avec les mêmes thèmes que dans les émaux limousins dits à fonds vermiculés. Ce nouveau courant persiste jusqu'au milieu du XIV^e siècle, bien que dès les débuts de ce siècle, les premiers courants italiens se manifestent, mais sous une forme timide encore, comme on peut le voir dans la pièce exposée ici sous le n^o 7 de la Salle VI.

LE STYLE ITALO-GOTHIQUE.

Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, l'influence italienne prédomine. L'artiste le plus représentatif de la peinture catalane de cette époque est un disciple fidèle de l'art des écoles siennoises et florentines : Ferrer Bassa. Nous savons combien son activité fut grande et diverse; il peignit des retables, enlumina des livres à miniatures, exécuta des décorations murales et se livra à d'autres tâches plus modestes pour le compte de la maison royale d'Aragon. Le premier renseignement que nous ayons sur lui se rapporte à l'année 1324 et nous savons qu'il mourut en 1348, laissant inachevé un retable dont on l'avait chargé pour Valence. Ses œuvres furent dispersées entre



VOLET D'UN RETABLE.

Première moitié du XIV^e siècle.
Style de l'École de Ferrer Bassa.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

Barcelone (pour laquelle il peignit un retable destiné à la chapelle royale), Saragosse, Lleida et Perpignan. Son œuvre principale — et la seule qui soit conservée sur laquelle nous soyons documentés — est la décoration de la chapelle de Saint-Michel dans le cloître du monastère de Pedralbes, près de Barcelone, pour laquelle il signa un contrat en 1343.



TRIPTYQUE

Milieu du xiv^e siècle. Style italien.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

Cette œuvre de Ferrer Bassa est une imitation exacte de l'art italien : à quelques égards (comme dans le plafond de la *Vierge des Anges*) d'inspiration siennoise et à d'autres (comme dans l'*Annonciation*) d'inspiration florentine. On attribue à cet artiste quelques autres œuvres peu nombreuses et isolées, telle que celle que nous présentons ici, pour illustrer l'art de son école, n^o 18 de la Salle VII.

Parmi les peintures qui portent la marque de cette influence italienne, il faut placer un autre chef-d'œuvre, le triptyque d'*Estopinyà*, d'auteur anonyme, qui est également exposé ici (n° 17, Salle VII).

De cette même période date une autre œuvre où les courants italiens se mêlent avec la tradition du style franco-gothique, c'est le retable de *Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste* qui provient de Santa Coloma de Queralt et qui est exposé ici sous le n° 13, Salle VI.

L'ATELIER DES SERRA.

Ce courant d'influence italienne en Catalogne se continue dans l'atelier des frères Jaume, Joan et Pere Serra. Les documents nous apprennent que tous les trois étaient peintres, mais comme tels, seuls signèrent Jaume et Pere. Le travail de Jaume s'espace d'après les documents entre les années 1361 et 1395 qui est celle de sa mort. La carrière de Pere comme collaborateur de son frère Jaume, s'écoule si l'on en croit les documents entre les années 1363 et 1370. Depuis 1368, des contrats pour les travaux étaient rédigés en son nom seul et les derniers actes se rapportant à lui sont de 1399.

L'atelier des Serra est un de ces ateliers familiaux caractéristiques du Moyen Age, où maîtres, disciples et apprentis vivaient ensemble autour de l'œuvre, avec ceux qui l'avaient commandée : donateurs, grands personnages, prélats et prud'hommes des confréries. Nos érudits nous ont fourni une série relativement importante de documents permettant de dresser une biographie assez complète de ces artistes.

Les œuvres que nous connaissons d'eux et sur lesquelles il y a des documents sont assez nombreuses pour permettre de leur attribuer une quantité considérable de retables conservés de nos jours et pour classer autour de celles-ci une série non moins nombreuse d'œuvres de leurs disciples et imitateurs pendant la seconde moitié du XIV^e siècle. De ces deux peintres du nom de Serra, on trouvera dans cette exposition, le tableau de la *Vierge de Tortosa*, n° 6, Salle VII, le retable de *Sixena*, n° 8, Salle VII, et le retable de *Sant Cugat del Vallès*, n° 4, Salle VII.

Dans l'orbite des Serra, il faut placer le tableau représentant le *Créateur*, attribué à l'anonyme maître d'Albatarrec, qui est exposé ici sous le n° 15,

Salle VII. Par cette pièce, on peut avoir une idée de l'art des imitateurs du style de Jaume et Pere Serra.

LLUIS BORRASSÀ ET LE STYLE DIT INTERNATIONAL.

Vers 1400, on voit poindre en Catalogne ce style dit international où



LLUIS BORRASSÀ. — FRAGMENT DU RETABLE DE SAINTE-CLAIRE.
Musée de Vich.



SERRA. — VIERGE ENTOURÉE D'ANGES MUSICIENS.

Fin du XIV^e siècle.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

fusionnent l'italianisme et les courants français et flamands qui viennent superposer à l'onction italienne, le réalisme, la vitalité et le mouvement des écoles du Nord. Ce réalisme s'étend depuis le dramatique jusqu'au pittoresque, en passant par toute une gamme de traits où se rencontrent la caricature et l'anecdote, qui font leur apparition dans les compartiments des retables destinés à illustrer les scènes de l'Histoire Sainte.

De ce style le représentant le plus éminent en Catalogne est le peintre Lluís Borrassà, artiste originaire de Girone. Aux alentours de l'année 1388, nous le savons établi à Barcelone et nous avons des documents sur lui jusqu'en 1424. Sa biographie appuyée sur une très nombreuse documentation, a pu être écrite dans tous ses détails. Son activité fut intense, il reçut des commandes de bien des villes de Catalogne et une de ses œuvres arriva jusqu'à Burgos.

Les œuvres identifiées que nous avons de lui sont : le retable de *Sant Salvador de Guardiola*, exécuté en 1404, exposé ici sous le n° 15, Salle VII; une partie de celui de *Saint Antoine abbé*, peint en 1410 pour la cathédrale de Manresa; un autre, en 1411, pour l'église de Terrassa et un autre pour le couvent de Sainte-Claire, à Vich, en 1414.

La production de Borrassà suscita autour de lui une série de maîtres secondaires, assez nombreuse pour constituer une école, dans laquelle nous citerons les noms de Mateu Ortoneda, cité par les documents entre 1417 et 1425, Grau Gener, disciple direct de Borrassà (pour lequel nous sommes renseignés en 1401) et Jaume Serra (pour lequel nous avons des documents entre 1425 et 1452). Un certain maître, Ferrer, de Lleida (dont la famille constitue un atelier qui fut le centre d'une école qui se répandit à l'ouest de la Catalogne et vers l'Aragon) est dans cette exposition, le représentant de cette série d'œuvres qui reflètent le style de Borrassà. On lui attribue le tableau de la *Vierge entourée d'anges* qui porte le n° 14, Salle VII.

LE MAITRE DE SAINT-GEORGES.

L'anonyme surnommé le Maître de Saint-Georges (Mestre de Sant Jordi) est une autre des figures marquantes de cette époque de la peinture catalane.



VIERGE ENTOURÉE D'ANGES MUSICIENS.

Première moitié du xv^e siècle. Attribuée à l'École de Ferrera.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

Dans son œuvre, l'influence flamande s'accroît. Ce fut un peintre de retables et de miniatures et bien que se trouvant dans l'orbite de Borrassà, son art révèle une personnalité très marquée. Au Musée du Louvre, il y a de lui quatre tableaux, représentant la *Légende de Saint Georges*, qui font partie d'un retable dont le panneau central, où est figuré Saint Georges à cheval, se trouve au Musée de l'Institut d'Art de Chicago. C'est cette œuvre qui lui a donné son nom.

On note, dans son style, deux étapes qui correspondent à deux états de l'évolution architectonique du retable, car c'est vers la fin du premier tiers du xv^e siècle que les retables d'autel commencent à s'agrandir, tandis que grandissent en conséquence les figurations; ce fait, dans bien des cas, entraîne des variétés de style dans l'œuvre d'un même peintre.



DÉTAIL DU RETABLE DE POBLET.

Première moitié du xv^e siècle.

Au « Maître de Saint-Georges ».

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

De ces deux époques de l'art du Maître de Saint-Georges, nous présentons des œuvres dans cette exposition. A la première correspond le retable de *Poblet* qui porte le n^o 8, Salle IX, et à la seconde, les six panneaux du retable de la *Transfiguration*, de la cathédrale de Barcelone qui portent les n^{os} 7, 9, 13, 14, 15 et 16, Salle IX.

Nombreuses sont les peintures qu'on lui attribue et bien que les documents soient muets sur son origine, certains traits de son œuvre, tels que le caractère flamand accentué et, par moments, des détails particuliers d'influence germanique, induisent à lui attribuer une origine valencienne.



PANNEAU DU RETABLE DE LA TRANSFIGURATION.

Œuvre du « Maître de Saint-Georges ».

Provenant de la Cathédrale de Barcelone.

LLUIS DALMAU ET L'INFLUENCE FLAMANDE.

Point n'est besoin de décrire ici l'expansion de l'art flamand en Europe, depuis l'apparition de Van Eyck, mais il est d'un intérêt primordial de signaler l'exemple remarquable d'importation flamande et plus particulièrement de l'art de Van Eyck en Catalogne que constitue une œuvre comme le retable de la *Vierge des Conseillers* de Lluís Dalmau exposé ici, n° 6, Salle VIII.



RETABLE LA VIERGE DES CONSEILLERS.
Signée de Lluís Dalmau. Datée de 1445.
Musée d'Art Catalan, Barcelone.

Cette œuvre révèle un grand effort tendant à imiter, non pas tant dans les détails que dans l'atmosphère générale, le fameux polyptique de l'Agneau mystique de la cathédrale de Gand.

De Lluís Dalmau nous ne connaissons pas d'autre œuvre que cette *Vierge des Conseillers*, dans laquelle, au pied de l'estrade du trône de la Vierge, on peut lire la signature du Maître avec la date : *Sub anno MCCCCXLV per Ludovtcum fuit depictum*. Outre cette signature, nous sommes parfaitement renseignés sur le retable par les documents d'archive. Nous savons que le 4 septembre 1443, le Conseil des Cent Jurés de la Ville décide de charger le meilleur peintre et le plus habile qui se puisse trouver, de peindre un retable pour la chapelle de l'Hôtel de Ville. Le 26 novembre de la même année, les conseillers font un contrat avec le sculpteur sur bois, Francesc Gomar, pour l'exécution de l'encadrement de cette œuvre. Le contrat du retable, en outre, est accompagné d'un croquis à la plume sur lequel on a noté ce qui devait y être représenté, avec les noms des conseillers dont le portrait devait se trouver aux pieds de la Vierge Marie. Le prix convenu était de 5000 sous et le délai pour son exécution, un an. Se portait garant de l'exécution du contrat, entre autres, un Manuel Dalmau, marchand de Valence établi à Barcelone que l'on suppose être le frère du peintre.

Nul ne sait en raison de quelles œuvres, Lluís Dalmau fut considéré comme le peintre le plus habile, ce qui laisse supposer qu'une vaste et importante production de Dalmau nous est inconnue. Les autres œuvres de ce peintre ont aujourd'hui disparu. Les documents racontent qu'en 1431 Dalmau avait fait le voyage de Flandre (c'est-à-dire peu avant la commande du retable des *Conseillers*); ce retable aurait donc été peint sous l'impression directe de l'*Agneau mystique*, qui, avant d'être envoyé à Gand, en 1432, fut exposé à Bruges où Van Eyck résidait. Dalmau, dans son voyage en Flandre en 1431, vit-il la peinture que Van Eyck acheva en 1432? Devant l'imitation indéniable de l'œuvre de Van Eyck, cela semble évident.

Ainsi s'explique l'« eyckianisme » du retable de la *Vierge des Conseillers*. Nous ne connaissons aucune œuvre antérieure ou postérieure à celle-ci qui puisse être attribuée à coup sûr à Dalmau; par contre, nous avons sur l'artiste des documents pour une période de trente années dans laquelle on peut faire deux parts : de 1428 à 1438, époque où Dalmau résida à

Valence (à part un voyage en Castille et celui de Flandre dont nous avons parlé) et une seconde, de 1438 à 1461, qui constitue vingt-deux années de séjour ininterrompu à Barcelone. Les documents nous font encore savoir que notre artiste recevait des commandes comme peintre de la maison royale de Valence et, entre autres choses, qu'il fut chargé de fournir différentes pièces de toile peinte pour la décoration d'une tente de campagne destinée au roi; c'était peut-être une de celles que le roi Alphonse le Magnanime emporta pour la campagne de Naples. Nous savons aussi qu'à Valence il peignit un tableau de l'*Annonciation* pour le château de Jativa et que les voyages en Castille et en Flandre, c'est sur l'ordre du roi qu'il les fit; nous savons encore qu'il peignit à Barcelone un retable pour l'église de Mataró.

Cette œuvre toute flamande de Dalmau coïncide avec une période d'intense diffusion des courants artistiques flamands en Catalogne, tandis que notre pays était en relations commerciales constantes avec les Flandres. Des noms d'artistes flamands apparaissent çà et là dans les principales villes de la Confédération catalano-aragonaise. Dans la sculpture et dans l'orfèvrerie catalanes, l'influence de l'art flamand est visible et de là-bas arrivent comme dans toute l'Europe, les tapisseries qui, parfois, sont tissées d'après des cartons dessinés par des artistes catalans.

JAUME HUGUET.

Toutefois, ce courant flamand ne prospéra pas dans la peinture catalane de la seconde moitié du xv^e siècle, sans doute à cause de la forte personnalité d'un maître comme Jaume Huguet, qui, lui, donna le ton à tout ce qui suivit. Huguet eut des imitateurs constants et féconds dans les peintres de la famille des Vergós qui, avec le maître, fournissent sinon complètement, du moins pour la plus grande part, la production de peinture catalane de la dernière période de l'art gothique, qui se prolonge jusque bien avant dans le xvi^e siècle.

L'atelier de Jaume Huguet, établi à Barcelone, comme celui de ses imitateurs, les Vergos (dont nous avons la description dans un testament) nous donne un autre exemple de ce qu'était un atelier de peinture au Moyen Age où la tradition de métier passait de père en fils et où les

modalités artistiques qui se succédaient à travers le temps, étaient observées par des artisans aussi industriels que modestes qui essayaient d'adapter leur production aux goûts régnant dans le public des confréries et des corporations, fondateurs et clercs qu'ils devaient servir.

Ces goûts du peuple catalan, vers la seconde moitié du xv^e siècle et les premières années du xvi^e siècle sont loin de correspondre aux courants de l'art de la Renaissance qui règne alors sur une grande partie de l'Europe. A cette époque, à travers la Catalogne c'était la décadence : les luttes contre Jean II, la déchéance du commerce et le contre-coup que la découverte de l'Amérique, vers la fin du xv^e siècle, amena dans l'économie de la péninsule ibérique, en furent une des causes principales. La puissance centralisatrice des rois catholiques, en unissant à la couronne de Castille celle d'Aragon, d'autre part, commença à détruire les lignes précises et vigoureuses de la personnalité politique de la Catalogne pour qui commence alors une étape de son histoire pendant laquelle elle tombe du rang de nation à celui de province.

Une fois terminée son expansion politique et économique, et après qu'elle eut perdu le contact avec les principales puissances cultivées d'Europe, son art ne refléta plus que l'état intime d'un pays qui, renfermé dans ses limites géographiques, se trouve face à face avec sa propre tradition.... Et celle-ci se continue, déchoit, à l'heure où, après le merveilleux épanouissement en Italie de Michel-Ange, de Léonard et de Raphaël, presque toute l'Europe suivant les chemins tracés par l'art humaniste de la Renaissance dans son étape classique.

Vaguement, les reflets de cet art arrivent en Catalogne. Les artistes italiens, disciples de Léonard qui introduisent la Renaissance à Valence, ont peu d'influence sur l'art catalan. Un peu plus tard, la Renaissance nous arriva par la Sicile et, pour préciser davantage, nous vint d'Andalousie grâce à des œuvres influencées par cet art que les derniers Allemands et les Flamands créaient, en contact avec les artistes mudéjars d'Espagne et sentant les vents qui venaient d'Italie. Ainsi, un des maîtres de la Renaissance qui put avoir le plus d'influence sur les Catalans, pour avoir travaillé activement à Barcelone, à la fin du xv^e siècle, fut un Andalou, Bartomeu Bermejo, mais son style renaissant a une ascendance toute flamande, une sève toute imprégnée de Van der Weyden, où rien ne

respire la puissante haleine de l'Italie qui transforma à la longue l'art du monde entier ; il se borne à être une vivification naturaliste des figures et des types de la tradition et dotant les uns et les autres des fruits d'une observation réaliste, précise et minutieuse à la fois.

Le concept humaniste n'arriva pas jusqu'à nous. La peinture, à la fin du xv^e siècle, continue à être en Catalogne — avec des variations d'ordre secondaire, et avec des améliorations dues à l'observation naturaliste que ce concept n'implique pas la même peinture traditionnelle qu'à l'époque gothique. l'illustration pieuse et réaliste, descriptive à l'excès des thèmes de la *Légende dorée* de Voragine. Figurations et descriptions qui, comme dans les miniatures d'un livre, s'étendent entre les compartiments des retables, retables de jour en jour plus somptueux, plus grands, fourmillant davantage d'ornements, produits d'une industrie décoratrice plutôt que fruits transcendants de l'activité spirituelle d'artistes libres, comme ceux qui donnaient sa gloire à l'Italie d'alors.

C'est une distinction intéressante et dont il faut tenir compte que celle que nous venons d'établir entre l'art médiéval industriel et l'art humaniste de la Renaissance. Elle sépare mieux que toute autre, deux époques artistiques, l'opposition des concepts est plus solide que les classifications de style. Une fois cette frontière établie, nous pouvons dire que l'art de la Catalogne resta de l'autre côté. Ce qui en donne une idée parfaite, ce sont les grands retables monumentaux de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle en Catalogne, où tout est métier. Et nous devons dire encore que cette industrialisation caractéristique de la peinture gothique, si on la compare à celle de la Renaissance (et qui constitue, comme nous l'avons dit, une frontière entre l'art médiéval et l'art moderne) s'accroît en Catalogne dans cette période de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle. Il n'y a donc pas de courant rénovateur, mais au contraire une espèce de retour à la tradition, une exacerbation de l'industrialisme décoratif, une submersion dans la mer sans limite de cet « ornementisme » effréné de l'art espagnol contemporain.

Ainsi, tandis que partout l'« ornementisme » tend à se réduire, tandis que l'art du monde entier s'efforce de devenir, comme il le fut dans l'Antiquité, une des formes d'expression de la spiritualité et de l'intellectualité humaine, en Catalogne, l'industrialisme augmente.

En effet, un des traits communs à toutes les écoles de peinture d'Occident au Moyen Age, ce sont les fonds dorés des tableaux sur lesquels on campe les figures. Ces fonds abstraits, souvenirs évidents de l'origine de la peinture mobile imitée de l'orfèvrerie, nous les voyons disparaître à mesure que le naturalisme avance. D'abord en Italie, avec l'école de Giotto, plus tard en Flandre, avec la renaissance due à Van Eyck; le processus de la disparition des fonds dorés dans la peinture va de pair avec le progrès du concept que la Renaissance proclame à la fin du Moyen Age. La Catalogne, au XIV^e siècle et au début du XV^e siècle, étant un pays en contact avec la vie internationale, suit ce processus. Depuis les devants d'autel romans (pure imitation des ouvrages d'orfèvrerie) jusqu'aux retables des Serra et des Borrassà, elle va, plus ou moins d'accord, mais au pas, avec la marche générale de l'art européen. Elle avance encore et cela devient très net, dans l'œuvre de Lluís Dalmau (dont le contrat précisait encore que les fonds devaient être dorés, clause que l'artiste, influencé par les courants de l'heure, n'observa pas, substituant au fond doré, un paysage de Flandre). Mais c'est là un fait unique; après lui, dans la seconde moitié du XV^e siècle, l'or des fonds des retables subsiste et à mesure que l'on avance dans le siècle, prend de l'importance et jusqu'à la fin, quand la décadence du pays commence et quand, dans toutes les écoles d'Europe, il est devenu hors d'usage, en Catalogne il gagne de nouvelles splendeurs, s'ornant de reliefs pompeux, s'étendant aux manteaux et aux vêtements des personnages et partout où la qualité d'un objet métallique peut le justifier.

A l'apogée de cette courbe, il y a les œuvres du maître Jaume Huguet où l'humanisme fait sa première et dernière apparition dans notre art. Derrière Huguet, il y a la production des Vergos, œuvres où l'industrialisme devient prépondérant, où le doreur a plus de besogne que le peintre. Meubles somptueux plutôt que peintures, ces retables sont une sorte d'exacerbation des éléments traditionnels de l'art catalan, à laquelle est acculée une civilisation qui a perdu le contact avec les courants artistiques généraux et rénovateurs du temps.

Jaumes Huguet nous est connu par une abondante documentation et une quantité considérable d'œuvres. On le croit fils d'un peintre originaire de Valls, nommé Pere Huguet, dont le nom apparaît en 1439. Le plus

ancien renseignement que nous ayons sur Jaume Huguet est de 1448, et le plus récent de 1489, c'est-à-dire qu'ils s'échelonnent sur quarante-deux années de sa vie. Les documents se rapportent à douze retables peints desquels, en totalité ou en partie, cinq sont parvenus jusqu'à nous. Par comparaison avec ces cinq œuvres sur lesquelles on est documenté, on peut lui en attribuer d'autres. La première œuvre de Jaume Huguet qui soit conservée est le retable des *Saints Abdon et Sennen de Terrassa*, que les documents placent entre les années 1460 et 1461. Le second retable signalé par les documents est, par ordre de date, celui du connétable Pierre de Portugal peint pour la chapelle royale du palais de Barcelone et dont on a exposé ici sous le n° 3, Salle IX, le panneau central, représentant l'*Épiphanie*. Entre ces deux œuvres, on peut placer les quatre panneaux du retable de *Saint Vincent de Sarrià*, ici exposés avec les n°s 2, 4, 11 et 17, Salle IX et après le retable du *Connétable*, le petit tableau représentant *Saint Georges*, centre d'un triptyque dont les côtés se trouvent au Kaiser Friedrich Museum de Berlin. Finalement, comme œuvre de la dernière période de sa vie, il faut signaler le tableau de la *Consécration de saint Augustin*, de la corporation des cardeurs de Barcelone (n° 5, Salle IX).



DÉTAIL DU PANNEAU DE LA PAGE SUIVANTE.

L'ensemble de ces œuvres donne une idée de la personnalité du maître. L'une d'entre elles, le tableau de *Saint Georges* peut être considérée comme l'œuvre la plus profonde de Jaume Huguet. On y reconnaît toutes les caractéristiques de vivacité et de réalisme d'un portrait. L'expres-



PANNEAU CENTRAL D'UN TRIPTYQUE.

Deuxième moitié du xv^e siècle. Au « Maître de Saint-Georges ».

Musée d'Art Catalan, Barcelone.

sion mélancolique du saint et certains caractères de sa physionomie apparentent cette image avec quelques portraits authentiques du prince de Viane; ce fait a induit les critiques à croire qu'il s'agit peut-être de ce personnage, contemporain de notre peintre et idole des Catalans, à l'époque de la lutte contre Jean II, père de ce prince.

Le peintre Jaume Huguet vécut une des périodes les plus dramatiques de l'histoire politique de Catalogne, celle du règne de Jean II. L'esprit du pays, représenté par la Généralité de Catalogne, est en lutte avec la politique du roi Castillan; tout est motif de discorde entre la cour et le peuple. Le prince de Viane et le connétable Pierre de Portugal (nommé roi d'Aragon en face du roi Jean) sont des personnages de premier plan qui nous offrent leurs figures mélancoliques et malades au milieu de cette époque d'agitation politique dans laquelle l'art de Jaume Huguet s'épanouit comme une fleur de sentiment.

Les brises de la Renaissance arrivent jusqu'à l'art de Jaume Huguet, *mais vagues et lointaines*; son temps n'est pas propice aux grandes initiatives de caractère artistique et intellectuel. Huguet travaille dans son modeste atelier, sans ambitions ni visées vers des nouveautés ou des orientations différentes de celles de ses prédécesseurs. La mode de son temps, vers le milieu de sa vie, a augmenté les dimensions des retables et en même temps l'imagerie en devient monumentale. De ce fait, les artistes doivent faire un effort pour donner de la vie à ces figures dont l'échelle a grandi et si autrefois, elles étaient des éléments narratifs d'un ensemble décoratif, aujourd'hui elles s'efforcent d'obtenir chacune une individualité humaine.

Ce n'est pas un novateur, la fleur de l'humanisme jaillit de son pinceau, sans intentions inédites. Les images traditionnelles, il les oriente, dans ses œuvres les meilleures, vers une humanité pensive et sensible. Une élégance pleine de profondeur les nimbe et une mélancolie lourde de pensées les anime. Tel est Jaume Huguet; si cet artiste avait évolué dans une ambiance comme l'était, par exemple, celle de la cour d'Alphonse V à Naples, notre Huguet serait un frère cadet d'Antonello de Messine.

LES PEINTRES DE LA FAMILLE DE VERGÓS.

Disciples, souvent jusqu'à la copie et collaborateurs parfois de Jaume

Huguet, sont les Vergós qui constituent un atelier où travaillaient le père Jaume Vergós et les fils Pau et Rafael Vergós. Sur le père, il y a de nombreux documents entre 1498 et 1503.

Le chef artistique de cet atelier semble avoir été Pau Vergós auquel nous attribuons les deux bustes des prophètes du retable de *Granollers* exposé ici sous les n^{os} 18 et 20, Salle IX. Comme exemple de travail fait en collaboration dans cet atelier, nous présentons le panneau du retable des cardeurs qui représente la *Dispute de saint Augustin avec les Manichéens*, exposé ici, n^o 1, Salle IX.

De cet atelier, la seule œuvre sur laquelle nous soyons documentés, est le retable de *Granollers*. La pièce qui en parle date de 1500, elle nous apprend que Jaume Vergós, le père, et son fils Rafael touchent le prix convenu pour l'achèvement de ce retable qui, à ce que nous apprend le texte, avait été commandé à Pau Vergós, respectivement fils et frère des deux signataires, mais que celui-ci était mort avant de l'avoir achevé. Par comparaison avec cette œuvre, on a attribué à ces artistes une importante série d'autres retables, où l'on retrouve le caractère industriel de leur style. L'œuvre maîtresse de cet atelier est le retable de la cathédrale de Tortose et, à côté d'elle, on peut mettre les deux tableaux des prophètes qui sont exposés ici (n^{os} 18 et 20, Salle IX).

L'œuvre de ces maîtres s'étend bien avant dans le xvi^e siècle, et avec elle s'achève la succession des peintres catalans de la période gothique.

Avec eux et après eux, les artistes qui travaillent dans le milieu artis-



PANNEAU DU GRAND RETABLE
DE GRANOLLERS.

Œuvre de l'atelier des Vergós.
Fin du xv^e siècle.

*Musée d'Art Catalan,
Barcelone.*



BARTHOLOMEUS BERMEJO. — PIETÀ.

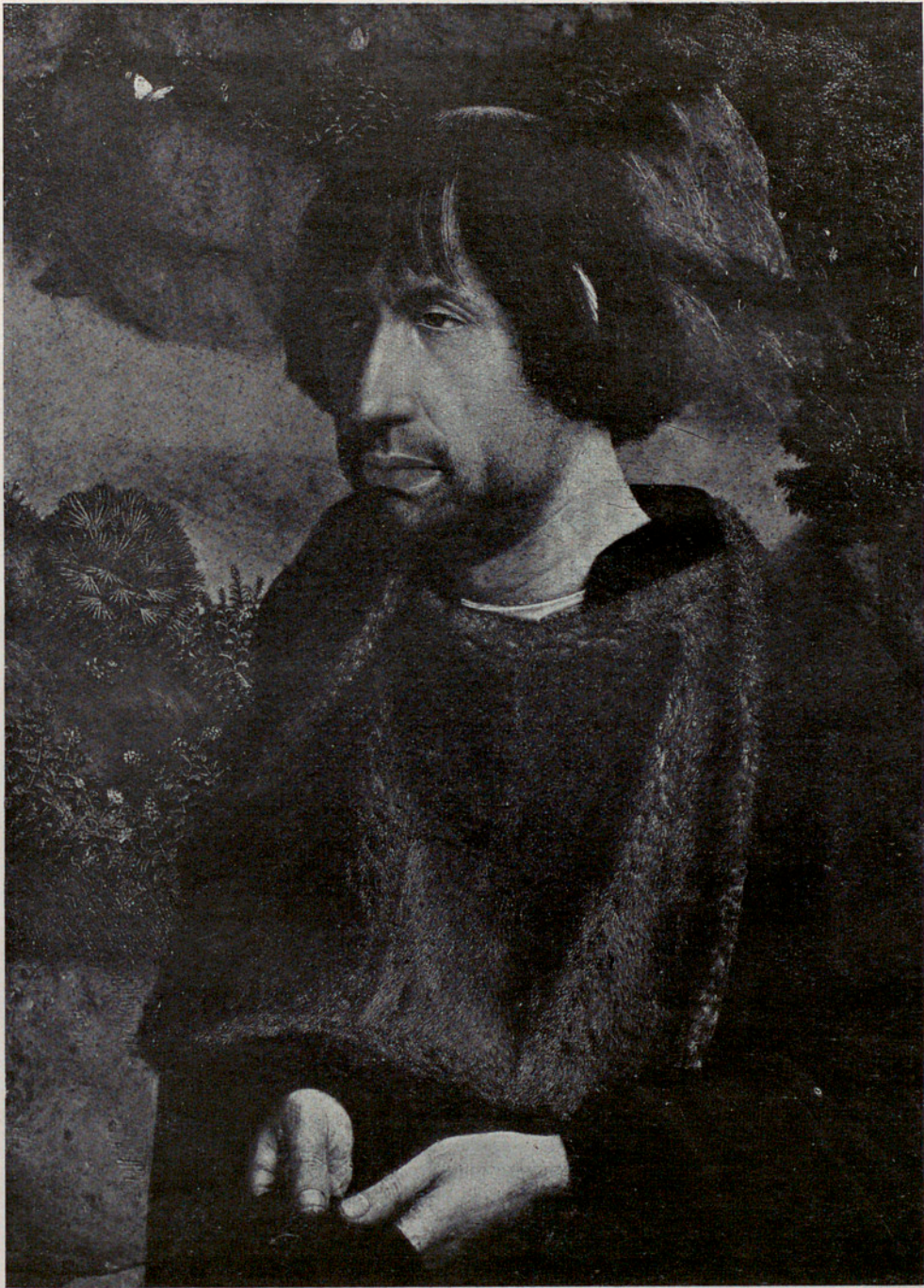
Fin du xv^e siècle.

Provenant de la Cathédrale de Barcelone.

tique barcelonais sont des étrangers. Tels les deux Cordouans Bartolomeus Bermejo et Maître Alfonso.

BARTOLOMEUS BERMEJO.

De ce maître nous exposons la *Pietà*, de la cathédrale de Barcelone (Salle IX, n^o 19) œuvre de premier ordre dans sa production qui a été longuement étudiée par le professeur Tormo. Nous savons que ce peintre



BERMEJO. — PIETÀ (DÉTAIL).

travailla à Daroca, à Saragosse et à Barcelone, entre les années 1474 et 1495. Il signe et est appelé dans différentes œuvres et documents : « Bartolomé Bermejo », « Rubeus y Cardenas ».

MAITRE ALFONSO.

Le tableau de la *Décollation de saint Cucufa ou saint Medi*, exposé ici sous le n° 22 de la Salle IX, est attribué au maître Cordouan Alfonso de Baeza; cette attribution se fonde sur un document des archives du monastère de Sant Cugat del Vallès, d'où provient ce tableau; l'on y disait que dans le chœur de l'église, il y avait des tableaux avec l'histoire du saint martyr, qui avaient été peints en 1473 par un nommé Maître Alfonso. C'est tout ce que nous savons de cette œuvre.

Avec le tableau de Bermejo et avec celui de Maître Alfonso se clôt l'histoire de la peinture catalane au Moyen Age qui s'était terminée avec Jaume Huguet et les Vergós. Nous avons essayé, au moyen des œuvres réunies ici, d'en donner le spectacle et nous avons tenté, avec l'esprit du passé qui y est contenu, d'affirmer la réalité historique et spirituelle de la Catalogne.

Comme complément de cette vision de la peinture catalane, nous avons ajouté quelques œuvres de sculpture et d'art somptuaire de la période gothique et principalement d'orfèvrerie, car c'est une des techniques qui fut employée de la façon la plus suivie aux XIV^e et XV^e siècles dans notre pays. Depuis la croix de *Vilabertran*, datable du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle, jusqu'à la croix de Peralada du XV^e siècle, en passant par les œuvres exposées telles que le retable et le baldaquin de la cathédrale de Gérone la chaire du roi Martin, l'ostensoir de la cathédrale de Barcelone et les croix des cathédrales de Gérone et de Vich, nous suivons une production d'orfèvrerie rare et pleine de beautés de style.

A côté de ces œuvres d'orfèvrerie, sont exposées les broderies des vêtements liturgiques et du devant d'autel de la chapelle de Saint-Georges de la Généralité de Catalogne et comme achèvement de cette manifestation de l'art de la Catalogne à travers l'histoire, une collection de verres



MAITRE ALFONSO. — RETABLE DE LA DÉCOLLATION DE SAINT CUCUFA.

Fin du xv^e siècle.

Musée d'Art Catalan, Barcelone.



RETABLE EN ARGENT REPOUSSÉ ÉMAILLÉ.

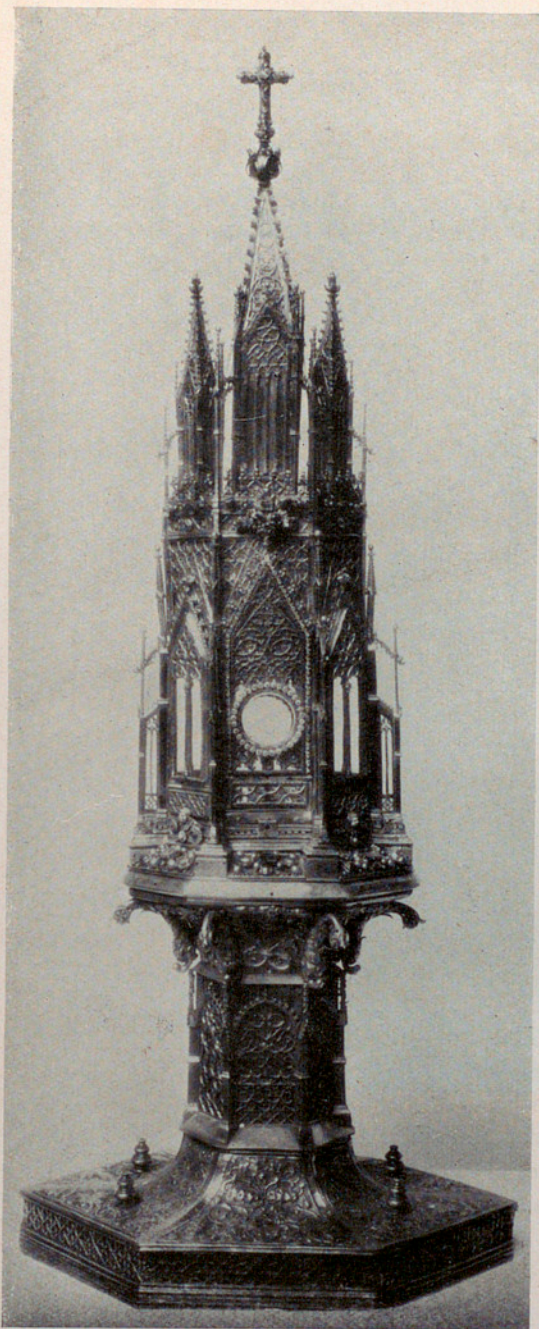
XIV^e siècle.

Provenant de la Cathédrale de Girone.

émaillés des XV^e et XVI^e siècles, qui représentent l'activité artistique de notre pays dans l'art de la verrerie.

Le catalogue descriptif de chacun des objets qui fait suite à cet exposé général de l'histoire de l'art catalan au Moyen Age esquissé ici par nous, donnera les détails nécessaires pour faire connaître chacun des objets principaux que nous avons cités.

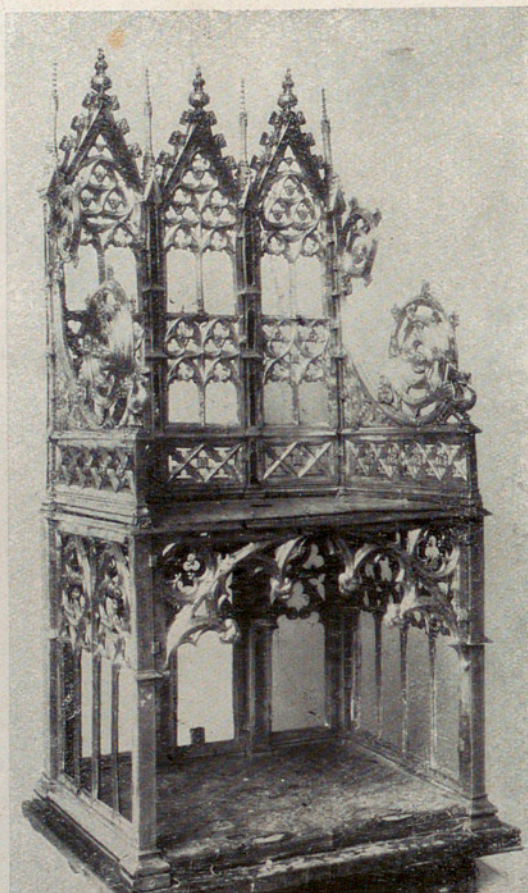
JOAQUIM FOLCH I TORRES,
*Directeur général des Musées d'Art de Barcelone,
Chef du Service des Musées de la Catalogne.*



OSTENSOIR EN ARGENT DORÉ.
xv^e siècle.
Provenant de la Cathédrale de Barcelone.



STATUE EN ALBATRE, POLYCHROMIE.
xiv^e siècle. Attribuée à Jaume Cascalls.
Provenant de la Cathédrale de Girone.



CHAISE EN ARGENT DORÉ DU ROI MARTIN D'ARAGON.
XIV^e siècle.
Provenant de la Cathédrale de Barcelone.

L'ART CATALAN

DV X^e SIÈCLE

AV XV^e SIÈCLE

CATALOGUE

JEV DE PAVME DES TVILERIES

Mars-avril 1937

SALLE I.

N° 1

Buste d'une image du Christ.

Œuvre catalane de la seconde moitié du XII^e siècle, trouvée dans un village aragonais, par le service des monuments de la Généralité de Catalogne.

N° 2 Fragment du baldaquin de Tosses et table d'autel d'Encamp.

Avec les fragments qui subsistent du baldaquin de la paroisse de Tosses et avec la table d'autel, conservée en entier, de la paroisse d'Encamp (deux localités de la région des Pyrénées), nous avons essayé de restituer un ensemble d'autel couvert, pauvre imitation réalisée avec du bois, du stuc et de la peinture, des autels somptueux qui se trouvaient dans les grandes basiliques du monde chrétien. Les figures qui subsistent sur ces fragments de baldaquin se réduisent à quelques anges portant des phylactères et à une décoration intérieure très simple, constituée par un semis de disques qui alternent avec des figures d'animaux. Ces fragments présentent un grand intérêt parce qu'ils font connaître une forme d'autel de bois inconnue en Europe; ils ont donc une importance archéologique de premier ordre. On peut les dater de la fin du XII^e siècle.

De la même date est la table pourvue d'un devant d'autel et de parements latéraux, qui se trouve sous le baldaquin et qui provient de l'église d'Encamp, dans le Val d'Andorre. Sur le devant, on voit les représentations habituelles : au centre, dans une gloire en amande, la figure du Créateur bénissant et tenant de la main gauche le livre de la Sagesse. Dans les angles de cette composition centrale, il y a les représentations des Évangélistes et dans chacun des quatre compartiments latéraux, deux figures d'Apôtres. Le cadre du devant d'autel est décoré d'une série de disques concaves alternant avec des rosaces à huit pétales. Les bordures des compartiments sont faites en reliefs de stuc; on y voit des traces de leur dorure primitive et l'imitation de pierres enchâssées. Sur le parement latéral de la table, du côté de l'Évangile, on a représenté trois figures d'Apôtres, tenant un volume de la main droite. Du côté de l'épître, figure l'*Assomption de la Vierge* qui est représentée debout, sur un nuage, et soutenue par deux anges.

N° 3

Image d'une sainte.

Statue de bois doré et polychromé de la première moitié du XIV^e siècle qui provient de la région de Lérida; elle est de style catalan. La sainte porte une coiffe, un manteau, une tunique serrée à la ceinture et des souliers; elle a la tête ceinte d'une couronne et tient un livre de la main droite, et de la gauche une pomme.

Nous avons restitué un ensemble d'autel couvert en nous servant du baldaquin qui provient de l'ancien monastère bénédictin de Saint Sadurni de Tabernoles, situé dans la vallée de Valira, sur le chemin qui mène à Andorre.

Cette forme de couverture d'autel n'a été jusqu'à présent rencontrée nulle part ailleurs qu'en Catalogne; c'est une espèce de baldaquin très simple, de caractère architectonique, soutenu au-dessus de la table de l'autel, dans une position inclinée, par deux poutres transversales fixées dans le mur de l'abside. Nous pouvons imaginer quelle était, à l'origine, la coloration de cette couverture d'autel : les nimbes des anges et de la figure du Créateur qui actuellement se détachent avec le ton ivoire du stuc, étaient dorés comme aussi les bordures en relief. Le ton du fond du grand cercle central était d'un bleu profond qui a tourné au noir.

La figure du Créateur se présente avec les bras levés, bénissant de la main droite et tenant de la gauche un livre sur la couverture duquel est écrit : *Ego sum veritas et vita*. Il est assis sur un arc-en-ciel, selon la formule antique de l'iconographie orientale qui nous présente le Créateur assis sur les arcs du monde.

Le style dénote l'influence évidente de la miniature française et la figure a les proportions allongées du canon gothique. Les caractères épigraphiques de l'inscription appartiennent au XIII^e siècle, date qui correspond également aux caractères artistiques indiqués.

La table d'autel de cet ensemble se compose d'un devant d'autel qui provient aussi de la région pyrénéenne; du commencement du XIII^e siècle.

Cette composition d'ensemble donne une idée de l'évolution de la peinture murale catalane à la fin de la période romane, car on peut la dater du début du XIII^e siècle. Elle provient d'une absidiole latérale de l'église paroissiale d'Andorre-la-Vieille.

A la partie supérieure du cul-de-four de l'abside, on voit saint Zacharie devant l'autel et un ange qui lui annonce la naissance de saint Jean; derrière le saint est une figure d'acolyte et, du côté gauche, un autre saint portant un linge sur les deux mains. Le cul-de-four de l'abside est bordé par une frise décorative et, à partir de là, commence la décoration, selon un thème continu, de la partie cylindrique; elle se compose d'une suite de losanges allongés ornés au milieu d'une décoration à base de feuillage. Sur la face antérieure de l'abside, on voit un serviteur vidant une amphore dans trois grandes jarres, ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'une représentation des *Noces de Cana*. Les personnages qui sont peints dans le fond de l'abside et devant sont accompagnés d'inscriptions les désignant.

Cette peinture fait partie des collections du Musée d'art de Catalogne, où elle est entrée avec la Collection Bosch i Catarineu, déposée sous sa garde par l'Institut contre le chômage de la Généralité de Catalogne.

SALLE II.

N° 1 **Image de la Vierge avec l'Enfant Jésus.**

Œuvre catalane de la fin du XII^e siècle, de provenance inconnue.

Elle offre, par son style et la façon dont l'Enfant est posé, les caractères stylistiques et iconographiques correspondant à la fin du XII^e siècle. Les restes de sa polychromie donnent à croire qu'elle avait été dorée afin de lui donner une apparence métallique, à l'imitation d'un modèle d'orfèvrerie.

N° 2 **Le Christ en majesté de la collection Batlló.**

Le thème iconographique du Christ revêtu de la tunique, procède comme on sait de l'Orient et se répandit en Occident par imitation du Christ de Lucques. En Catalogne, ce type du Christ en majesté eut une très large diffusion; il en existe, outre l'exemplaire ici exposé, des représentations notables. Les caractères épigraphiques des inscriptions qui se trouvent sur la croix, ainsi que son style permettent de lui assigner une date voisine de la fin du XI^e siècle. Outre son intérêt artistique, cette pièce fournit un élément important pour l'étude du problème de l'origine de la sculpture romane que le professeur Bréhier fait dériver de l'orfèvrerie, et peut s'appuyer sur de nombreux exemples empruntés à la peinture et à la sculpture romanes sur bois de Catalogne.

Considérée au point de vue de la sculpture, cette œuvre appuie la théorie selon laquelle la sculpture romane procède de l'orfèvrerie, car pour la tête de cette image la comparaison a été faite avec des modèles d'orfèvrerie et a amené à des rapprochements notables avec des pièces des XI^e et XII^e siècles sorties des ateliers monastiques des bords de la Meuse et du Rhin. La technique des cheveux et de la barbe est significative à cet égard, car elle dénote un procédé semblable à celui du ciseau employé pour le modelé de travail du métal. La polychromie de l'image a pour but, non seulement d'imiter un revêtement d'émail, mais il est évident qu'elle vise à en donner la sensation.

La tunique est la reproduction d'une robe orientale, ornée en bas d'une bordure dont le thème décoratif veut s'apparenter aux caractères coufiques.

Représentations diverses de la « Descente de Croix » provenant d'églises romanes de la vallée de Bío.

En 1907, une mission scientifique de l'Institut d'Estudis Catalans sur la frontière de la Catalogne et de l'Aragon, découvrit, retirées du culte et emmagasinées derrière les autels, une série d'images sculptées de grande taille qui avaient fait partie de divers groupes représentant la *Descente de Croix* dont quelques-unes sont exposées ici sous les numéros

3, 4 et 5. Il y avait, complets ou incomplets, des restes de groupes de ce genre dans les églises de Durro, Erill-la-Vall, Saint Clément et Santa Maria de Tahull. Ces figures, dispersées dans la suite par les marchands d'antiquité, arrivèrent à reconstituer des groupes, l'un au Musée diocésain de Vich, un autre à la Collection Plandiura, un autre au Musée d'art de Catalogne à Barcelone, un autre au Musée Fogg de Boston et un autre, chez un antiquaire de Paris. Le groupe de la Collection Plandiura, acquis par le Musée de Barcelone, y entra en 1932, et ainsi se trouvèrent réunis dans ses collections tous les exemplaires qui sont exposés ici et que nous décrivons l'un après l'autre.

Le Professeur Kingsley Porter a étudié ces groupes de sculpture et leur assigne une date voisine de 1123, année où fut consacrée l'église de Saint Clément de Tahull, parce que le style et les vêtements des statues correspondent, dans certains cas, à ceux des personnages représentés sur les peintures murales qui décorent cette église et d'autres de la même vallée qui, si l'on en juge par des similitudes de style, remontent à la même époque.

N° 3 Groupe de la Descente de Croix de la collection Plandiura.

Dans cet ensemble, les figures sont plus petites que dans les autres. La date de 1123 semble pouvoir convenir à tous les personnages, à l'exception toutefois du Christ, que le Professeur Porter suppose être, soit une restauration, soit une statue nouvelle substituée à l'ancienne à une époque postérieure; cette figure se daterait par son caractère de la fin du XII^e siècle ou du début du XIII^e siècle.

N° 4 et 5

Figures de la Vierge et de Saint Jean faisant partie d'un groupe de la « Descente de Croix » qui provient d'Erill-la-Vall.

Les deux images présentent des caractères stylistiques semblables à ceux des personnages les plus anciens du groupe décrit ci-dessus. La guimpe qui couvre la tête de la Vierge se rapproche nettement de celle qui coiffe la Vierge peinte sur les murs de Saint Clément de Tahull, qu'une inscription date de 1123.

N° 6

Devant d'autel de la Seu d'Urgell.

Ce devant d'autel est une des pièces les plus anciennes de la peinture romane catalane sur panneau de bois; par ses caractères stylistiques, par son épigraphie et par son iconographie, on peut le dater du XI^e siècle. Il provient des environs de la Seu d'Urgell. On peut remarquer que ce devant d'autel formait la partie antérieure d'une table, avec des parements sur le côté, comme l'indiquent les ferrures encastrées dans le bois sur les bords et qui forment un angle destiné à supporter ces panneaux latéraux qui ont disparu.

Dans le style de ce morceau, on reconnaît l'influence très marquée des miniatures catalanes

du x^e siècle; le modelé des figures est rendu avec beaucoup de soin et dénote la main experte d'un miniaturiste qui peint avec sûreté.

Au centre du devant d'autel, il y a une représentation du *Créateur* assis à l'intersection de deux cercles, sans l'accompagnement habituel des symboles des Évangélistes, selon le texte de l'*Apocalypse de saint Jean*. Peut-être cette image, du fait qu'elle apparaît entre deux cercles et sans Évangélistes, correspond-elle au texte d'Eusèbe qui présente le Dieu tout-puissant « assis sur les arcs du monde qui lui servent de trône ». On trouve une représentation analogue dans les miniatures de Roda (Bibliothèque Nationale de Paris), de Farfa (Bibliothèque du Vatican) et de Girone (Musée de Girone) avec lesquelles l'image centrale offre des points de ressemblance. De chaque côté de la composition susdite, il y a les douze Apôtres, six à droite, six à gauche, disposés en pyramide avec trois figures en bas, deux au-dessus (dont on voit le torse dans les espaces laissés entre les trois figures du dessous) et une au sommet dont on voit tout le torse dans l'espace qui sépare les deux personnages inférieurs. Parmi les Apôtres, on identifie seulement saint Pierre qui est le seul à porter la tonsure et qui tient de la main droite de grandes clefs. Les autres Apôtres portent des livres ou des *rotuli*, quelques-uns d'entre eux soutenant le volume avec la main couverte par un pan de leur manteau, selon l'antique usage, en signe de respect.

N° 7

Devant d'autel.

Il provient de la région de Lleida, et peut être considéré comme une œuvre du même atelier que celle qui porte le numéro 6 de la Salle II, datée au début du xi^e siècle.

N° 8

Reconstitution d'un autel roman avec prédelle.

La reconstitution de cet autel présente une des premières étapes de l'évolution architectonique de l'art roman en Catalogne, où tous les efforts des artistes visent à obtenir avec les pauvres matériaux que sont le bois et le stuc, l'effet des riches compositions d'or et d'argent repoussés qui ornaient les sanctuaires des grandes basiliques d'Europe et d'Orient.

Le devant d'autel provient de Ginestarre de Cardós, petit village de la vallée de ce nom, dans la région supérieure du Pallars dans les Pyrénées. Nous possédons des documents de 1095 et 1122 qui se rapportent à cette église et nous pensons que le devant d'autel remonte à cette dernière date.

La technique de cette œuvre est celle des reliefs de stuc; les figures qui ont été dorées se détachent en relief sur un fond bleu et rouge dont il reste encore des traces. La bordure, formée de motifs en relief qui furent également dorés, offre une décoration très somptueuse. Ces reliefs, comme cela se fait pour le stuc, étaient obtenus au moyen d'une pâte liquide selon le procédé dont usent encore actuellement les doreurs et les pâtisseries, c'est-à-dire en faisant couler la pâte avec un cornet. Sur quelques fragments du chanfrein qui relie le cadre du devant d'autel avec la table du fond, il y a les restes d'une inscription qui donne les noms de quelques-uns des Apôtres représentés et quelques chiffres romains qui indiquaient peut-être la date de l'œuvre ?

La représentation iconographique est celle que l'on trouve communément : le Créateur au centre et les Apôtres sur les côtés; parmi eux, saint Paul tenant d'une main une épée par la pointe. Par ses caractères épigraphiques, on pourrait dater cette œuvre du premier tiers du XII^e siècle.

La prédelle qui se trouve au-dessus de l'autel ne laisse plus voir que de façon très incomplète les représentations iconographiques qui y figuraient. Elle est sculptée en plein bois pour former une arcature au centre de laquelle étaient placées une image de la Vierge en demi-relief, également sculptée dans le bois et des figures de saints aujourd'hui disparues, sous chacun des arcs. Cette prédelle est d'origine pyrénéenne, sans qu'on puisse préciser davantage, car elle a été acquise par le Musée chez un marchand d'antiquités.

N° 9. Fragment de Saint Jean de Bohi décoré à la fresque.

Il faisait partie de la décoration des bas côtés de l'église de Saint Jean de Bohi, dont la construction remonte au début du XII^e siècle. Il représente la lapidation de Saint Étienne.

N° 10. Retable de Saint Sadurn de Tabèrnoles.

Cette œuvre provient de Saint Sadurn de Tabèrnoles et représente une série de saints évêques dont les têtes nimbées portent la mitre; chaque figure tient une crosse à la main. La mitre du personnage central présente sa partie triangulaire de face, tandis que les autres évêques portent la mitre de façon à laisser voir deux pointes latéralement. Les ouvrages traitant du vêtement liturgique disent que la façon de porter la mitre avec les deux pointes de côté est antique et ne dura que jusqu'à la fin du XII^e siècle; l'innovation au XIII^e siècle consista à la placer de manière à ce que les deux pointes se recouvrent, l'une devant, l'autre derrière. Sur notre devant d'autel, on constate l'emploi simultané des deux formes et nous estimons qu'on peut le dater de la fin du XII^e siècle.

La composition rythmique de cette œuvre nous frappe par son caractère monumental. Étant donné ses dimensions et sa composition, elle ne semble pas être un devant d'autel; par sa hauteur et sa largeur, elle en excède les dimensions usuelles, conditionnées par la hauteur raisonnable d'une table d'autel. Nous avons pensé y voir un retable, mais cela supposerait une table d'égale longueur; or, nous n'en avons trouvé nulle part de cette dimension à cette époque. Nous croyons que ce pourrait être une peinture sépulcrale destinée à être placée au-dessus d'un sarcophage.

N° 11. Devant d'autel de Saint-Martin du Musée de Vic.

Cette œuvre provient de l'église de Sant Martí de Gombreny, dans la région de Vic et elle est conservée dans le Musée de cette ville. On la considère comme la peinture mobile la plus ancienne connue jusqu'à ce jour, non seulement de la peinture catalane, mais de toute la péninsule ibérique. Sa composition générale se divise en trois parties : au centre,

on a représenté dans une gloire en amande la figure du Créateur, assis sur une sorte d'esca-
beau, bénissant de la main droite et tenant de la gauche sur son genou le livre de la Sagesse.
Les compartiments latéraux sont divisés en deux parties; en haut, à gauche, on a repré-
senté l'épisode bien connu de la vie de saint Martin, donnant une preuve de sa charité
en partageant son manteau avec un pauvre; au-dessous, à gauche également, figure le
premier miracle opéré par le saint déjà évêque : la résurrection d'un catéchumène.

Dans la partie droite, dans le compartiment supérieur, on a représenté la mort et au-dessous
les funérailles du saint évêque de Tours; il est couché sur un lit mortuaire et un ange auprès
de lui protège sa dépouille mortelle. Un encadrement fait de rinceaux, de volutes et de
palmettes entoure ces compositions. Le style de cette œuvre la rapproche étroitement des
miniatures catalanes qui illustrent les Bibles de Roda (Bibliothèque Nationale de Paris)
et de Farfa (Bibliothèque du Vatican). On peut la dater de la fin du x^e siècle.

N° 12.

Vierge d'All.

Cette œuvre provient de l'église paroissiale d'All, en Cerdagne. La Vierge est assise sur
un trône polychromé, où domine le rouge. L'Enfant Jésus repose sur les genoux de sa mère,
au milieu, détail qui permet de dater l'œuvre de la fin du xii^e siècle, date que ne démentent
aucun des détails du costume de la Vierge et de l'Enfant; les vêtements sont complètement
dorés, à l'imitation d'une œuvre d'orfèvrerie.

SALLE III.

N° 1. Christ en Majesté.

Il est représenté avec une tunique serrée à la taille et offre un nouvel exemple du type du Christ de Lucques dont la dévotion s'étendit à toute l'Europe occidentale. Cette sculpture est polychromée, la croix l'est également avec des reliefs de stuc. C'est une œuvre catalane du XII^e siècle, qui provient de la région de Lleida.

N° 2. Peinture murale de l'église d'Argollell.

Cette peinture murale représente trois figures d'Apôtres vêtus de la tunique et du manteau, avec le nimbe circulaire. Leur nom est écrit verticalement au côté droit de chaque figure. Le premier est saint Paul, le second, saint Jean l'Évangéliste et le troisième, très incomplet, saint Philippe.

Œuvre catalane du XII^e siècle provenant de l'église paroissiale d'Argollell;

N° 3. Fragment d'une peinture murale du XII^e siècle provenant de Sorpe.

Cette composition, représente l'*Annonciation*. La Vierge se tient droite dans l'attitude d'une fileuse. L'archange porte une croix de la main droite, l'Esprit-Saint vole à la gauche de la tête de la Vierge. Décor d'intérieur et derrière la Vierge une figure de femme se profile.

Art catalan du XII^e siècle.

N° 4. Abside de Saint Miquel d'Angulasters.

L'ermitage de Sant Miquel d'Angulasters est situé dans le Val d'Andorre, au-dessus du village de Les Escaldes, près du lac de Angulasters. Son type architectonique correspond au style roman primitif, avec l'abside décorée de bandes dites lombardes. On ne connaît aucun document qui s'y rapporte, mais ses caractères et son clocher analogue à d'autres des vallées pyrénéennes, permettent de la dater du XII^e siècle. C'est à cette même époque que remontent les peintures murales exposées ici. Dans le cul-de-four de l'abside, le Créateur est représenté, entouré des symboles des Évangélistes et sur la bande qui l'entoure, on voit les figures de cinq Apôtres; la face antérieure de l'arc est également décorée de figures et de motifs décoratifs dont il ne reste que des fragments.

N° 5.

Devant d'autel de Saint Clément de Tahull.

Cette pièce provient de l'église romane de Saint Clément de Tahull, dans la vallée pyrénéenne de Boi. C'est une sculpture sur bois formant une composition en relief; dans la partie centrale, le Christ en majesté préside dans une gloire en amande, avec les symboles des Évangélistes dans les angles et, sur les côtés, il y a quatre séries d'arcatures, comportant sous chaque arc une figure d'Apôtre. Ces personnages, ainsi que la figure centrale, ont été sculptés à parf en demi-relief et appqués ensuite sur la surface du devant d'autel. Les quatre reliefs du milieu correspondant aux représentations des Évangélistes, manquent. C'est une œuvre que l'on peut dater de la première moitié du XII^e siècle.

N° 6.

Croix d'argent de Riells del Fai.

Cette croix est faite d'une plaque d'argent repoussé, fixée sur une armature de bois : les extrémités de ses bras sont une forme évasée avec des lignes courbes. Au centre de la branche supérieure et vers le milieu de chaque bras, il y a des cercles dans lesquels des images sont inscrites. La croix est pourvue d'une pointe qui permet de la fixer sur l'autel. Sur l'avvers, elle porte, en demi-relief, la figure du Christ fixée par quatre clous, les reins ceints d'un linge ample qui descend jusqu'aux genoux et la tête est entourée d'un nimbe circulaire crucifère. Dans les médaillons des bras, il y a en haut, un ange et dans ceux des côtés, la Vierge Marie et saint Jean. En bas (où il n'y a pas de médaillon) et au-dessous du support des pieds du Christ, une figure d'homme vêtu d'un manteau et d'une tunique dirige ses regards vers le Christ et représente l'humanité rachetée. Au revers, on a représenté également en relief, l'Agneau de Dieu sur le médaillon du centre et les symboles des Évangélistes sur les autres.

Il y a, à l'avvers et au revers, les inscriptions suivantes : à l'avvers, au-dessus de la tête du Christ : IHS NA ZARE NUS REX IUD EOR VM; au revers, entre l'Agneau de Dieu et le médaillon de l'ange : IOH NES MAR CHVS LVCH AS MA THE VS.

C'est une œuvre du milieu du XII^e siècle.

N° 7.

Fragment d'une peinture murale de Sorpe.

Composition provenant de l'abside de l'Église de Sorpe (Vallée d'Aneu-Pirinée). La Vierge est assise de face avec l'Enfant sur ses genoux, qui tient un livre de la main gauche. De chaque côté de la Vierge, une branche de feuillage et au-dessus de celle de gauche on lit : *Santa Maria*. En bas, à droite, un graffiti représente un cheval tourné vers la droite.

Art catalan du XII^e siècle.

N° 8. Peinture murale provenant du château d'Orcau.

Peinture murale avec des figures d'Apôtres, debout, sur un sol garni de fleurs et un fond orné de zones de couleurs; le nimbe est circulaire. Il y a des traces d'un saint Pierre, saint Thomas portant un livre de la main gauche, saint Paul avec un livre ouvert, et un autre Apôtre incomplet et indéterminé.

N° 9. Image du Christ en croix.

De provenance inconnue, quoique bien certainement pyrénéenne, ce Christ se rapproche par son style du groupe de sculptures étudié précédemment; on peut le dater de la première moitié du XII^e siècle.

De cet ensemble de sculptures, on conclut à un même atelier; et l'on croit, dans bien des cas, reconnaître une même main. Mais en étudiant ces œuvres, il ne faut pas perdre de vue que les caractères stylistiques de la sculpture peuvent induire en erreur quand il s'agit d'images destinées à être recouvertes d'une toile qui était ensuite peinte en polychromie, en sorte que la sculpture est simplement un dégrossissement, ce qui laisse à penser qu'à l'origine l'aspect de ces œuvres était très différent de celui qu'elles offrent aujourd'hui.

SALLE IV.

N° 1. Vierge d'un groupe de la « Descente de Croix » de l'église de Durro.

Les caractères de style et les détails du vêtement sont les mêmes que dans les groupes antérieurs; aussi doit-on lui assigner également une date voisine de 1123.

N° 2. Devant d'autel roman.

Il provient de la région pyrénéenne, et date probablement du début du XIII^e siècle.

N° 3. Ciborium d'un autel.

Ciborium d'autel portant au centre la figure du Pantocrator assis sur un banc recouvert par un coussin. Il tient à la main un livre avec cette inscription : *Ego sum lux mundi*. Cette figure est encadrée par une ligne circulaire et par les symboles des Évangélistes. Peinture catalane de la fin du XII^e siècle. Ce ciborium provient de la Collection Plandiura, qui fut acquise par la Généralité et par la Municipalité de Barcelone pour le Musée d'art de Catalogne.

N° 4. Six volets d'un polyptique du début du XIII^e siècle.

Six volets d'un polyptique sur les faces intérieures desquels on voit les figures des trois Rois Mages debout et de la Vierge. Sur les côtés, une ornementation à base de feuillage. Les têtes des figures sont en bois sculpté et polychromé.

N° 5. Tapis brodé de la « Genèse » provenant de la Cathédrale de Girona.

Cette broderie constitue, avec la non moins fameuse tapisserie de Bayeux, les deux pièces de broderie de l'époque romane les plus importantes qui existent en Europe. De dimensions paraissant convenir à la décoration murale, elle servait peut-être à décorer le fond ou les côtés d'un autel; l'état de conservation dans lequel elle se trouve et la splendeur de son coloris sont remarquables. Si on l'examine avec attention, on peut remarquer des morceaux rajoutés lors d'une réfection assez mal faite, et ils peuvent faire supposer qu'il y avait à la cathédrale de Girona une autre tapisserie de ce genre représentant la *Rédemption*, car sur ces morceaux l'on reconnaît des scènes se rapportant à la légende de l'*Invention de la Sainte Croix*.

La composition de la broderie qui représente la *Création* est très intéressante, elle s'ordonne dans un grand cercle central, autour d'un autre cercle concentrique plus petit dans lequel se trouvent l'image du Créateur et les scènes de la *Genèse*.

Le Créateur apparaît, assis suivant le type iconographique dit de majesté, avec le livre de la Sagesse dans la main gauche et levant la main droite comme pour bénir. Une inscription dans le cercle qui entoure la figure reproduit les paroles de la *Genèse* : *Dixit quoque Dominus fiat lux et facta est lux*; elle continue la légende qui se trouve au bord du grand cercle où se lisent ces paroles : *In principio creavit Deus celum et terram, mare et omnia que in eis sunt et vidit Deus cuncta que fecerat et erant valde bona*. Ces mots encadrent à la façon d'une frise, la très belle série des scènes de la *Création du monde*, avec l'Esprit de Dieu planant sur les eaux; en continuant à droite, on voit l'ange de la lumière, la répartition des eaux, le ciel et la mer, le soleil et la lune, Adam, le premier homme, au milieu des animaux de la terre, les oiseaux, les poissons et les cétacés, la création d'Ève et l'arbre du Bien et du Mal, la sphère du firmament au milieu des eaux et, pour finir, l'Ange des ténèbres. Aux quatre angles soufflent les vents sous la figure de génies, nus avec de grandes trompes à la bouche, chevauchant de grandes outres pleines d'air qu'ils serrent entre leurs jambes. Les noms des vents : « septentrio » (nord), « subsolanus » (est), « cephirus » (ouest) et « auster » (midi) sont inscrits à côté de chaque allégorie. Tout autour de la tapisserie, il y a une bordure faite de carrés et de médaillons que préside une représentation de l'année entourée des saisons. Le char du soleil, dans les angles, et la représentation des mois sur les côtés, le tout inspiré, sinon copié, des miniatures d'une de ces compositions médiévales pleines de mystère et qui rappellent la science hellénistique. Comme un magnifique poème de style et de couleur, la broderie faite de points de chaînette en laines de teintes douces et de couleurs estompées : jaunes, rouges et verts très doux, parle à l'esprit du mystère de la *Création* de la vie et de la terre, avec un accent timide et solennel à la fois. Oeuvre du XII^e siècle, elle est une pièce capitale du patrimoine artistique de la Catalogne.

N^o 6.

Vierge assise polychromée.

Cette œuvre correspond chronologiquement au début du XIII^e siècle, époque où la figure de l'Enfant Jésus apparaît, assise sur le genou gauche de Marie. L'influence de l'art gothique qui humanise les types iconographiques et hiératiques venus de l'Orient — parmi lesquels est celui de la Vierge Marie considérée comme un trône où est assis l'Enfant Jésus — vient donner du mouvement à cette composition en enlevant le Fils du milieu du giron maternel, pour l'asseoir sur le côté; ainsi débute le cycle iconographique des marques de tendresse entre la Mère et le Fils, qui caractérisera les groupes de Marie et de l'Enfant à l'époque gothique. Le style est encore pleinement roman, suivant une tradition qui se perpétue tout au long du XIII^e siècle, spécialement dans les régions montagnardes de la Catalogne. La polychromie, admirablement conservée, donne à cette image un air de bibelot précieux où nous retrouvons la marque de l'imitation de l'orfèvrerie. Ancienne collection Plandiura.

de la décoration murale de l'église de Saint-Pierre de Burgal.

L'église de Saint-Pierre de Burgal faisait partie d'un monastère bénédictin. Les restes de sa construction nous donnent un exemple de survivance, dans la première moitié du XII^e siècle, d'une nef recouverte en bois; l'état délabré de la décoration murale ne permettant pas la restauration, on a enlevé les panneaux, avec figuration des apôtres et d'un prophète qui sont exposés ici.

N^o 8. **Devant d'autel à décoration peinte et en stuc.**

Il appartient à la série de devants d'autels peints et en relief de stuc, provenant de la région de Lleida. Celui-ci date de la fin du XII^e siècle.

N^o 10. **Devant d'autel de Planoles.**

Ce devant d'autel provient de l'église de Planès, dans la vallée de Ribes, près du chemin qui mène en Cerdagne. La date de l'église est inconnue et ne peut donner d'indication pour celle du devant d'autel. C'est un bas-relief de stuc imitant visiblement un travail d'émaillerie de Limoges. Le stuc est détaché par endroits et laisse voir comment le fond de la toile était préparé; il y a des traces du dessin ancien qui servit à guider l'artiste.

Comme pour la plupart des devants d'autel, son iconographie offre l'image du Créateur, au centre, entouré des symboles des Évangélistes avec une inscription qui dit : *Nulla pictura conclusa sive figura perpes Deus divinitatis est et summa potestas*. Il porte à la main un livre sur la couverture duquel est écrit : *Ego sum Lux mundi*. Les compartiments latéraux sont divisés horizontalement et verticalement en deux et forment ainsi quatre rectangles occupés chacun par une image nimbée dont la tête est découverte; ces personnages sont vêtus d'un manteau et d'une tunique et chaussés de souliers de forme pointue, suivant la mode vestimentaire du milieu du XIII^e siècle; ils portent à la main une crosse dont la forme convient également à l'époque indiquée. L'un d'entre eux porte de l'autre main un objet qui pourrait être, ou bien un édifice — il s'agirait alors d'un saint fondateur — ou bien une pixide ou un ciboire de forme cylindrique.

L'épigraphie et les détails vestimentaires permettent de dater cette pièce du XIII^e siècle.

N^o 11.**Peinture du fond de l'abside de l'église de Saint Pierre del Burgal.**

Fragment du décor du fond d'abside avec les figures de saint Pierre et de la Vierge. Le premier porte le manteau et la tunique; sa tête est tonsurée; la main droite se lève en un geste de bénédiction et la gauche porte les clefs symboliques. La Vierge, revêtue de la tunique et du manteau, tient de la main gauche une sorte de calice d'où sortent des flammes. Au fond, une inscription : *Maria*. A la partie supérieure, une frise d'entrelacs. Cette peinture, exécutée à la fresque sur un enduit à la chaux, a été transportée sur toile; c'est une œuvre catalane du XII^e siècle qui provient de l'abside de l'église de Saint Père del Burgal dans la Vallée d'Aneu au Pirinée.

N° 12. **Étendard de Saint Eudes de la Cathédrale d'Urgell.**

C'est là une des pièces les plus rares de son époque, tant au point de vue de son objet même qu'à celui de sa technique. Il faut y voir une œuvre du XII^e siècle, contemporaine de saint Eudes (ou Othon), évêque d'Urgell, dont elle a pris le nom. Nous ne savons sur quel fondement s'appuie sa dénomination : *Étendard de saint Eudes*. Quand il fut acquis par le Musée, il était conservé avec d'autres étoffes anciennes dans une cachette de l'autel paroissial de la cathédrale d'Urgell.

La présence d'étendards dans l'église à l'époque romane peut s'expliquer de quatre façons : ce pouvait être une bannière religieuse ou un ex-voto ou une enseigne militaire déposée à l'église par un chef de troupe qui venait la recevoir des mains du prélat ou du prêtre, à l'heure du combat. Des documents anciens font allusion à de tels faits qui justifient la présence d'un étendard dans l'église.

Notre étendard fut exposé à la vénération des fidèles à une époque où son état de conservation était déjà fort defectueux, ce qui indique qu'on lui donnait la valeur d'une relique, et cela vraisemblablement à une époque déjà très postérieure au saint qui lui donne son nom.

A droite de l'image brodée au centre, il y a une inscription qui peut indiquer le caractère votif de l'étendard : *Elis-ava-me-fecit*. La forme de l'étendard est celle d'un rectangle d'où pendent trois lambrequins. Le rectangle est bordé par des motifs décoratifs à base de feuillage de style nettement roman. Au centre apparaît dans une gloire en amande la figure du Créateur, et à chaque angle un des symboles des quatre Évangélistes. Sur chacun des lambrequins inférieurs, une figure féminine est représentée, si l'on en juge par le manteau qui lui couvre la tête. Ces figures n'ont pas de nimbe pour leur donner un caractère de sainteté et elles marchent pieds nus. Seraient-ce des religieuses? Peut-être a-t-on voulu représenter parmi elles Elisava elle-même qui broda l'étendard, si l'on en croit la légende inscrite au milieu de l'ouvrage.

SALLE V.

N° 1.

Croix d'argent du musée de Vic.

Cette croix présente la même forme générale que celle de Vilbertran, exposée ici sous le n° 7 et différents détails laissent supposer qu'elle fut fabriquée à Gironne. Elle est, elle aussi, de bois recouvert de plaques d'argent doré. La décoration des disques est faite de plaques d'émail; à l'avant, les cinq plaques représentent : une croix au centre, le pélican sur le disque supérieur, la Vierge sur le bras de gauche, saint Jean sur celui de droite et Adam sous les pieds du Christ. Sur le disque central, une pièce d'émail porte l'inscription : JHESUS.

Au revers, l'*Agnus Dei* et les quatre symboles des Évangélistes en émail. Cette œuvre est de la première moitié du XIV^e siècle.

N° 2.

Épée de Pierre d'Aragon, connétable de Portugal.

Épée garnie de bronze doré; pommeau orné de bandes hélicoïdales, l'une concave et l'autre convexe; à la partie supérieure, les mêmes bandes en s'enroulant viennent rejoindre les bandes latérales; le manche de section rhomboïdale, avec quatre arêtes ciselées, devant et derrière; rangées de feuilles géminées, garde bordée, avec un gland à chaque pointe et tournés vers la poignée; au croisement des pals entre deux feuilles. Lame cannelée, ciselée et dorée; au talon, trois cannelures, un tiers avec quatre, deux tiers avec trois et la pointe avec quatre faces; jusqu'au bout des quatre cannelures, gravures sur deux faces; à l'angle de l'une d'elles, l'inscription : PNNA POUR IOIE; sur les deux faces du tronçon de trois, l'inscription : *Dominus michi adjutor non timebo quit faciat michi domo*. A la pointe, sur deux faces : PANA POUR IOIE, un peu effacé.

Cette épée provient de la cathédrale de Barcelone.

La devise « Peine pour joie » est celle du connétable Pierre de Portugal, à qui la Généralité de Catalogne, en guerre contre le roi d'Aragon, Jean II, offrit la couronne d'Aragon. Pierre, connétable de Portugal — type de prince de la Renaissance, ami des lettres et des arts — accepta la couronne et débarqua à Barcelone pour prendre possession du royaume le 14 janvier 1464. Son activité seigneuriale — à part celle dont il fit preuve dans la guerre et dans la politique — se manifesta par divers travaux de caractère artistique destinés à décorer le vieux palais royal de Barcelone et sa chapelle. Il est possible que cette épée de cérémonie ait été offerte par le nouveau roi à la cathédrale de Barcelone et que, après la mort du connétable et le triomphe de Jean II, ce joyau ait été caché, car Pierre a été considéré depuis sa mort comme un intrus par les historiens officiels. A l'occasion de cette exposition d'art médiéval catalan à Paris. Cette épée est pour la première fois exposée en public, sa date peut correspondre à l'époque du règne du connétable qui commença, comme nous l'avons dit, en 1464 et s'acheva à sa mort, survenue le 29 juin à Granollers.

N° 3. Chaise d'argent dorée dite du roi Martin.

Cette chaise, dite du roi Martin, fait partie du trésor de la cathédrale de Barcelone, et c'est sur elle qu'était placé l'ostensoir de la même cathédrale qui porte le n° 14 de cette Salle. C'est une œuvre d'orfèvrerie démontable et il est très possible qu'elle ait servi au monarque, mais il faut noter qu'il était d'usage courant de placer ainsi ces grands ostensoirs et, dans quelques cas, des croix d'autel sur une « catedra » et qu'il pourrait bien se faire que cette chaise ait été faite expressément pour l'ostensoir de la cathédrale de Barcelone qui existait au XIV^e siècle et qui fut volé à la fin de ce siècle ou au début du XV^e siècle, car nous savons par des textes d'autres archives, catalanes que d'autres ostensoirs de Catalogne avaient aussi leur « catedra ».

Comme date, on peut lui assigner la fin du XIV^e siècle ou le début du XV^e siècle, dates qui correspondent au règne du monarque auquel on l'attribue.

N° 4. Croix d'autel en argent de la cathédrale de Gironne.

Cette pièce d'orfèvrerie, connue sous le nom de croix des confréries est, comme celle de Vic n° 1 décrite précédemment, l'œuvre d'un atelier de Gironne. La décoration est faite de plaques d'émail et de cabochons incrustés et d'une intaille antique. La technique est celle de la plaque d'argent qui recouvre une âme de bois; la forme générale est la même que celle de la pièce décrite plus haut. Cette croix peut être attribuée au milieu du XIV^e siècle.

N° 5. Coffret reliquaire d'argent.

Ce coffret contenait les reliques de saint Cucufa (Sant Cugat) et provient originairement du monastère de Sant Cugat, près Barcelone. De là, il passa, lors de la Révolution de 1835, à la paroisse de Sant Cugat, de la même ville. C'est une œuvre catalane du XIV^e siècle, caractéristique de l'orfèvrerie barcelonaise. Elle est construite en bois, recouvert de plaques d'argent repoussé, polychromé et doré. Sa forme est celle d'un parallélépipède avec un couvercle en tronc de cône.

Sur les côtés du coffret et sur son couvercle, on a représenté, entre des arcatures et en relief ciselé, des scènes de la vie et du martyre de saint Cucufa. Sur la partie antérieure du couvercle, il y a la figure du Créateur entre deux anges qui l'encensent et sur chaque côté de la serrure deux anges agenouillés, portant chacun un candélabre avec un cierge. L'ensemble repose sur quatre pieds aux griffes de lion.

N° 6. Petite arche reliquaire de Campredon, XIV^e siècle.

Elle provient de l'église monastique de Campredon, et contient les reliques d'un saint évêque; les scènes de la vie du saint sont figurés en argent repoussé, sur trois des quatre faces de la petite arche. Son couvercle présente huit pans ornés d'une décoration foliaire.

Retable et baldaquin d'argent repoussé de la cathédrale de Girone.

Ce retable se compose de trois parties : à la base, une sorte de prédelle, un corps principal qui constitue le retable proprement dit et une partie supérieure formant amortissement ou couronnement. Dans la partie basse, il y a au milieu une sorte de triptyque où est représentée la Vierge avec des figures en prière à ses pieds. Des saints groupés deux par deux, occupent les autres compartiments à l'exception de ceux des deux extrémités, où se trouve dans chacun l'image d'un prélat présenté par un ange. Ces derniers tableaux portent sur un fond décoré d'émaux translucides, les écus des familles de Cruilles, ce qui laisse supposer que les évêques représentés sont Guislabert et Berenguer, membres de cette famille, qui occupèrent le siège épiscopal de Girone; ils auraient, croit-on, fait les frais de cette œuvre, sinon en entier, du moins en partie.

La partie centrale s'ordonne autour de la porte du tabernacle qui a la hauteur des deux séries de tableaux dont se compose cet élément du retable. La porte ancienne a disparu et a été remplacée par une porte moderne. Dans les compartiments, figurent des scènes de la vie de Jésus.

Le corps supérieur est dominé par une image de la Vierge Marie, debout, avec l'Enfant Jésus dans les bras et sur les côtés, on a représenté les saints martyrs de Girone, saint Narcisse, évêque et saint Félix diacre; dans les intervalles, entre ces figures, sont placées les « juratoris » qui sont les couvertures des évangélistes sur lesquels on prêtait serment devant l'autel et qui, après y avoir été exposés un jour pour cette cérémonie, servaient ensuite à orner l'autel. En ce qui concerne ceux de ce retable, et qui sont exposées ici sous les numéros 9 et 10 on considère que les deux de la partie basse de chaque groupe (avers et revers d'une couverture d'évangéliste l'un et l'autre) furent mis là lors de la construction de l'autel ou peu après. Il n'en est pas ainsi des deux du haut, car leur encadrement de style baroque indique une addition postérieure.

Le retable porte une signature explicite à la base du corps inférieure : *Pere Bernec me feu*. En outre, on peut déduire de quelques documents que collaborèrent à cette œuvre un certain Maître Bartomeu, auquel on attribue la partie centrale et Raimond Andreu. Pere Barneç était Valencien et fut l'orfèvre du roi Pierre IV qui lui commanda des retables, des matrices de sceau et des poignées d'épée. On a des documents sur lui pour la période 1348 à 1377. Quant au Maître Bartomeu, certains documents permettent de supposer qu'il collabora à cette œuvre et d'autres plus anciens sont relatifs à une œuvre exécutée par lui à Vich en 1320. De Raimond Andreu, nous savons qu'il était né à Girone et travailla dans cette ville en 1357. C'est donc entre ces dates extrêmes que l'on peut placer le retable de la cathédrale de Girone qui est tout entier en argent repoussé et rehaussé de pierres incrustées et d'émaux translucides.

Le baldaquin qui recouvre l'autel de la Cathédrale de Gerone est vraisemblablement l'œuvre d'un maître BARTOMIEU, peut-être avec la collaboration de RAMON ANDREU, son iconographie nous donne au centre une représentation du couronnement de la Vierge. Dans le fond, dans le centre, on voit un groupe à grand relief représentant la porte du Ciel, où la figure d'un donateur agenouillé et accueilli par Saint Pierre. Autour, dans les

diverses franges qui encadrent la composition, il y a des séries d'images des Apôtres, des Prophètes, des Anges, cette œuvre remonte approximativement à la même date que celle que nous avons indiquée pour les rétablis.

N° 11.

Croix de Vilabertran.

C'est une œuvre de la première moitié du XIV^e siècle, qui sort d'un atelier situé dans la ville de Gérone. Sa forme générale présente un élargissement des bras et de la branche supérieure, à leur extrémité qui se termine par une ligne courbe. A la croisée et aux extrémités des bras, s'élevant là où l'élargissement commence, est une saillie en forme de disque. Le travail est fait d'une plaque d'argent repoussé sur une âme de bois. L'avvers, où se trouve l'image du Christ, sculptée et fixée au moyen de trois clous, présente diverses techniques du travail de l'orfèvre, comme la filigrane, le repoussé, l'étampage et le ciselé. Sur chacune des branches, il y a au bout une figure sculptée dans le bois et recouverte superficiellement d'une très mince plaque d'argent; à l'extrémité supérieure, c'est un ange portant le soleil et la lune; à la droite du Crucifié, c'est la Vierge Marie, à gauche, saint Jean et, en bas, Adam sortant du tombeau.

Dans les disques des bras, il y a un motif central formé par une tête qui se profile sur une plaque d'émail, de couleur noire se détachant sur un fond bleu, rouge et niellé opaque, entourée d'une garniture de filigrane et, fermant le cercle du médaillon, quelques cabochons de pierres de couleurs variées et de tailles diverses. Parmi ces pierres, il y a une série de cornalines et d'intailles antiques provenant sans doute des régions où l'on pratique aujourd'hui les fouilles d'Ampurias et où, de tout temps, on a trouvé occasionnellement des pièces de ce genre, grecques et romaines. Au-dessus des disques latéraux et du disque central, il y a quatre disques plus petits travaillés à l'étampage où l'on distingue un chasseur et ses chiens poursuivant des bêtes sauvages, plus quatre médaillons plus petits représentant les Évangélistes.

Au-dessous du disque supérieur du sommet, une inscription en relief porte : IEZUS NAZA RENVS REXIV DEORVM. Derrière la tête du crucifix se trouve le nimbe crucifère garni aussi de pierres et de filigranes. Au-dessous des pieds du Christ, il y a cinq cristaux circulaires destinés à recevoir des reliques.

Sur la face postérieure de la croix, on voit, dans les médaillons des bras, en relief très accusé, les symboles des Évangélistes, et dans les renflements des bouts en forme de trapèze, se trouve un fleuron étampé avec la scène de chasse que nous avons déjà vue de l'autre côté. Sur le disque du centre, en relief très marqué, la figure de l'*Agnus Dei* décore la partie plane de la croix qui est faite d'une plaque étampée avec une décoration de feuillage. Il faut remarquer que l'outil qui a servi à étamper la plaque de métal qui décore cette partie de la croix est le même que celui qui a servi à étamper la plaque qui recouvre les colonnes du baldaquin de la cathédrale de Gérone et également les plaques qui ornent un coffret d'ivoire de la même cathédrale. Ce détail indique que la croix fut fabriquée à Gérone et, si l'on en juge par son style, elle le fut postérieurement à l'autel et au baldaquin qui figurent dans cette exposition sous les n^{os} 000, 000.

N° 12.

Vitrine.

Elle contient quatre coffrets du XIII^e siècle et du XIV^e siècle, La date est indiquée sur chaque pièces. Ces coffrets sont des échantillons du travail de l'orfèvrerie médiévale catalane, en argent et en cuivre et l'on voit à côté d'eux leurs imitation en bois peint.

N° 13.

Croix en argent doré de Peralada.

Elle provient de l'église de Peralada; Ampurdan. Elle est un bel échantillon de l'orfèvrerie de cette province vers la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle.

N° 14.

Ostensoir de la cathédrale de Barcelone.

Cet ostensor, en argent doré, est l'œuvre d'un orfèvre dont nous ignorons le nom. Par son style, Gudiol i Cunill la date des environs de l'année 1444. Les documents nous apprennent qu'en 1471 un orfèvre de Barcelone, appelé Berenguer de Palau se promettait d'y apporter quelques embellissements. Des modifications et de menues réfections y ont été faites au XVI^e et au XIX^e siècles, mais ces dernières affectent davantage la coupole (?) ou dossier (?) qui le surmonte que l'ostensor proprement dit. Cette « coupole » se compose de trois cercles ou couronnes, une à la base avec l'inscription SYRA qui, si l'on en croit la tradition, aurait servi à orner la coiffure de tournoi du roi Martin. Deux autres cercles ou couronnes décorées de feuillage et garnies de perles sont placées au-dessus de l'autre; on ne sait d'où elles proviennent. Ces trois couronnes, qui sont des œuvres du XIV^e siècle faisaient partie, croit-on, des pièces votives qui ornaient l'ostensor primitif de la cathédrale de Barcelone qui fut volée à la fin du XIV^e siècle ou dans les premières années du XV^e siècle. Quant au collier de la Toison d'or, que la tradition prétend avoir été offert par Charles-Quint, certains critiques allèguent qu'il y manque les armes de la maison de Bourgogne qui devraient figurer sur un joyau de ce monarque. Il faut également remarquer le bandeau qui entourait l'ostensor et qui serait, suivant la tradition, soit la ceinture d'une reine Maure captive, ou d'une reine d'Aragon qui fit un vœu ou d'Isabelle la Catholique. Tout ce que nous savons de ce bandeau ou ceinturon, c'est qu'il est cité par un document de 1498, où il est dit que des dames de Barcelone sont occupées à réparer la ceinture ou bandeau du roi Martin. En fait, il semble qu'il s'agit d'une garniture d'un harnais de tournoi auquel on a ajouté des ornements au XV^e siècle et qui fut restauré au XVI^e siècle.

N° 15.

Croix d'argent de la cathédrale de Gironne de la fin du XIV^e siècle.

Cette œuvre est un excellent exemple d'orfèvrerie catalane à l'époque gothique. Bien qu'elle ne porte pas de marque indiquant qu'elle provient des ateliers de Gironne, il est probable qu'elle en sortit à la fin du XIV^e siècle. En l'exécutant, l'orfèvre s'est montré

habile sculpteur et excellent ciseleur et émailleur. L'image du Christ aux bras excessivement longs est délicatement ciselée, ainsi que les figures en relief qui se trouvent aux extrémités des bras et qui représentent, suivant la coutume, sur l'avvers, un ange, la Vierge, saint Jean et Adam. Sur les plaques d'émail qui décorent le centre et les bras de la croix, on voit la *Cène*, la *Résurrection du Christ*, le *Calvaire* et la *Descente du Christ aux enfers*; les fonds entre les personnages sont ciselés au burin d'un motif floral ondoyant, alternant avec de petites plaques émaillées.

Le revers est également décoré. Au centre, la figure du Dieu de Majesté, assis sur un trône en relief, se détachant sur une plaque d'émail. Aux extrémités des bras, quatre figures sculptées représentent les Évangélistes et, au-dessus et à côté, il y a des plaques d'émail comme sur la face antérieure où sont dessinées la *Pentecôte*, la *Nativité*, l'*Ascension* et l'*Annonciation*. Les petites plaques qui garnissent les flancs de la croix portent des bustes de saints. Sa forme générale est caractérisée par la terminaison des branches de la croix par une fleur de lis, comme par la décoration des linéaments extérieurs de la croix au moyen de feuillage.

N° 16. **Tableau de la Décollation de Saint Cucufa ou de Saint Medi.**

Ce tableau est attribué au maître cordouan Alfonso de Baeza. Cette attribution se fonde sur un document découvert en 1851 par le Père Villanueva aux Archives du monastère de Sant Cugat del Vallès, d'où provient cette peinture; ce document disait que dans le chœur de l'église, il y avait des tableaux représentant l'histoire du saint martyr, qui avaient été peints en 1473 par un nommé Maître Alfonso; celui-ci avait reçu pour eux la somme de 900 florins.

Le style de l'œuvre ne correspond à celui d'aucun maître catalan connu et, de plus, s'il fallait lui rechercher une filiation, on pourrait le rapprocher du mouvement de renaissance qui se produisit en Espagne et particulièrement en Andalousie, et dont certains traits, soit pure coïncidence, soit influence, le rapprochent beaucoup de la Renaissance qui se manifeste alors au sud de l'Italie.

Le tableau représente le martyr d'un saint mort décapité, la scène se déroule dans un paysage où prend une importance marquée, la représentation très fidèle de l'église monastique de Sant Cugat del Vallès. Le bourreau tranche la tête en présence de trois personnages qui détiennent l'autorité. Par terre, aux pieds du saint, ses vêtements et un chien couché qui les flaire; à côté du bourreau, un panier avec les instruments de supplice, détails qui dénotent tous deux un réalisme aigu et magnifiquement interprété. En haut du tableau, sur un médaillon que deux anges élèvent dans le ciel, on a mis une petite figure qui représente l'âme du martyr.

N° 17. **Pietà du chanoine Desplà à la cathédrale de Barcelone.**

Cette œuvre porte tout autour de son cadre une inscription ainsi conçue : *Opus Bartholomei Vermeio, cordubensis, impensa Ludovici Despla, barcinonensis archidiaconi absolutum XXII aprilis anno salutis christianæ MCCCCLXXX.* Ce Bartholomeus Vermeio s'identifie par son style et par son nom avec Bartolomeo Rubens qui signa le tableau de *Saint Michel*

qui, provenant d'une église de la région de Valence, se trouve aujourd'hui dans la collection de la veuve Wernher, de Londres. Le Professeur Tormo, de l'Université de Madrid, a étudié ce maître et résumant dans une formule synthétique tout ce que nous savons de lui, dit : « Bartolomé Bermejo (appelé ainsi si l'on traduit le nom du latin Rubens i Cardenas), peintre cordouan, travailla à Daroca, Saragosse et Barcelone, entre les années 1474-1495, exécutant des peintures connues à Daroca, Barcelone, Tous et Acqui (dans l'Italie du Nord). On trouve des œuvres de lui, qui sont peut-être là-bas depuis son temps, à Pise et dans l'Amérique centrale. D'autres œuvres de lui, à part celles qui sont en Espagne, ont passé à l'époque actuelle, en France, en Allemagne et dans l'Amérique du Nord.

Le tableau de la *Pietà*, de l'archidiacre Desplà, constituait certainement, avec une prédelle le retable de l'autel de la chapelle qui se trouvait dans le palais de l'archidiacre de la ville de Barcelone, édifice où sont installées aujourd'hui les archives historiques de la ville. Il représente la *Mère des Douleurs tenant le Christ mort sur ses genoux*, d'un côté saint Jérôme, vêtu en cardinal, lisant, et de l'autre, agenouillé, le chanoine Desplà qui commanda l'œuvre à l'artiste, comme le dit l'inscription du cadre. Ces figures baignent dans l'atmosphère dramatique d'un des plus beaux paysages qu'ait donné la peinture espagnole primitive. Entre le groupe central et la figure du donateur, s'élève la montagne du Calvaire avec la croix au pied de laquelle il y a le crâne et les ossements d'Adam. Le paysage offre encore une vue de la ville de Jérusalem, figurée par des édifices gothiques du style septentrional. A l'horizon, un moulin à vent et, disséminés dans le paysage, quelques personnages. Au premier plan, entre les pierres et la végétation, des animaux et des fleurs interprétés de façon charmante.

SALLE VI.

N° 1. **Devant d'autel décoré de relief de stuc.**

Pièce provenant de la camargue de terida et typique de l'art de la seconde moitié du XIII^e siècle en Catalogne, quand les icônes byzantines d'une part et la miniature française de l'autre y viennent influencer la peinture romane traditionnelle. Il représente, au centre, la vierge Marie; des scènes de sa vie ornent les panneaux latéraux.

N° 2. **Retable de Saint Dominique de Tamarite.**

Cette œuvre provient de Tamarite de Litera, aujourd'hui dans la province d'Osca, sur la frontière, entre la Catalogne et l'Aragon. Elle date du début du XIV^e siècle. Sa composition présente un compartiment central où est représentée la figure de saint Dominique debout, sous un arc polylobé et de chaque côté six scènes se déroulent dans des cartouches gothiques, illustrant la légende de la vie du saint. On y constate l'influence directe de la miniature française ou plutôt des émaux de Limoges, car dans sa coloration primitive, le retable avait des fonds dorés et ciselés avec une ornementation qui rappelle les fonds des émaux de Limoges du type vermiculé. Dans cette œuvre, il y a peut-être, ainsi que dans d'autres œuvres aragonaises de provenance analogue, une indication du chemin par lequel l'art gothique français pénétra en Catalogne, venant de Navarre par l'Aragon jusqu'à notre frontière.

N° 3. **Devant d'autel.**

Un saint évêque au centre, diverses scènes de sa vie ornant les panneaux latéraux; œuvre présentant les mêmes caractéristiques, et datant de la même époque que le n° 1, même salle.

N° 4. **Image et chapelle de Saint Nicolau.**

Cette œuvre est d'une provenance aragonaise imprécise, mais correspond à l'école de la frontière catalo-aragonaise; elle date de la première moitié du XIV^e siècle et a pour intérêt principal de présenter la forme primitive de l'autel gothique, c'est-à-dire une petite chapelle avec des portes qui se referment et qui, une fois ouvertes, constituent un polyptique qui, plus tard, deviendra le retable avec ses divisions verticales qui rappellent les anciens volets mobiles. Il manque la moitié de chacune des portes; sur celles qui restent, on voit, représentées d'un style très rustique, des scènes de la légende de la vie de saint Nicolau.

N° 5. **Devant d'autel de Saint Michel de Suriguerola.**

C'est une œuvre du début du XIV^e siècle qui offre une preuve éloquent de l'influence du style franco-gothique sur la peinture catalane; elle provient de la chapelle de l'archange dans le hameau de Suriguerola, village d'Urtg en Cerdagne. Sa composition générale présente

une division dans le sens vertical, chacun de ces compartiments renfermant des scènes diverses. Si l'on commence par la subdivision qui se trouve à gauche du spectateur, la première scène que l'on voit en haut est l'apparition de saint Michel sur le mont Gargan, la suivante représente, agenouillé aux pieds d'un évêque, le serviteur qui a tué le bœuf dont il est parlé dans la légende du saint. Les images du compartiment où était représentée la scène suivante ont disparu. Dans la partie basse de ce compartiment on a représenté la *Sainte Cène*, la représentation des coupes, assiettes et ustensiles de table qui figurent sur les nappes est curieuse.

À droite du spectateur, dans la partie haute, la première scène représentée est Saint Michel avec le diable pesant les âmes aux portes du ciel, tandis qu'un ange agenouillé présente à saint Pierre qui est au seuil de la porte, une âme rachetée. À côté, dans un espace divisé en six compartiments, il y a six figures assises dont la signification est inconnue. À la partie inférieure, c'est l'enfer avec la chaudière remplie d'âmes qui bouillonne au-dessus d'un feu infernal et entourée de diables. À côté une représentation de saint Michel luttant avec le dragon.

N^o 6. **Retable de Saint Pierre martyr de Barbastre.**

Ce retable provient d'une église des environs de Barbastre et semble être de la même main ou du même atelier que celui que nous avons décrit précédemment. Sa forme d'ensemble est allongée avec un couronnement en arcature. Le panneau du centre présente l'image de saint Pierre martyr, avec l'habit dominicain, la palme et l'épée de son martyr et un livre entre les mains. Deux anges déposent une couronne sur la tête du saint. Sur les deux panneaux latéraux, quatre scènes se succèdent suivant l'ordre vertical : les deux du bas sont presque entièrement détruites. Ces diverses scènes illustrent la légende de la vie du saint. Les inscriptions sont en dialecte aragonais, à l'exclusion de toute trace de catalan; ainsi, à la scène supérieure de gauche où l'on voit le saint à l'école, l'inscription dit *Aqui amaestran leer a San Pedro*; au-dessous, là où saint Pierre reçoit l'habit, on lit : *Aqui lo visten freire Predicador a San Pedro*. Dans le troisième compartiment où le saint est représenté rendant la vie à un malade, l'inscription porte : *Este enfermo tenia un bierbe que lo comia el coracon acomendoronlo a San Pedro e Alo Guarido*, etc. C'est une œuvre de la première moitié du XIV^e siècle et elle dénote comme la précédente, l'influence des émaux français.

N^o 7. **Devant d'autel de Güel.**

Cette œuvre provient de l'église de Güel, près de Benevarre, sur la frontière catalano-aragonaise, où jusqu'ou s'étend encore, bien que mêlée de mots castillans, la langue catalane. Aujourd'hui, Güel appartient à la province d'Huesca. Le dialecte de l'inscription du devant d'autel est foncièrement catalan, quoiqu'avec une légère coloration castillane. La composition est semblable à celle des devants d'autel romans avec une figure centrale et quatre compartiments latéraux. Il est dédié à saint Nicolas, dont l'image apparaît debout dans le compartiment central, offrant une curieuse représentation du vêtement épiscopal de l'époque. Sur les côtés, on a représenté les différents épisodes de l'histoire de saint Nicolas, ressuscitant les jouvenceaux assassinés, selon le thème de la version du premier sermon de saint

Bonaventure qui identifie les victimes à deux nobles étudiants, assassinés par l'hôtelier quand ils passaient pour aller voir saint Nicolas, en se rendant à Athènes poursuivre leurs études. Au registre supérieur à gauche, les étudiants dorment, couchés dans leur lit; à droite, l'assassinat est représenté; au registre inférieur, à droite, l'hôtelier et l'hôtelière cachent les corps coupés en morceaux dans un tonneau et au registre inférieur, à gauche, le saint accomplit le miracle de la résurrection. Les inscriptions au-dessus de la scène où les écoliers dorment disent : SCOLAS; au-dessus de l'assassinat : CARNICERO SCOLAS DEGOLATS et en bas, à droite : CARNICERO SCOLAS NICOLAUS.

C'est une œuvre du début du XIV^e siècle.

N^o 8.

Retable de Saint Thomas de Lladó.

Ce retable provient de l'église romane de Lladó, près de Figueres en Ampurdan et peut être daté du début du XIV^e siècle. La composition centrale rappelle celle des devants d'autel, avec une figure au centre et quatre compartiments latéraux. Il porte en haut un couronnement formé de trois triangles. Tablettes avec des représentations d'imagerie. Dans le compartiment central, on a représenté saint Thomas et dans les scènes latérales, en haut, l'incrédulité de l'Apôtre, la réception des trésors pour la construction d'un palais royal et la distribution de ces trésors aux pauvres. Les représentations des deux compartiments inférieurs sont mutilés; c'était à droite, les anges recevant l'âme du saint après son martyre, et à gauche un épisode de son évangélisation des Indes. Sur les trois tablettes qui forment le couronnement, il se trouve au centre la *Crucifixion* et respectivement, à gauche et à droite, les effigies de saint Pierre et de saint Paul.

Cette œuvre constitue un exemple des influences italiennes, au début du XIV^e siècle, bien qu'y soient en même temps très visibles les influences de la miniature française.

N^o 9.

Retable d'Avià.

Cette œuvre, étant donné ses dimensions et sa composition, pourrait être un devant d'autel ou un retable. Nous croyons plutôt que c'est un retable. Il provient de l'église d'Avià, dans le district de Berga et est consacré à la Vierge Marie. Le motif central s'éloigne du type traditionnel de la gloire en amande, car il s'agit là d'une œuvre que ses caractères stylistiques permettent de dater de la fin du XIII^e siècle. L'image de la Vierge apparaît au-dessous d'un arc trilobé, soutenu par des colonnes; elle est assise sur un trône. Les nimbes de la Vierge et de l'Enfant ont été délicatement gravés et dorés, ainsi que le fond de cette composition centrale. Dans les segments des cercles du trilobe, qui se trouve à la partie supérieure de l'arc, apparaissent deux anges. Dans les compartiments latéraux, on voit les scènes suivantes : l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation de Jésus au temple*. Le dessin accuse une notable influence de la miniature française du XIII^e siècle, de même que les formules iconographiques révèlent en certains points une ascendance orientale.

SALLE VII.

N° 1. **Image d'un saint évêque.**

Sculpture de bois polychromé du début du XIV^e siècle, qui provient de la région de Lérida. Le saint est debout et porte la mitre, l'aube, le manipule et la chasuble. De la main droite il fait un geste de bénédiction et la gauche, qui a disparu, tenait sans doute une crosse.

N° 2. **Panneau de l'annonciation et de l'adoration des mages de Cardona.**

Cette œuvre est un fragment d'un grand retable avec les représentations de scènes de la vie de Jésus et de Marie; il provient de Cardona et l'on peut le dater de la première moitié du XIV^e siècle.

Son style le rapproche des peintures de Ferrer Bassa, l'artiste catalan qui est le représentant le plus authentique de l'italianisme dans la peinture gothique de Catalogne.

Ce panneau est divisé en deux compartiments qui représentent, en haut, la scène de l'*Annonciation*, avec des détails familiers qui rappellent les maîtres florentins et, en bas, l'*Adoration des Mages*, avec des édifices à l'arrière-plan qui rappellent les architectures du type des Cosmas (?) de la peinture florentine.

Dans les pinacles latéraux, il y a une alternance de médaillons avec des bustes et images en pied de saints et de saintes, moines et moniales.

N° 3. **Image d'un saint diacre.**

Sculpture sur bois qui a été polychromée; des restes de polychromie s'observent sur les côtés du siège où le saint est assis. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau qui s'agrafe sur la poitrine au moyen d'un fermail d'orfèvrerie. Il bénit de la main droite et de l'autre tient un livre ouvert. C'est une œuvre catalane du XIV^e siècle qui provient de l'église de Tredos, dans le Val d'Aran.

N° 4. **Volets d'un polyptique de Sainte Agathe.**

Au moyen des quatre battants d'un polyptique qui se trouvait dans l'ancien Musée de Sainte-Agathe, à Barcelone on a essayé de reconstituer la chapelle à laquelle ils appartenaient et que l'on peut dater du début du XIV^e siècle. Dans la chapelle restituée, l'image de la Vierge avec l'Enfant, vêtue d'une tunique et d'un manteau, est assise sur une banquette rectangulaire qui comporte sur les côtés des balustres cylindriques surmontés de boules. L'Enfant est assis sur le genou gauche; il porte une tunique et un manteau, et de la main droite fait un geste de bénédiction. C'est une œuvre catalane de sculpture polychromée.

Quand les quatre battants qui ferment la chapelle sont ouverts, ils laissent voir une composition en rapport avec la Vierge qui s'y trouve enfermée; bien que celle qui y était

primitivement ait disparu, on l'a remplacée par celle que nous venons de décrire et qui est de la même époque.

Sur ces battants, la décoration est effectuée, moitié en relief et moitié en peinture et en stuc gravé. Les deux volets à gauche du spectateur comportent, dans le triangle supérieur, les scènes de la *Visitation* et de la *Nativité* et, dans la partie basse, en haut relief, placées les unes au-dessus des autres sur le fond du volet, les images des trois rois d'Orient avec leur nom inscrit au-dessus de la tête de chacun, Gaspard, Melchior et Balthazard. Dans les scènes supérieures, les inscriptions indiquent de même M et ÉLISABETH. Sur les deux volets de droite, les scènes peintes en haut représentent l'*Annonce de la Nativité aux bergers* avec des inscriptions qui disent ANGLUS et PASTOS, et à la partie inférieure en bas-relief, on voit la scène de l'*Annonciation* avec cette inscription : GABRIEL et MARIA et, à l'écart de ce groupe, saint Joseph avec cette inscription : JOSEP.

Cet ensemble reconstitué, dont l'unique élément moderne est la chapelle, donne une idée de la forme d'autel, imitée des œuvres d'orfèvrerie d'où sortira le polyptique qui, plus tard, donnera naissance au retable gothique, forme architectonique typique de l'école catalane.

N° 5.

**Retable de tous les saints
provenant du monastère de Saint Cugat del Valles.**

Ce retable est attribué au peintre trecentiste catalan Pere Serra qui, nous le savons par les documents, était établi à Barcelone avec son frère Jaume, peintre également, qui collabora avec lui pour diverses œuvres sur lesquelles nous avons des renseignements écrits. De Pere Serra nous conservons deux œuvres sur lesquelles nous avons des documents, le retable de tous les saints de Manresa et le retable de saint Barthélemy et saint Bernard, au Musée de Vic, datés respectivement de 1393 et 1395. Par comparaison avec ces œuvres, on attribue à Pere Serra le retable de tous les saints exposés ici. Quelques critiques ont identifié le personnage qui est agenouillé aux pieds de la Vierge, sur le panneau central de ce retable, avec l'abbé du monastère Jaume de Montcorp, qui exerça cette charge entre les années 1411, 1415, 1416, ce qui pourrait aider à fixer la date de cette peinture.

Au point de vue architectonique, cette œuvre présente trois corps séparés par des pinacles et une prédelle. Sur le panneau central, on voit la Vierge Marie avec l'Enfant Jésus, entourée d'anges musiciens et, au-dessus, complétant le panneau principal, une représentation du *Calvaire*. Sur le tableau de gauche se déroulent, dans chaque compartiment, des théories d'anges, de patriarches, d'apôtres et de saints et, dans le compartiment de droite, d'autres théories lui font pendant, composées d'anges, de patriarches, de confesseurs et de saintes. Sur la prédelle, des figures à mi-corps, présidées par celles du Christ, représentent saint Pierre, saint Benoît, sainte Catherine d'Alexandrie, la Mère des Douleurs, saint Jean l'Évangéliste, saint Paul, sainte Scholastique et une Sainte Vierge indéterminée. Sur les pinacles, l'écu du donateur et des polylobes avec des images de saints en pied.

Ce retable venait du monastère de Sant Cugat del Vallès, près de Barcelone, d'où il passa au séminaire de cette ville et, de là, récemment, dans les collections du Musée d'Art de Catalogne.

Par son style, il fournit un excellent exemple de l'art de l'atelier des Serra qui accuse, dans la peinture catalane de la seconde moitié du XIV^e siècle et du début du XV^e siècle, un fort courant d'italianisme et principalement siennois, avec lequel se mêlèrent les premières influences du style international, qui pénétra dans notre pays par l'intermédiaire de la France.

N^{os} 6 et 8. Predelle de retable du musée de Vic.

Les deux exemplaires sont la partie qui reste d'un grand retable, qu'il faut attribuer à l'atelier des frères SERRA auquel nous avons donné des renseignements au prologue de ce catalogue. Cette partie de l'autel a été toujours divisée en des morceaux, un a chaque côté du réservoir qui occupait le centre de la partie basse du retable.

N^o 7. Tableau de la vierge de Tortosa.

Cette œuvre est attribuée au peintre Pere Serra sur lequel nous avons donné une notice en décrivant le retable exposé ici sous les n^{os} 5, 6 et 8. L'attribution lui en est faite par comparaison avec d'autres œuvres du maître pour lesquelles nous avons des documents. Il provient du couvent de Sainte-Claire, à Tortosa, d'où il passa chez un collectionneur particulier de cette ville et, de là, à la Collection Plandiura, avec laquelle il est entré dans le Musée d'Art de Catalogne quand cette collection fut acquise par la Municipalité de Barcelone et la Généralité de Catalogne.

La représentation est semblable à celle qui se trouve sur le panneau central du retable, n^o 5 de la Salle VII, de cette exposition : la Vierge, assise sur un trône, porte l'Enfant Jésus sur ses genoux, celui-ci tient dans la main un oiseau. Tout autour de cette image, six anges jouent des instruments de musique. L'œuvre peut être datée de la fin du XIV^e siècle.

N^o 9. Retable du monastère de Sixena.

Cette œuvre est attribuée, par des comparaisons de style, avec d'autres sur lesquelles nous sommes documentées, au peintre Jaume Serra qui, avec son frère Pere, avait un atelier établi à Barcelone; on a des renseignements sur eux entre les années 1361 et 1399.

Nous trouvons Jaume Serra collaborant avec son frère Pere pour des œuvres telles que le retable de tous les saints de Manresa et celui de Pedralbes, datés respectivement de 1366 et 1368. On observe dans les œuvres de Jaume un moindre archaïsme et bien qu'on y retrouve nombre des caractéristiques de l'art de son frère, une plus grande finesse et liberté d'interprétation dénotent un tempérament différent.

Le retable peut être daté, grâce au donateur qui se trouve aux pieds de la figure centrale; son nom est inscrit sur le manteau qui le couvre. Chevalier de l'ordre du Saint-Sépulcre, ce personnage est Frère Fortaner de Glera, commandeur de Sixena, qui exerça cette charge jusqu'en 1400, année de sa mort.

Ce retable est dédié à la Vierge Marie; il se compose de quatre panneaux : un au centre

avec une représentation de la Vierge Marie assise sur un trône, avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, une sainte de chaque côté et le donateur au pied. Au-dessus de cette scène est la représentation du *Calvaire*. Sur les panneaux latéraux, se déroulent, à gauche du spectateur, en allant de gauche à droite, les scènes de l'*Annonciation*, de la *Nativité*, de l'*Épiphanie*, de la *Présentation de Jésus au Temple*, *Jésus au milieu des docteurs* et le *Baptême du Christ*, et à gauche, en allant de gauche à droite, la *Résurrection*, l'*Ascension*, la *Pentecôte*, l'*Ange venant annoncer à Marie sa mort*, la *Dormition de la Vierge et son couronnement*.

Sur la prédelle, il y a, au centre, la représentation de la *Cène* et, de chaque côté, deux scènes narratives de légendes eucharistiques.

N^{os} 10, 11, 12 et 13. **Panneaux d'un retable de Sainte Claire à Vic.**

Ils sont l'œuvre du peintre catalan Lluís Borrassà, auteur du retable exposé ici même sous le n^o 17. Au sujet du style de cet artiste, nous avons déjà dit qu'il était le représentant en Catalogne du style dit international. Il est signalé pour la première fois en 1380. Nous savons qu'il était originaire de la ville de Gironne et les documents le concernant sont très nombreux jusqu'à 1424.

Les panneaux ici exposés proviennent d'un autel que les documents datent entre les années 1412 et 1415 et qui était destiné au monastère de la ville de Vich; l'ensemble de cette œuvre est conservé aujourd'hui au Musée de cette ville.

N^o 14. **Trois images d'un calvaire.**

Le Christ, la Vierge Marie et saint Jean constituent l'ensemble de ce calvaire de bois sculpté et polychromé, œuvre du milieu du xiv^e siècle. Il provient de la montagne de Valence, au bout de la ligne qui sépare la province de Valence de l'Aragon. La polychromie était appliquée sur métal, car les statues de la Vierge Marie et de saint Jean avaient été préalablement et entièrement argentées et c'est sur l'argent qu'on avait appliqué les couleurs qui forment la décoration de leurs vêtements.

N^o 15. **Retable de la chapelle du château de Santa Coloma de Queralt.**

Cette œuvre date du milieu du xiv^e siècle; elle est dédiée à saint Jean-Baptiste et à saint Jean l'Évangéliste. Son style dénote une imitation provinciale de la peinture italienne et, en particulier, de la peinture siennoise; elle est constituée par trois panneaux qui se terminent chacun en triangle et par une prédelle. Le panneau central offre l'image debout des deux saints avec, agenouillés à leurs pieds comme des donateurs, un chevalier au centre et, de chaque côté, une dame. Dans le triangle qui surmonte ce panneau, on a représenté la *Crucifixion*. Le panneau du côté gauche décrit en trois scènes une partie de la vie de saint Jean l'Évangéliste et, dans le triangle qui le surmonte, on a représenté la *Cène*. Le panneau de gauche présente des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et, dans le triangle du haut, la captivité de saint Jean. Sur la prédelle, il y a les bustes du Christ mort, de la Vierge, de saint Jean l'Évangéliste, saint Pierre et saint Paul, le baptême du Christ et une scène narrative de la vie de saint Jean l'Évangéliste.

Malgré la filiation italienne que nous avons reconnue dans ce retable, les influences françaises s'infiltrèrent avec abondance dans les vêtements et dans quelques aspects du dessin. Les personnages représentés comme donateurs au pied des deux saints patrons du retable ont été identifiés avec Dalmau de Quéralt, son épouse à gauche et sa mère à droite.

N° 16. Panneau d'un retable de Santa Maria de Cervera.

Panneau central du retable de Santa Maria de Cervera, avec la figure de la Vierge de face, assise sur un trône, allaitant l'Enfant Jésus, vêtu de brocard; quatre petits anges de chaque côté jouent des instruments de musique. Sur les bordures latérales, trois saints et saintes debout et séparés par des rosettes en pastillage. A droite, de haut en bas, un saint indéterminé, saint Barthélemy, sainte Ursule et, à gauche, de haut en bas, sainte Lucie, saint Vincent, et saint Honoré. Œuvre anonyme du xv^e siècle attribué à Maître Ferrer.

N° 17. Retable du Saint Sauveur de Guardiola.

Il est l'œuvre du maître Lluís Borrassà, représentant authentique dans l'école catalane du style dit international qui s'épanouit dans notre pays au début de la première moitié du xv^e siècle. Ce retable de Guardiola fait partie des collections du Musée de Barcelone où il entra en 1934 avec la Collection Bosch i Catarineu, mise en dépôt de garantie par l'Institut contre le chômage de la Généralité de Catalogne, sous la sauvegarde de notre institution.

La forme générale du retable était commandée par la structure de la chapelle pour laquelle il fut peint. Il y manque la prédelle. Sur le panneau central, on voit le Christ en majesté, tenant le globe du monde de la main gauche et bénissant de la droite. Au-dessus de cette figure est un *Calvaire*. Sur le panneau à gauche du spectateur, le tableau du haut représente la scène de la *Transfiguration* et celui du bas la *Sainte Cène*. Sur le panneau de droite, il y a en haut, l'*Arrestation de Jésus* et en bas les *Saintes Femmes au sépulcre*.

Dans le style de ces figures tourmentées, on constate pour la première fois un effort du peintre pour donner de la vie à ses personnages en s'inspirant de la réalité; on voit les premiers essais de paysage, une tendance à la caricature, un souci des détails domestiques qui manifestent un désir de donner aux scènes une saveur de réalité.

Le contrat ou commande de ce retable, signé en 1404 a été conservé; il devait être expédié trois mois plus tard, soit pour Noël de la même année. Sur ce contrat, on décrit minutieusement son iconographie et sa décoration qui correspondent exactement à l'œuvre réalisée qui fut découverte dans l'église pour laquelle elle avait été peinte.

N° 18. Panneaux d'un retable du « Maître d'Albatàrrec ».

Le Sauveur est assis, avec un manteau et une tunique serrée à la taille; de la main droite, il donne sa bénédiction et, de la gauche, il tient le globe du Monde. Le fond représente un château et une montagne au bord de la mer. Il est entouré d'anges en attitude de prière. C'est une œuvre catalane du xv^e siècle, attribuée au peintre anonyme appelé Maître d'Abatarrec. Ancienne collection Plandiura.

N° 19.

Retable d'Estopinyan.

Cette œuvre provient du village d'Estopinyan, sur la frontière de la Catalogne et de l'Aragon et elle nous offre une preuve des plus éloquentes de l'influence italienne sur la peinture catalane dans la première moitié du XIV^e siècle. Son italianisme est si évident qu'elle a été considérée par quelques auteurs comme l'œuvre d'un maître italien de seconde zone, mais la majorité des archéologues convient aujourd'hui qu'il s'agit d'un maître catalan très influencé par l'école florentine et quelque peu par celle de Sienne. Il faut noter que les inscriptions qui se trouvent sur le retable sont en langue catalane, fait qui, en s'ajoutant à quelques caractères des figures qui ont échappé à l'influence italienne, et à d'autres détails fournis par les érudits, affirme le caractère catalan de l'œuvre.

Le retable comporte trois grands compartiments, celui du centre est occupé en entier par l'image de saint Vincent avec deux petites figures de donateurs à ses pieds, qui sont vêtus, l'un d'une cotte de mailles, l'autre de l'habit franciscain. A l'extrémité supérieure de ce panneau, on a représenté la *Crucifixion*.

Les deux panneaux latéraux sont divisés en six compartiments dont chacun présente une scène de la vie de saint Valère et de saint Vincent, extraite en général de la *Légende dorée*. Dans le triangle qui surmonte chacun de ces panneaux latéraux, figurent sur l'un, la scène des *Saintes Femmes au Sépulcre*, et sur l'autre le *Noli me tangere*.

N° 20.

Statue d'un roi.

C'est une œuvre catalane de la seconde moitié du XIV^e siècle, attribuée au sculpteur Jaume Cascalls; elle provient de l'église paroissiale de la Figuera, dans la région de Lleida, qui dépendait du monastère de Poblet et l'on suppose qu'elle sort des ateliers royaux de sculpture qui furent créés dans ce monastère, auprès des sépultures des rois d'Aragon. Elle représente un roi vêtu d'un manteau et portant sur le côté gauche, l'insigne de l'ordre de la Trinité. Il a une couronne; de la main gauche il tient un livre fermé et de la droite s'appuie sur un bâton dont la crosse est en T.

N° 21.

Vierge en albatre.

La Vierge est représentée debout, avec un manteau, une tunique et une couronne de fleurs, portant dans ses bras l'Enfant Jésus qui est vêtu d'une tunique serrée à la taille et agrafée par devant; il tient à la main un oiseau. Il reste sur les vêtements des traces de polychromie; c'est une œuvre qui est peut être d'importation française et que l'on peut dater de 1400 environ. Elle provient de l'église de Sallent, de Sanahuja.

N° 22. **Statue dite de Charlemagne représentant un roi d'Aragon.**

Cette statue fut considérée pendant longtemps comme un portrait de Charlemagne. C'est une œuvre capitale de la sculpture catalane du XIV^e siècle, elle était vénérée dans la cathédrale de Girone, à une fête annuelle instituée en 1345 par l'évêque Arnau de Montrodon,

dans la chapelle sépulcrale de qui cette statue resta bien des années placée, avec cette inscription au pied : *S. Carolus Magnus*. Des études et des recherches postérieures ont donné à cette sculpture une autre attribution iconographique; on considère que c'est une de ces statues votives qui, exécutées en cire ou en matériaux plus durables, étaient offertes par les rois d'Aragon en signe de dévotion à certaines églises. Aussi voit-on dans cette statue un portrait du roi Pierre IV d'Aragon et le style délicat de son travail en albâtre polychromé par la suite, semble s'accorder à celui de ce groupe de sculpteurs de la cour, présidé par Jaume Cascalls et qui se composait de lui-même, du Grec Jordi de Deu et de Maître Aloi. C'est à ce dernier plus particulièrement que l'on attribue cette œuvre.

SALLE VIII.

N° 1.

Devant d'autel

de la chapelle de Sant Jordi (Saint Georges) de la Généralité de Catalogne.

C'est un travail de broderie en relief, avec la représentation, au centre, de la *Llegenda de Sant Jordi*. Le saint paraît à cheval luttant avec le monstre qui rampe sur un terrain semé d'ossements et de crânes d'hommes et de bêtes qu'il a dévorés. Entre le saint chevalier et le dragon, au second plan, apparaît la figure de la princesse, agenouillée dans une attitude de prière, tenant à côté d'elle un agneau mort, symbole de son innocence. Au fond, un château se dresse, entouré de murailles et de tourelles sur les terrasses duquel, le roi, la reine et les courtisans assistent anxieux à la lutte pour la délivrance de la princesse. Au-dessous de la terrasse où se trouve la cour, s'étend un fossé plein d'eau où nagent des canards. Au fond, un paysage avec des arbres, des rochers dans le lointain et une ville sur la hauteur. Une bordure court tout autour, portant les écus de la Généralité. De chaque côté, un galon, dans le style grotesque italien, porte au centre les écus de la Généralité.

La technique de la broderie semble pareille à celle des vêtements sacerdotaux qui portent les n^{os} 3, 4, 5 et 6 de la Salle VIII de ce catalogue. L'œuvre est attribuée au maître Sadurni, brodeur, descendant d'autres brodeurs, d'une famille originaire de Montblanc. Ce maître est appelé, en 1458, brodeur de la Généralité. Dans le document où il est nommé, on dit que le 3 mars 1458, « les très honorables députés confièrent l'office de brodeur de la Généralité à Antoni Sadurni, en sorte qu'à l'avenir il sera chargé d'exécuter toutes les broderies dont la Généralité aurait besoin ». Nous savons encore par les documents qu'en cette année 1458, Sadurni engagea un brodeur vénitien appelé Gil et qu'en 1462, il donnait du travail à un ouvrier appelé Antoni de Llongue, fils de Villena de Savoia, de l'évêché de Turin, artiste dont nous trouvons encore la trace en 1516.

Ces brodeurs italiens travaillaient-ils avec Sadurni, tandis que s'exécutaient ces vêtements et le devant d'autel de saint Georges? Nous n'en savons rien, mais la présence de bordures du devant d'autel et de quelques détails des vêtements liturgiques inspirés de thèmes Renaissance, laissent croire que c'est possible.

N° 2.

Image de Saint Michel.

Œuvre catalane du milieu du xv^e siècle, en bois sculpté et polychromé, qui provient d'une église des environs de Barcelone et faisait partie du Musée épiscopal de cette ville, d'où elle passa récemment dans les collections du Musée d'Art de Catalogne.

L'archange saint Michel apparaît revêtu de son armure et portant l'écu, debout sur le dragon infernal, contre qui il combat. On sent dans cette sculpture l'influence très nette de l'art franco-flamand.

N^{os} 3, 4, 5 et 6. **Ensemble de vêtements liturgiques**
de la chapelle de Saint Georges du palais de la Généralité de Catalogne
à Barcelone.

Cet ensemble liturgique se compose d'une chasuble, de deux dalmatiques et d'une chape. Le tout est brodé en relief avec de la soie, de l'argent et de l'or; il y a une nombreuse série de scènes brodées sur les orfrois dont la suite, qui se poursuit sur les diverses pièces qui composent l'ensemble, offre une description détaillée de la *Llegenda de Sant Jordi, Patró des Catalans* (*Légende de saint Georges, patron des Catalans*), auquel la Généralité avait dédié dans l'édifice une chapelle, qui fut commencée en 1433 et terminée en 1434. Cet ensemble servait pour le culte dans cette chapelle.

Le tissu est du velours vénitien du xv^e siècle, rehaussé de filets d'or brodés qui suivent les dessins du tissu. Ce dessin est fait de chardons stylisés, thème d'origine persane, adapté à l'art occidental par les tisserands vénitiens du xv^e siècle, qui devint courant dans toute l'Europe et que répétèrent à la fin du xv^e siècle les manufactures de tissus de la Toscane et, au xvi^e siècle, les fabriques espagnoles établies à Tolède.

Un document qui a été conservé note l'acquisition de ce velours pour faire un ensemble liturgique; cette acquisition fut faite par les députés de la Généralité à un marchand florentin, l'un de ceux qui, à cette époque, résidaient en grand nombre à Barcelone, faisant le commerce des tissus et d'autres marchandises précieuses, comme des bijoux et des parfums. Ce marchand florentin s'appelait Vanni Rossillay. La Généralité, le 16 novembre, lui versa 462 livres pour le prix de 14 cannes de velours velouté, cramoisi, broché d'or qui est dit être destiné à faire une chasuble, une chape et d'autres ornements. L'année suivante, le 14 août 1444, le travail de broderie et de confection des ornements liturgiques durait encore, et l'on versait au dit Vanni Rossillay 52 livres, prix d'une pièce de satin de couleur verte mesurant 22 cannes et 5 palmes, destinée à doubler la chasuble, la chape et les dalmatiques.

N^{os} 7 et 8. **Verres catalans émaillés.**

Les pièces réunies en vitrine proviennent en majorité de la Collection Emili Cabot, léguée à sa mort au Musée de Barcelone; l'une des pièces fut achetée directement par le Musée à Majorque et une autre acquise avec la Collection Plandiura entrée au Musée en 1931-1932.

L'industrie des verriers catalans eut une grande vogue et acquit une grande renommée dans toute l'Europe. Les voyageurs des xv^e, xvi^e, xvii^e et quelque peu du xviii^e siècle encore, parlent avec éloge des productions de nos fours et beaucoup d'entre eux les comparent avec les verres de Venise. Ainsi, Jérôme Paulo en 1491 et le chroniqueur de Philippe le Bel qui explique comment « Monseigneur » alla hors de la ville voir les fours des verriers (*Coll. Voyages*, Bruxelles, vol. I, 1876, p. 257). Marino Siculo, le fameux voyageur italien en fait aussi l'éloge. Le Portugais Barreiros, dans sa *Corographie* (Coimbre, 1567) les égale à ceux de Murano. Jaume Rebullosa, dans sa *Descriptio del mundo* (Barcelone, 1603) et Lluís Nunez, dans *Hispania* (Anvers, 1607, p. 279) chantent nos produits. Mendez Silva,

en 1654, encore, et Tirso de Molina, finalement, qui dans sa vieillesse, visitant la ville, assista à la fameuse foire du verre, qui se faisait au jour de l'an, sur la place « del Born » et nous en a laissé une description élogieuse.

La production catalane de verre d'usage courant, soufflé, peut se classer, quant à sa décoration, en trois groupes, représentés par les diverses techniques de leur ornementation. Tout d'abord, il y a celui des verres décorés avec des pièces en relief ou fondues fixées sur le corps de l'objet. En second lieu, les ornements en lacticine (?), ou pâtes de couleur, dessinant des lignes sur les surfaces transparentes du verre incolore. En troisième lieu, les verres décorés de thèmes ornementaux, feuillage ou figures peintes en couleurs vitrifiées au feu constituant l'émail. Au point de vue de la décoration, ce sont ces derniers qui prennent la plus grande importance artistique à l'époque et qui constituèrent les pièces de plus grand luxe. Le fait de leur rareté à l'heure actuelle semble le prouver et une autre preuve en est que ces pièces sont souvent mentionnées spécialement dans les inventaires du temps.

Ce fait nous a incités à exposer uniquement ici les verres catalans de cette espèce; on peut, grâce aux documents, savoir que nos verres, décorés de couleurs vertes, jaunes, blanches et or, étaient généralement des imitations des verres de Damas dont notre commerce d'importation d'objets de luxe de l'Orient méditerranéen, faisait une importation relativement abondante aux XIV^e et XV^e siècles. Ainsi, dans un inventaire de 1396, on parle d'une aiguière de verre bleu, en verre de Damas. En 1408, un autre inventaire parle de quatre aiguières de verre de Damas. En 1409, un habitant de Santa Coloma de Queralt possède une « servante » en verre de Damas. En 1419, dans un inventaire du roi Martin, on remarque les objets suivants : une jarre de verre de Damas, propre à y mettre des lis, un plat de verre de Damas percé de trous avec des gobelets de Damas en verre. Quant à la qualité des décorations de ces pièces appelées damasquines, c'est-à-dire provenant de Damas, quelques documents ajoutent qu'elles étaient peintes de diverses couleurs.

Cette insistance des documents à parler des pièces damasquines, semble disparaître vers le milieu du XV^e siècle, date à laquelle deviennent fréquentes, par contre, les citations de verres, sans indication d'origine orientale ou signalés comme étant imitation de ceux de Damas; ainsi, par exemple, un document de 1437 parle d'une lampe de verre désignée comme « travail ou contrefaçon de Damas ». Alors il apparaît donc chez nous des « contrefaçons » des verre de Damas, c'est-à-dire des imitations et, depuis lors, les documents parlent de verres peints et émaillés et, parmi eux, certain document spécifie qu'ils le sont à la manière mauresque; d'autres, qu'ils le sont en vert et en or (ce sont ces couleurs, le vert surtout, qui sont généralement employées pour ces verres) et d'autres pièces disent qu'ils sont peints de diverses couleurs.

Théoriquement, on peut dire que nos verriers, jusqu'à la fin du XV^e siècle, imitent les verres de Damas et que c'est à cette contrefaçon de l'objet de luxe importé d'Orient, que nous devons les productions ici exposées.

Si l'on considère ces pièces au point de vue du dessin, les plus anciennes qui soient conservées peuvent être datées de la fin du XV^e siècle ou des débuts du XVI^e siècle. Cette production se continue tout au long du XVI^e siècle et pour des exemples isolés, au XVII^e siècle, la tradition se perpétuant jusqu'au XVIII^e siècle.

SALLE IX.

N° 1. Tableau de Sant Jordi (Saint Georges) par Jaume Huguet.

C'est une œuvre de la seconde moitié du xv^e siècle; elle constitue la partie centrale, incomplète, d'un triptyque dont les volets latéraux se trouvent au Kaiser Friedrich Museum de Berlin. C'est une des œuvres les plus remarquables du maître du Quattrocento catalan, Jaume Huguet; si l'on considère la physionomie de l'image et si l'on identifie les figures de donateurs des volets conservés au Musée de Berlin, on en vient à penser que ce saint Georges est un portrait du prince de Viane, fils du roi Jean II; ce prince, dans la lutte des Catalans contre le roi Jean, son père, prit le caractère d'un héros et souleva l'enthousiasme des Catalans au point qu'ils se mirent à le vénérer comme un saint au moment de sa mort.

Il n'y a donc rien d'étrange, si le peuple lui attribuait le don des miracles, à ce qu'on ait donné les traits du prince de Viane à une image de saint Georges, qui se trouvait être le centre d'un triptyque dont les panneaux latéraux représentent Joan de Cabrera, troisième comte de Modica et Joana Gutierrez de Foix, son épouse, ce comte ayant été un des chefs du parti du prince en Catalogne.

N° 2.

La confusion des Manichéens, panneau du retable de Saint Augustin, de la corporation des cardeurs de Barcelone.

Ce panneau fait partie, comme celui qui porte le n° 6 de la Salle IX du grand retable de l'église des Augustins, est désigné par les documents comme étant l'œuvre de Jaume Huguet. La comparaison de son style avec les pièces qui portent les n°s 1, 4 et 3 Salle IX de ce catalogue et qui sont l'œuvre du maître Jaume Huguet, dit assez que celle-ci n'est pas de lui.

Par contre, si on la compare avec le style de celles qui portent les n°s 19 et 20 de la Salle IX et que les documents assignent à l'atelier des Vergós, on peut affirmer que ce panneau sort aussi de l'atelier des Vergós.

Il représente, dans la légende de la *Vie de saint Augustin*, l'épisode où le saint docteur confond les philosophes de la secte des Manichéens.

N°s 3, 5, 12 et 18.

Quatre panneaux de retable de Saint Vincent de Sarrià.

Ils font partie d'un grand autel, démonté, de l'église paroissiale de Sarrià, aujourd'hui faubourg de la ville de Barcelone. On ne connaît pas de documents concernant cette œuvre

que, par comparaison de style, on attribue, non sans fondement, à Jaume Huguet. Chronologiquement, elle se place entre les années 1455 et 1460.

Le panneau, qui porte le n° 5, représente la *Consécration sacerdotale de saint Vincent*; le n° 3 représente l'*Abjuration des idoles* que fait saint Vincent, prisonnier, en présence d'un seigneur païen qui tient le rôle de juge. Le saint apparaît devant le juge; au pied du siège de celui-ci est une colonne sur laquelle, figurant l'idole païenne, est le dieu Lunus, avec, à la base, un écu portant les aigles d'Autriche, ce qui montre la confusion qui, au Moyen Age, se faisait entre le monde païen et l'empire germanique, héritier de Rome.

Sur le panneau qui porte le n° 12 apparaît le martyr de la crucifixion du saint, dont le corps est livré aux bourreaux en présence du juge; enfin, le n° 18 représente le martyr soumis au supplice du feu au-dessus duquel et en présence des bourreaux frappés d'étonnement, un cortège d'anges apparaît dans le ciel vidant des jarres d'eau pour l'éteindre.

N° 4. Panneau central de l'autel du connétable Pierre de Portugal à la chapelle de Santa Agata de Barcelone.

Cette œuvre constitue l'élément central de la décoration d'un autel commandé pour la chapelle de l'ancien Palais royal de Barcelone, au peintre Jaume Huguet, par le connétable Pierre de Portugal, peu après qu'il eut pris possession à Barcelone de la couronne royale d'Aragon, à lui offerte en 1464 par la Généralité de Catalogne.

Nous possédons trois documents concernant cette œuvre. Le premier date de 1464; c'est un ordre de paiement pour certains ouvrages déterminés que l'on exécutait dans la chapelle du palais, et parmi eux le retable dont le panneau ici exposé faisait partie; le second est un ordre de paiement à divers artistes de sommes déterminées, parmi lesquelles 300 sous à « Jachme Huguet qui peignit le retable ». Un troisième document, de 1465 également, donne l'ordre de faire dans la chapelle des travaux pour mettre davantage en lumière le retable et de poser devant lui un rideau, ce qui indique qu'à cette date (22 décembre 1465) l'œuvre était achevée.

L'ensemble de l'autel commandé par le connétable Pierre de Portugal à Jaume Huguet est conservé presque intégralement; il y manque seulement la prédelle; il est actuellement en cours de restauration et de réinstallation à la place même qui lui était destinée dès l'origine, cette chapelle ayant été depuis le milieu du siècle dernier convertie en Musée.

Comme l'indique ce panneau central, l'autel était dédié à l'*Épiphanie*. Au-dessus, il y avait le *Calvaire* et, sur les panneaux latéraux, sont représentés, à gauche du spectateur, l'*Annonciation*, la *Résurrection* et la *Pentecôte* et à droite la *Nativité*, l'*Ascension* et la *Mort de Marie*. Dans la partie basse, de chaque côté de la prédelle manquante, il y avait deux portes, celle qui se trouve à gauche du spectateur porte l'image de sainte Rose de Lione, et à droite, celle de saint Sigismond. Sur les bordures de ces tableaux, il y a la devise de Pierre d'Aragon : *Paine pour joie*.

Comme la date l'indique, cette œuvre est postérieure au retable de Terrassa, et dans la chronologie du style du maître, elle marque le début de l'apogée de sa production.

N° 6. **Tableau de la Consécration de Saint Augustin,
de la corporation des cardeurs.**

Il faisait partie d'un grand retable de l'église des Augustins de Barcelone, transformée en caserne à l'époque de Philippe V.

Sur cet ensemble de peinture, on a conservé une documentation complète qui nous apprend que le peintre Jaume Huguet toucha le prix de tout le retable. Ces documents se placent autour de l'année 1486 et, d'après eux, l'œuvre entière devrait être attribuée à Jaume Huguet. Mais de l'ensemble, six panneaux seulement sont arrivés jusqu'à nous et sur les six, un seul peut être considéré par son style comme l'œuvre propre de Jaume Huguet, car le style des autres s'apparente complètement au cycle des peintures sorties de l'atelier de la famille des Vergos, peintres barcelonais; leur collaboration avec Huguet à l'œuvre du retable de *Saint Augustin* est très nette.

La composition nous intéresse particulièrement par sa splendeur somptueuse qui est un des traits de la peinture catalane de la fin du xv^e siècle. Mais, dans les têtes, l'art très humain et solide de Jaume Huguet est remarquable; l'on y sent à quelques traits l'influence de la peinture de l'artiste cordouan Bartomeus Bermejo qui, vers cette époque, travaillait à Barcelone.

N° 7. **Image d'un Saint Évêque.**

Œuvre Catalane en bois taillé et doré, provenant de l'église de Bellpuig (Lleida) du milieu du xv^e siècle.

N° 8, 10, 13, 14, 15 et 16. **Six panneaux
du retable de la transfiguration de la cathédrale de Barcelone.**

Cette œuvre est attribuée au peintre dit le Maître de Sant Jordi, à une époque déjà avancée de son activité, car elle se place sous l'épiscopat de Simon Salvador, entre les années 1433 et 1445. Sur le panneau central (n° 15), il y a la figure de Jésus, accompagné des deux prophètes Moïse et Élie, conversant avec les trois Apôtres au sujet des trois tentes. Sur un des panneaux latéraux (n° 14), on a représenté la glorification du Sauveur, dont la figure, flanquée des bustes de Moïse et d'Élie, apparaît voilée par une nuée brillante, tandis que les trois Apôtres, frappés d'admiration, se prosternent à terre. Sur un autre panneau (n° 16), le Christ apparaît sans les prophètes, s'entretenant avec les Apôtres et leur recommandant de ne pas parler de cette vision, ainsi que l'indique une inscription qui reproduit les paroles du Seigneur dans le Chapitre XVII, 9, de *Saint Mathieu*. Un autre panneau représente le miracle de la *Multipliation des pains et des poissons* (n° 8), l'on y voit au milieu de la multitude les Apôtres qui distribuent la nourriture. Sur un autre panneau se trouvent les *Noces de Cana* (n° 10) avec le changement de l'eau en vin. Enfin, le tableau de la *Crucifixion* (n° 13) qui couronnait le retable.

**Retable de la Vierge des Conseillers
de la chapelle de l'hôtel de ville de Barcelone.**

Au centre de ce retable, on voit la Vierge avec l'Enfant Jésus, assise sur un trône brodé de pavillons et de statuette. De chaque côté de Marie, des conseillers revêtus de l'ample manteau ou *gramalla* traditionnel, trois d'un côté, deux de l'autre. A gauche de la Vierge, sainte Eulalie et, à droite, saint André, présentent les conseillers à Marie. Saint André, parce que sa fête tombe le 30 novembre, jour où se vérifiait le résultat des élections au poste de conseiller. Sainte Eulalie, parce que c'était la patronne de la ville. Derrière ce groupe s'ouvrent de larges fenêtres dans les entre-colonnements desquelles on voit des groupes d'anges chantant. Au fond, un paysage avec des architectures de pays du Nord. Au pied du trône de la Vierge est une inscription : *Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fuit depictum.*

Nous ne connaissons aucune autre peinture de Lluís Dalmau, quoique ce nom ne cesse de figurer dans les archives. Cette œuvre est à beaucoup d'égards, et surtout par l'esprit, une imitation de caractère provincial, du retable de l'*Agneau mystique* de Gand, peint par Van Eyck à Bruges, aux environs de 1432, année où il fut achevé et exposé.

Nous savons que Lluís Dalmau résida à Valence de 1428 à 1438, et que de là, il alla faire quelques voyages, l'un par ordre du roi, en 1428 en Castille, et un autre en 1431 en Flandre. Nous savons également que de 1438 à 1461, Dalmau résida à Barcelone. Quant à sa production artistique, quelques documents parlent de commandes à lui faites par le roi, pendant les années où il résida à Valence.

Comme document se rapportant aux œuvres exécutées pendant son séjour à Barcelone, en dehors de la peinture exposée ici, on connaît un contrat pour la peinture d'un retable destiné à la corporation des pelletiers en 1452, un autre pour la corporation des mariners en 1454, et en 1457 un autre pour l'église de Mataró. Toutes ces œuvres barcelonaises sont donc postérieures au retable de la *Vierge des Conseillers*. Il n'en reste aucune trace.

Les documents se rapportant au retable des *Conseillers*, qui se trouvent aux archives historiques de la ville de Barcelone, nous font connaître les décisions de la Municipalité se manifestant par la commande, « au meilleur et au plus habile peintre qui se puisse trouver », d'un retable pour la chapelle de l'Hôtel de Ville qui avait été achevé en 1410. En 1443, les Conseillers firent un contrat avec le sculpteur sur bois Francesc Gomar pour l'exécution du cadre destiné à cette œuvre. Le contrat avec Dalmau a été également conservé; il est très explicite, précisant les conditions que doivent remplir les portraits des conseillers, la couleur du manteau de la Vierge avec la frange dorée et brodée de perles et de pierres précieuses. Le prix était de 5000 sous et le temps concédé pour l'exécution un an. Ce contrat est accompagné d'un croquis où sont indiquées les représentations des personnages avec le nom de chacun des conseillers dont le portrait doit donc être fait. On dit que les fonds du tableau doivent être dorés, condition que l'artiste n'a pas remplie, sous l'impulsion, sans doute, de l'art nouveau qu'il est allé voir à Bruges où le triptyque de l'*Agneau mystique* de Gand était en cours d'exécution quand Lluís Dalmau y arriva.

Ce voyage en Flandre en 1431 explique l'influence de Van Eyck sur cette œuvre, surtout si l'on tient compte que Dalmau, lorsqu'il résidait à Valence, était peintre du roi, à l'époque

même où l'on tient pour probable que Van Eyck, voyageant à travers la péninsule ibérique, passa par Valence (1427). On sait aussi que Dalmau fit, en 1431, le voyage de Flandre, il est fort probable qu'il alla à Bruges où il y avait un consulat de marchands catalans et aussi un grand artiste avec qui il avait peut être fait connaissance.

N° 11.

Image d'un saint évêque.

Sculpture sur bois polychromée, de la seconde moitié du xv^e siècle. Le saint est debout, revêtu des ornements pontificaux, avec la main droite gantée faisant un geste de bénédiction, et portant de la gauche la crosse. A ses pieds, du côté gauche, un singe qui se rapporte à sa légende.

Œuvre catalane provenant de la région de Lleida.

N° 17.

Panneau d'un retable de Saint Jean

Cette œuvre appartient à l'école de l'anonyme Maître de Sant Jordi, et elle est conservée à la Cathédrale de Tarragone. Première moitié du xv^e siècle.

N°s 19 et 20.

Panneaux du retable de Granollers.

Ces panneaux furent achetés par le Musée de Barcelone en 1912, à l'église Saint-Étienne de Granollers. C'est la seule œuvre de l'atelier des Vergós, sur laquelle nous possédons des documents : le contrat signé par Jaume et Rafael Vergós, père et fils — respectivement père et frère d'un Pau Vergós, qui avait signé un contrat pour la peinture d'un retable et qui mourut sans l'avoir achevé. Par ce document, Jaume et Rafael Vergós s'engagent à achever l'œuvre; nous avons donc là une peinture à laquelle collaborèrent Pau, Jaume et Rafael Vergós.

Sur ces peintres et leur atelier, il y a d'autres documents qui nous les présentent établis à Barcelone, en pleine activité, car nombreux sont les documents qui se rapportent à des peintures faites par eux et qui ont disparu.

La pièce qui a trait aux deux panneaux exposés ici date de 1500; il s'agit d'un grand retable sur la moulure en forte saillie (*guardapols*) duquel, il y aurait les quatre figures de prophètes qui sont conservées et dont deux sont exposées ici. Des considérations de style nous permettraient de les considérer comme l'œuvre personnelle de Pau Vergós.

N° 21.

Retable de Saint Vincent de Menarguens.

Ce retable s'ajoute à la série des œuvres du Maître de Sant Jordi et correspondrait au milieu de sa carrière; c'est une œuvre du début du xv^e siècle qui provient d'un ermitage voisin du village de Menarguens, province de Lleida, enclavé dans un territoire qui avait dépendu du monastère de Poblet; c'est pourquoi l'on voit à sa partie supérieure l'écu du

monastère, ce qui laisse supposer qu'il a été peint pour son église et transféré là à l'époque néo-classique, quand la mode nouvelle opposée au gothique faisait dédaigner comme archaïques ces vieilles œuvres que l'on envoyait garnir les églises secondaires qui se trouvaient dans les possessions monastiques, répandues à travers toute la Catalogne.

Il est dédié à saint Vincent, martyr, dont la figure apparaît sur le panneau central, debout sous un dais, avec, au-dessus, une Vierge de miséricorde, couvrant de son manteau deux groupes de moines bénédictins. Sur les panneaux latéraux, des scènes du martyre de saint Vincent et sur la prédelle, des scènes de la *Passion du Christ*.

Au point de vue du style, on reconnaît parfaitement dans ce retable, les caractéristiques du style appelé international; on peut observer également un apport marqué de formes germaniques qui proviennent des origines valenciennes de la peinture du Maître de Sant Jordi, comme nous l'avons déjà fait remarquer dans ce catalogue, en essayant d'esquisser la personnalité de cet artiste.

LIBRAIRIE - IMPRIMERIE
GAUTHIER-VILLARS

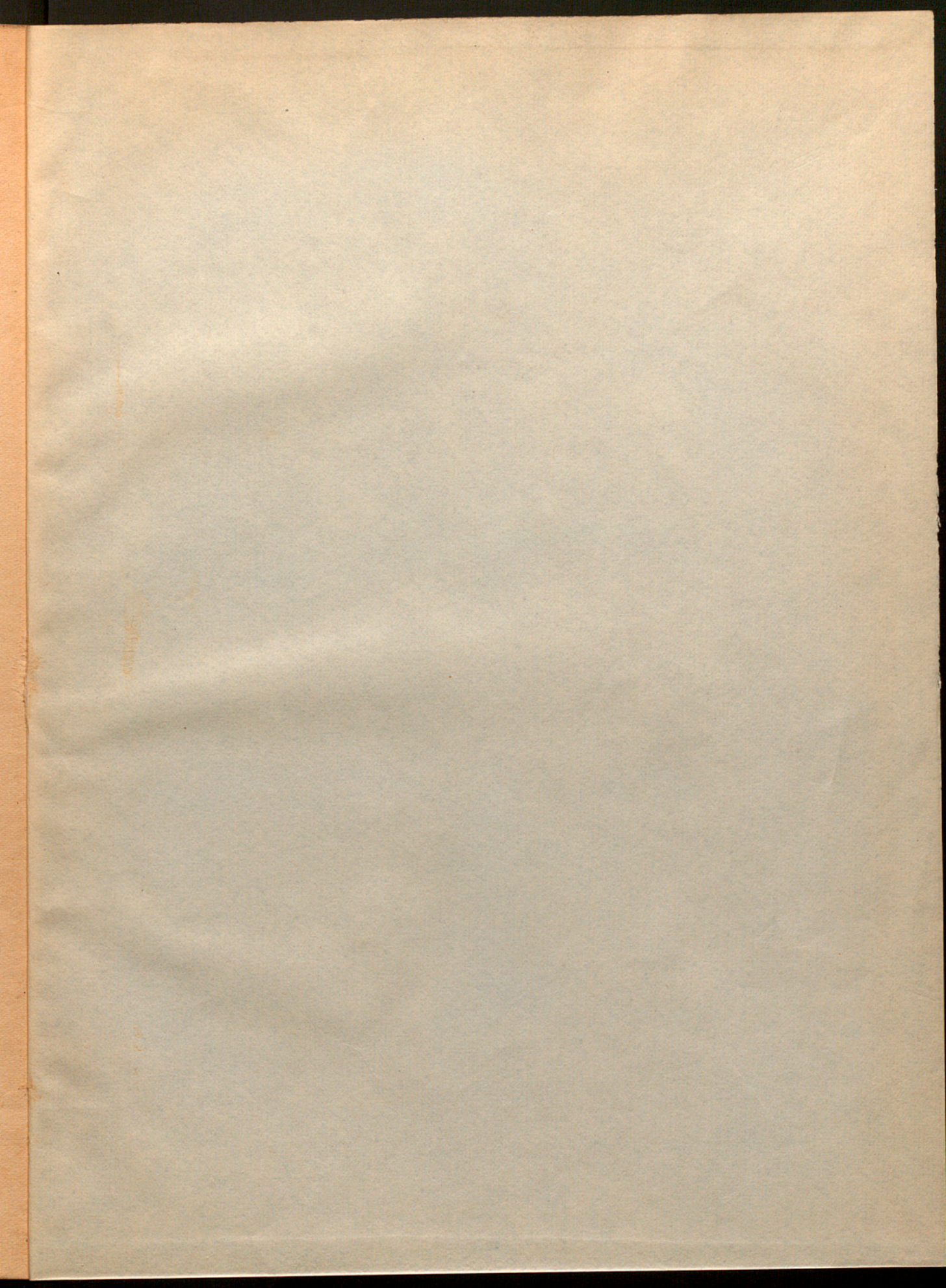
55, quai des Grands-Augustins

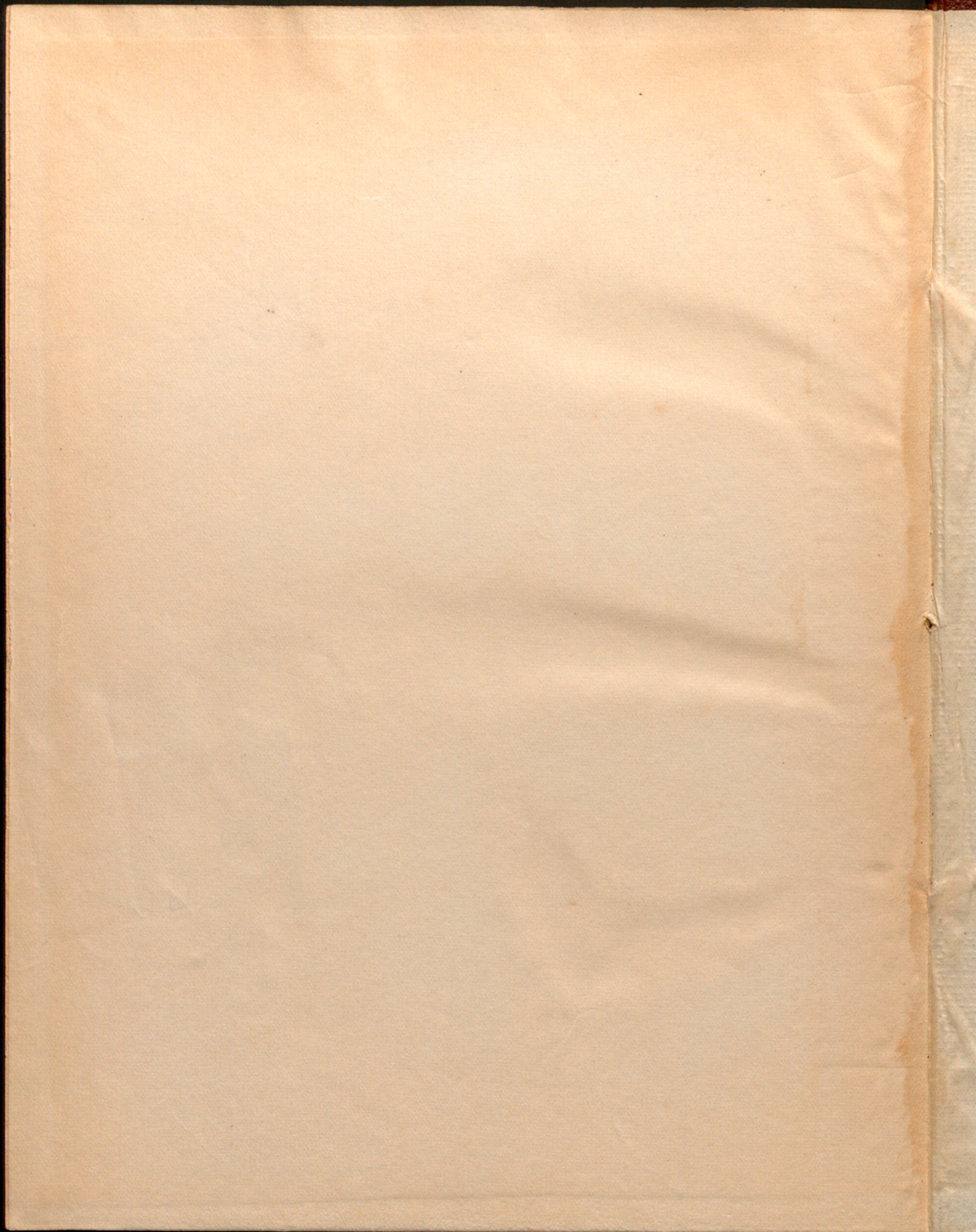
==== PARIS ====

106560

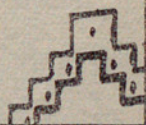
INSTITUTO AMATEUR
DE ARTE HISPÁNICO

7





INSTITUT
AMATLLER
D'ART HISPÀNIC



ID. BIB: 508
NUM. REG: 1890

ART (5-15) [CAT] 1937. Expo

Hª l'art català

Med. Expos. 1937

Paris - 1937

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

R. 1890

L'ART
CATALAN
DU
X
AU
XV
SIECLE

PARIS

1937

ART(5-15)[CAT]1937.Expo