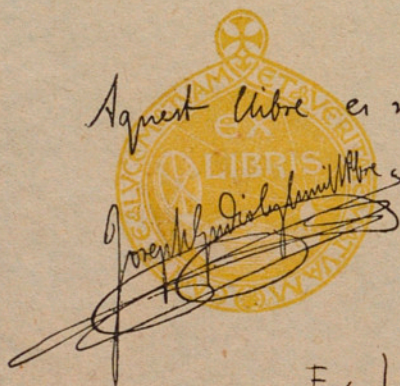


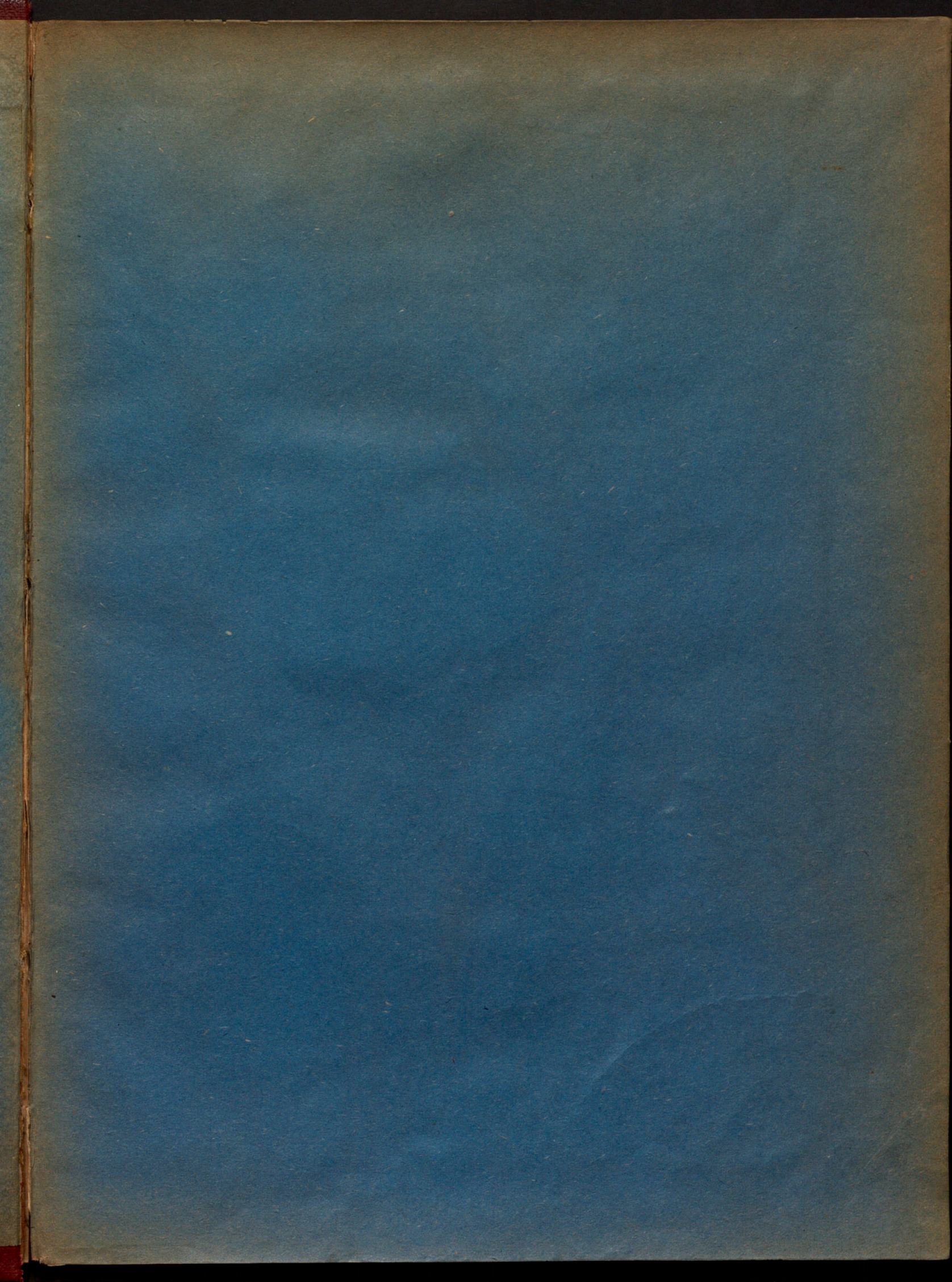
PIN(13-15)1908.Ber

Aquest llibre és meu



Ex libris

J. J. J. J.



LA REVUE DE L'ART

tomo XX (1906) pp 417 - 436

tomo XXII (1907) pp. 107-126 , 241-262 y 339-360

tomo XXIII (1908) pp. 269-279 y 341-350



LES PRIMITIFS ESPAGNOLS I

I

LES PROBLÈMES — LES MOYENS D'ÉTUDE

L'HISTOIRE de l'art n'a connu jusqu'à nos jours que trois écoles de peintres constituées et florissantes avant le xvi^e siècle : l'italienne, la flamande et la germanique. Les vieux panneaux, avec ou sans fond d'or, qui se trouvaient dispersés hors d'Italie, de Flandre ou d'Allemagne, étaient partagés, un peu au hasard, entre Fra Angelico, Jean Van Eyck et Albert Dürer. Aujourd'hui, une nouvelle école de « primitifs¹ » a pris rang à côté de celles dont la renommée était consacrée. La France a revendiqué ses droits et retrouvé ses titres. Il est temps de rendre les siens à l'Espagne.

Une aventure toute récente, et qui a fait quelque bruit, doit mettre les historiens en éveil. Sir Julius Wernher, le grand collectionneur de

1. Je conserve ce mot à la mode, comme un titre qui a le don d'attirer la curiosité, et sans me dissimuler ce qu'il y a d'arbitraire, pour ne pas dire pis, à qualifier de « primitifs » un Filippo Lippi, un Van Eyck, un Fouquet.

1906-1909

Londres, possède un volet de triptyque, peint à l'huile sur fond d'or délicatement guilloché, qui a été vendu à Berlin. Le panneau fut étudié en 1905 par M. Herbert Cook; il s'empresse de le publier dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹.

C'est un grand saint Michel en armure, l'épée levée sur le dragon infernal, dont la queue frôle un petit donateur agenouillé aux pieds de l'archange. La merveilleuse finesse de la technique n'enlève rien à la bizarre et fière allure des silhouettes. L'archange a le type des figures imberbes de Rogier van der Weyden. Le monstre, énorme scarabée Goliath, dont la carapace couleur d'agate est incrustée de pierreries, annonce les féeries diaboliques de Jérôme Bosch. Les matières précieuses, perles, gemmes, cristal de roche, soies, velours, brocart, sont imitées avec cette exactitude dont les Van Eyck avaient découvert le secret, et qui semble faite pour tromper le toucher autant que la vue. Le métal de l'armure blanche est astiqué par le bon fourbisseur, et sur le corselet toute une ville se mire, avec ses clochers et ses tours. Ce sont virtuosités de Flamand. Mais qui, parmi les peintres des Flandres dont le nom et les œuvres nous sont connus, aurait imaginé l'inflexion gracieuse du corps juvénile qui ploie sous l'armure de parade, et le tumulte fanfaron du grand manteau claquant autour du chevalier comme un étendard de velours et de soie ?

L'œuvre, en effet, porte la signature d'un maître inconnu jusqu'ici. Sur un carré de parchemin déplié et comme jeté sur l'herbe fleurie, devant le donateur du triptyque, — sans doute quelque Michel, — un nom est calligraphié en caractères cursifs : *Bartolomeus Rubeus*. Au-dessus du nom, le sigle *Ihs*, une invocation de l'artiste; après le mot *Rubeus*, un paraphe composé avec la lettre *f*, et qui est la griffe du peintre : *fecit*. Rien de plus : la patrie du maître demeure un problème. Ce nom latinisé, en quelle langue convient-il de le traduire ?

Si le tableau avait été découvert un an plus tôt, un connaisseur, quel qu'il fût, n'aurait sans doute guère hésité : devant une œuvre de pure technique flamande, mais plus nerveuse qu'un panneau de peintre flamand et plus agitée, il eût pensé à l'Allemagne. Une place provisoire aurait été cherchée dans l'histoire artistique des pays du Nord, et plus près de Wohlgenüth que de Rogier van der Weyden, pour un *Meister Roth*.

1. Année 1905, 3^e pér., t. XXXIII, p. 303-304.

Mais, lorsque le *Saint Michel*, acheté à Berlin, entra dans la collection de Londres, érudits et critiques étaient encore émerveillés par le succès mondain et les révélations décisives de l'exposition du pavillon de Marsan, où le printemps de l'art français avait refleuré, après les siècles d'opulente moisson, comme en un « Salon d'automne ». M. Cook se souvint, en regardant le tableau de la collection Wernher, d'un panneau du musée Calvet, d'Avignon, qu'il venait de voir à Paris. En vérité, les deux œuvres n'avaient de semblable que le sujet qu'elles représentaient : *Saint Michel combattant le dragon*. Tout le reste différait de l'une à l'autre : technique, fond, coloris, composition et style. Le tableau de la collection Wernher est, il faut l'avouer, une œuvre bien autrement savante, vigoureuse et fière, que le tableautin d'Avignon. Cependant, ce rapprochement de hasard suffit à convaincre M. Cook que le *Saint Michel* de Londres était « un document d'art français primitif ». C'est le titre qu'il donna à son article, dont la conclusion fut que le *Rubeus* était un « *maitre Roux* ».

Mais voici qu'une protestation vint de Barcelone. M. Casellas, rédacteur en chef d'un grand journal catalan et connaisseur d'art estimé, rappela, dans un article de la *Veu de Catalunya*¹, ce que les érudits anglais et français avaient oublié, si jamais ils l'avaient su : qu'il existait dans une salle attenante au cloître de la cathédrale de Barcelone un tableau donné en 1490 par un chanoine de l'église, Lluís Desplà, et signé, sur le cadre ancien, par un peintre de Cordoue, dont le nom semblait être la traduction en castillan de *Bartolomeus Rubeus* :

: OPVS . BARTHOLOMEI . VERMEIO . CORDVBENSIS².

C'est une *Pietà*, avec deux hommes en robe sacerdotale, à genoux devant la Vierge et le Christ : le chanoine donateur et un cardinal, saint Jérôme.

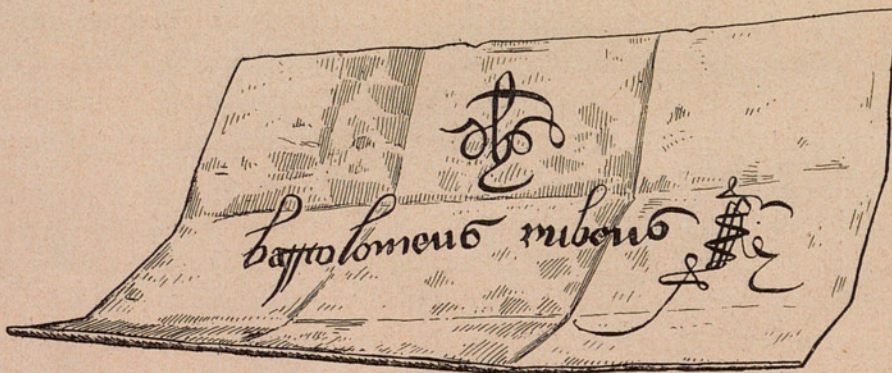
M. Cook voulut lui-même donner acte de la découverte de son contradicteur. Non content de faire amende honorable à Vermejo en lui rendant le *Saint Michel* de la collection Wernher, il se déclara prêt à lui donner

1. *Una taula d'un pintor d'aquí, atribuïda al art francès* (supplément du numéro du 3 août 1905).

2. L'inscription est assez longue; la voici complète : *Opus Bartholomei Vermejo Cordubensis impensa Ludovici Despla Barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII Aprilis Anno salutis christianæ MCCCCLXXX.*

le *Saint Michel* d'Avignon, cause innocente de la première attribution, et jusqu'à la tragique et mystérieuse *Pietà* de Villeneuve¹.

Cette invasion soudaine de l'art espagnol en Provence fut présentée par M. Dimier, partisan déclaré de l'italianisme classique, comme une défaite des primitifs français, qui pouvait être le commencement d'une déroute². Henri Bouchot veillait. Il repoussa l'Espagnol au delà du Rhin. Dans un article très modéré, qui était une réponse à M. Dimier³, il publia une gravure allemande du xv^e siècle, un *Saint Michel*, d'allure impétueuse, qui ressemblait fort à l'archange de *Rubeus*. Fallait-il en revenir à l'attri-



SIGNATURE DE BARTOLOMEUS RUBEUS
sur le *Saint Michel* de la collection de sir Julius Weirher.

bution qui, dans l'état actuel des connaissances, paraissait la plus vraisemblable, et faire du peintre mystérieux quelque Franconien ?

Une gravure n'était pas une preuve. Les images de piété, achetées aux foires d'Allemagne, ont circulé en Espagne comme en Italie; l'une de ces feuilles volantes a pu tomber sous les yeux du peintre de Cordoue.

Il manquait au savant français, comme au savant anglais, d'avoir étudié la pièce capitale du débat : l'œuvre signée par Vermejo, la *Pietà* de Barcelone. Lorsqu'on est en face d'elle, dans la salle capitulaire de la cathédrale, il faut la regarder longuement pour voir les figures ressortir à travers

1. *Chronique des Arts*, octobre 1905, p. 269; *Burlington Magazine*, novembre 1905, t. VIII, p. 129.

2. *Les Arts*, novembre 1905.

3. *Les Arts*, décembre 1905.

les couches de vernis jaune, sous la pluie des taches blanches laissées par les éraflures de stuc, et parmi les taches sombres formées par les verts qui ont poussé au noir. L'œuvre apparaît virile et magistrale; mais, en vérité, elle ressemble à peu près au *Saint Michel* de la collection Wernher comme un Bellini à un van der Weyden.

Doit-on attribuer le tableau de Londres et le tableau de Barcelone à deux artistes distincts? Si le Rubeus n'est pas Vermejo de Cordoue, le voilà de nouveau sans patrie connue. Quelles raisons invoquer en faveur de l'Espagne?

Il y en a plus d'une. Le *Saint Michel* de la collection Wernher provient de la région de Valence: le marchand de Berlin qui l'a vendu ne l'ignorait point. M. Cook l'a dit dans son dernier article. Je puis indiquer où le tableau se trouvait en 1900: dans une église de Tous, bourgade perdue à une quinzaine de kilomètres d'Alcira, dans un des sites les plus sauvages de la vallée du Jucar.

L'Espagne, il est vrai, a été jadis un vaste musée de tableaux flamands, qui a enrichi de ses dépouilles la plupart des musées d'Europe. Pour attester que le *Saint Michel* a été peint en Espagne, une preuve matérielle est nécessaire: la signature vient la donner. Le nom de *Bartolomeus* contient une *r* à deux hampes parallèles, barrées d'un trait en croix (*r perruña*), qui est la lettre la plus caractéristique des écritures espagnoles du *xv^e* siècle, et qui a passé dans l'alphabet des incunables castillans¹. Rubeus, quels que fussent son pays d'origine et la patrie de sa famille, est un peintre qui a appris à écrire en Espagne. Faut-il l'appeler Bartolomé Rubio, ce qui voudrait dire en castillan Le Roux? Doit-on préférer la forme catalane: Bartomeu Roig?

Il est inutile de chercher. En dépit des apparences, Rubeus ne fait qu'un avec Vermejo. Le coloris, lorsqu'on passe du *Saint Michel* à la *Pietà*, semble très différent: il ne l'a pas toujours été. C'est le vernis grossier dont le tableau de Barcelone a été englué qui le voile d'un glacis ambré, dont le ton indécis rappelle à première vue l'atmosphère dorée des tableaux vénitiens. Les couleurs primitives avaient l'éclat des couleurs flamandes. Les plis anguleux et nets des deux simarres, l'une violet sombre, l'autre cramoisie, la douceur moelleuse des fourrures, petit gris ou hermine,

1. Conrad Haebler, *Tipografia Ibérica del siglo XV*. La Haye-Leipzig, 1902, n^{os} 43 et 46, etc.

l'arrangement du paysage, rochers, arbres et « fabriques », sont d'un artiste qui a connu et imité, comme Rubeus, des œuvres ou des maîtres du Nord. Le peintre de Cordoue insiste sur des accessoires ou des détails avec la minutie ingénieuse et puérile d'un Brugeois; un vieux cavalier à barbe blanche sur un vieux cheval blanc passe entre les buissons, près de la tête de la Vierge; un papillon insouciant s'est posé sur le sol nu, devant le saint Jérôme, à côté du lion endormi.

Le bréviaire que lit le cardinal a été copié et enluminé de grandes lettrines avec autant de soin que le livre d'Heures du donateur agenouillé devant le saint Michel de maître Rubeus. Les édifices de la ville qui se montre au loin, derrière la Croix, — tours dentelées comme des clochers flamands, coupoles plus semblables aux coupoles bizarres des Van Eyck qu'aux monuments moresques de l'Andalousie, — ont la silhouette des tours et des coupoles qui se reflètent sur la cuirasse de l'archange.

Un rapprochement, que viennent d'indiquer en même temps deux érudits espagnols¹, achèvera de prouver que le peintre du *Saint Michel* est aussi celui de la *Pietà*. Il existe, dans une des sacristies de la cathédrale de Séville, un petit panneau de technique et de style flamands, qui porte la signature d'un peintre andalou, Juan Nuñez. On y voit la *Pietà* devant la Croix, entre un saint diacre, qui est saint Vincent, et l'archange saint Michel. Le groupe de la Mère et du Fils n'a point la force tragique de la *Pietà* de Barcelone; mais il est disposé à peu près comme le groupe qu'a peint Vermejo. Le fond du paysage et les architectures sont presque identiques dans le tableau de Séville et dans celui de Barcelone. Or, voici que le saint Michel, placé par Juan Nuñez à la droite de la Vierge, porte une targe ornée d'un *umbo* en cristal de roche, comme celle que présente au monstre le *Saint Michel* de la collection Wernher; devant l'archange et la Vierge est agenouillé un donateur, un chanoine, aussi petit, par rapport aux saints, que le donateur peint par Rubeus. Le tableau de la cathédrale de Séville réunit, dans l'œuvre d'un artiste sans vigueur, une *Pietà* qui rappelle le tableau de Bartolomé Vermejo, et un *Saint Michel* qui rappelle celui de Bartholomeus Rubeus. Cette fois, il est difficile de douter que

1. D. S. Sanpere y Miquel, dans l'ouvrage sur les *Quattrocentistes catalans*, dont je parlerai plus bas (t. II, p. 112), et D. Elias Tormo y Monsò, dans la nouvelle revue la *Cultura española* (1^{re} année, fasc. III, p. 519).

Rubeus ne soit la traduction de Vermejo. Peut-être apprendra-t-on par un document que Juan Nuñez a été l'élève du maître de Cordoue.



L'ARCHANGE SAINT MICHEL.

Panneau provençal, vers 1500. — Musée Calvet, Avignon.

Si *Rubeus* est Vermejo, il reste certain qu'entre le *Saint Michel*, dont la date est inconnue, et la *Pietà* de 1490, le peintre a vieilli et grandi. Il

est probable qu'à son éducation flamande s'est ajoutée la connaissance de quelques œuvres italiennés. Rubeus avait signé en cursive gothique ; Vermejo signe en belles capitales antiques. Cependant, il est resté rebelle à cette grâce italienne, qui devait amollir les plus robustes parmi les étrangers. D'Hispano-Flamand, il est devenu Espagnol. Le portrait du chanoine Desplà, plus ferme encore que le profil du donateur agenouillé devant le saint Michel, ce portrait maussade, presque farouche, est plus proche d'un Zurbaran que d'un Memling ou d'un Bellini. Vermejo est Espagnol par son culte du cadavre divin, qu'il entoure à la fois d'horreur et de tendresse. Le sang s'est caillé sur les bras raidis, alors qu'ils étaient cloués à la croix ; et maintenant que le Christ repose sur les genoux de sa Mère, le flot immobile et noir semble remonter de la main trouée sur le bras pendant. Mais, en peignant le corps de son Sauveur, l'artiste a une pensée qu'aucun autre peintre, je crois, n'a exprimée, une pensée délicate et bizarre de nonne mystique : comme le pied livide du Christ va toucher le sol nu, il en sort, pour le soutenir, une main petite et fine, la main d'un ange de la Terre...

Ce peintre terrible et tendre, savant et puissant, qui a été sans doute le premier des grands peintres de l'Espagne, et qui était hier inconnu, on voudrait savoir quelle a été sa vie, quels ont été ses maîtres, ce qu'il doit à l'Andalousie, sa patrie, et peut-être à la Catalogne, où il a peint un chef-d'œuvre, comment il s'est formé, comment il s'est transformé. Le problème est à peine posé. Il faudra en poursuivre la solution au delà des Pyrénées. Bien d'autres problèmes et d'autres découvertes attendent là les chercheurs de « primitifs ».

Dans un pays qui n'a été dévasté par aucune révolution politique avant 1835, et qui n'a point connu les guerres de religion, les panneaux anciens n'ont eu à souffrir, pour la plupart, que du dédain ou de l'incurie. Ils sont encore nombreux, à coup sûr plus nombreux qu'en France. Les antiquaires s'en sont avisés : dans cette recherche comme dans d'autres, ils ont devancé les archéologues. S'il est facile de comprendre que le *Saint Michel* de Tous soit resté inconnu jusqu'au jour où il fut apporté à Valence, pour voyager à travers l'Europe, on peut s'étonner que les panneaux du grand polyptyque de la cathédrale de Ciudad-Rodrigo n'aient été étudiés

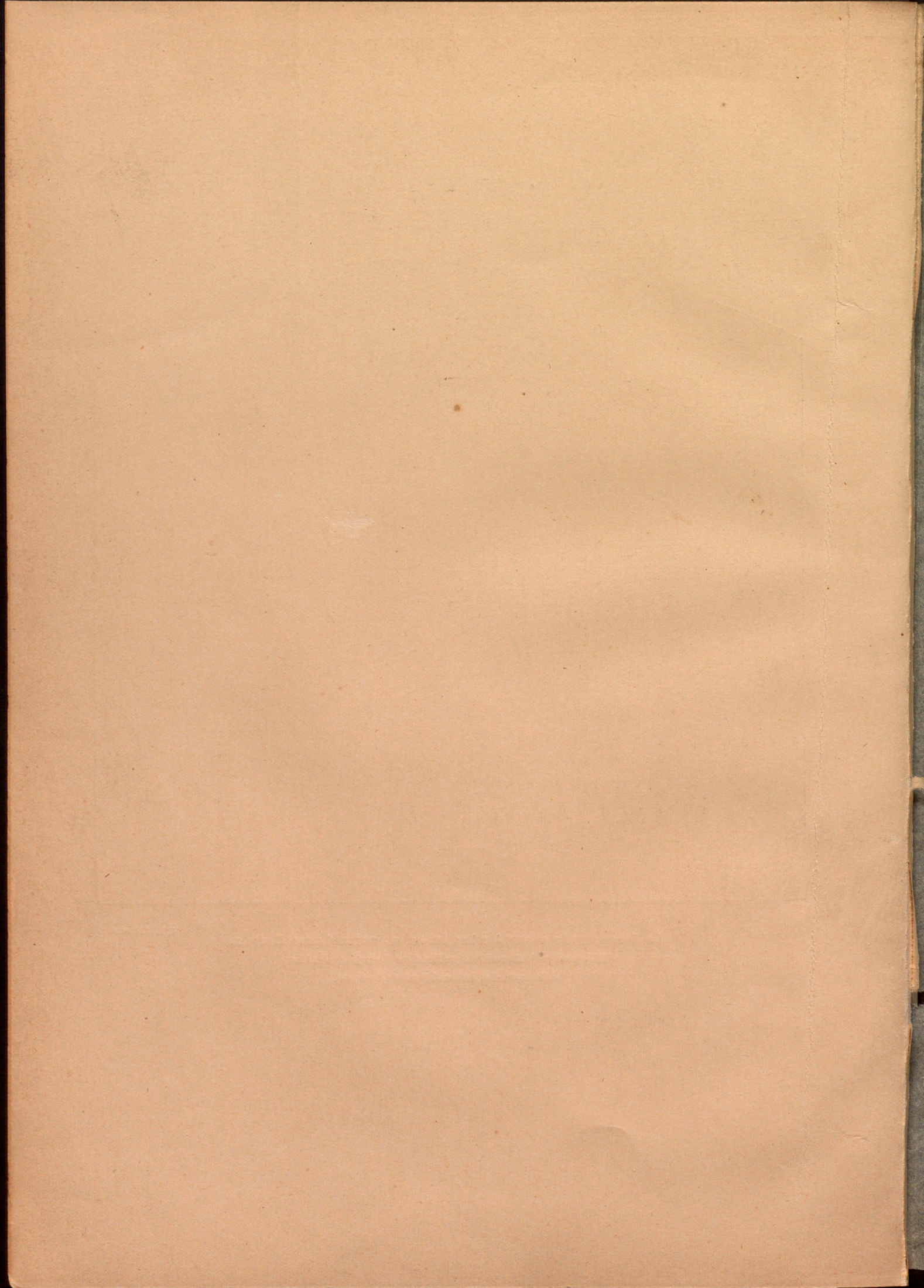


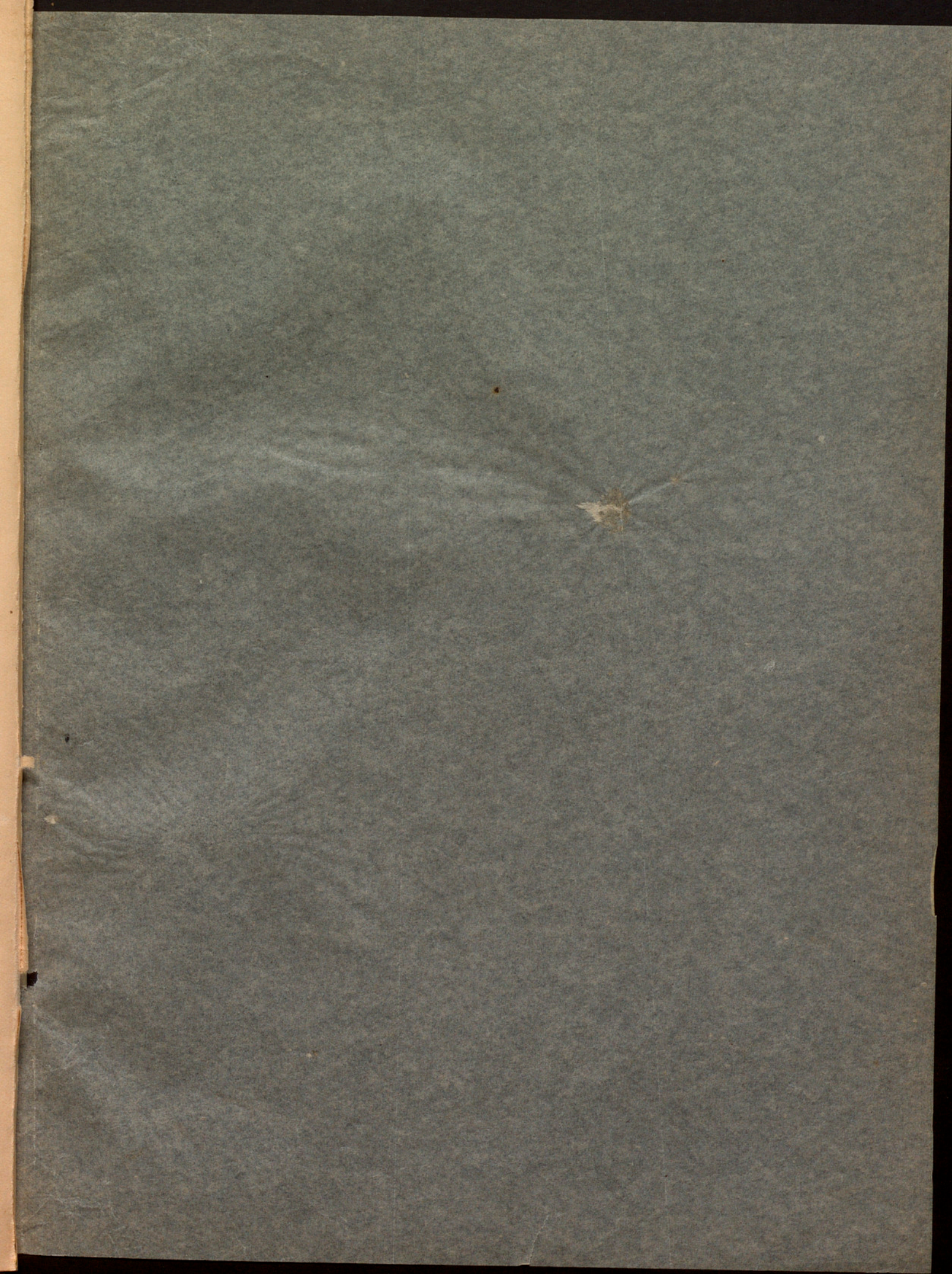
LA PIETA ENTRE SAINT JÉRÔME ET LE CHANOINE LLUIS DESPLA.

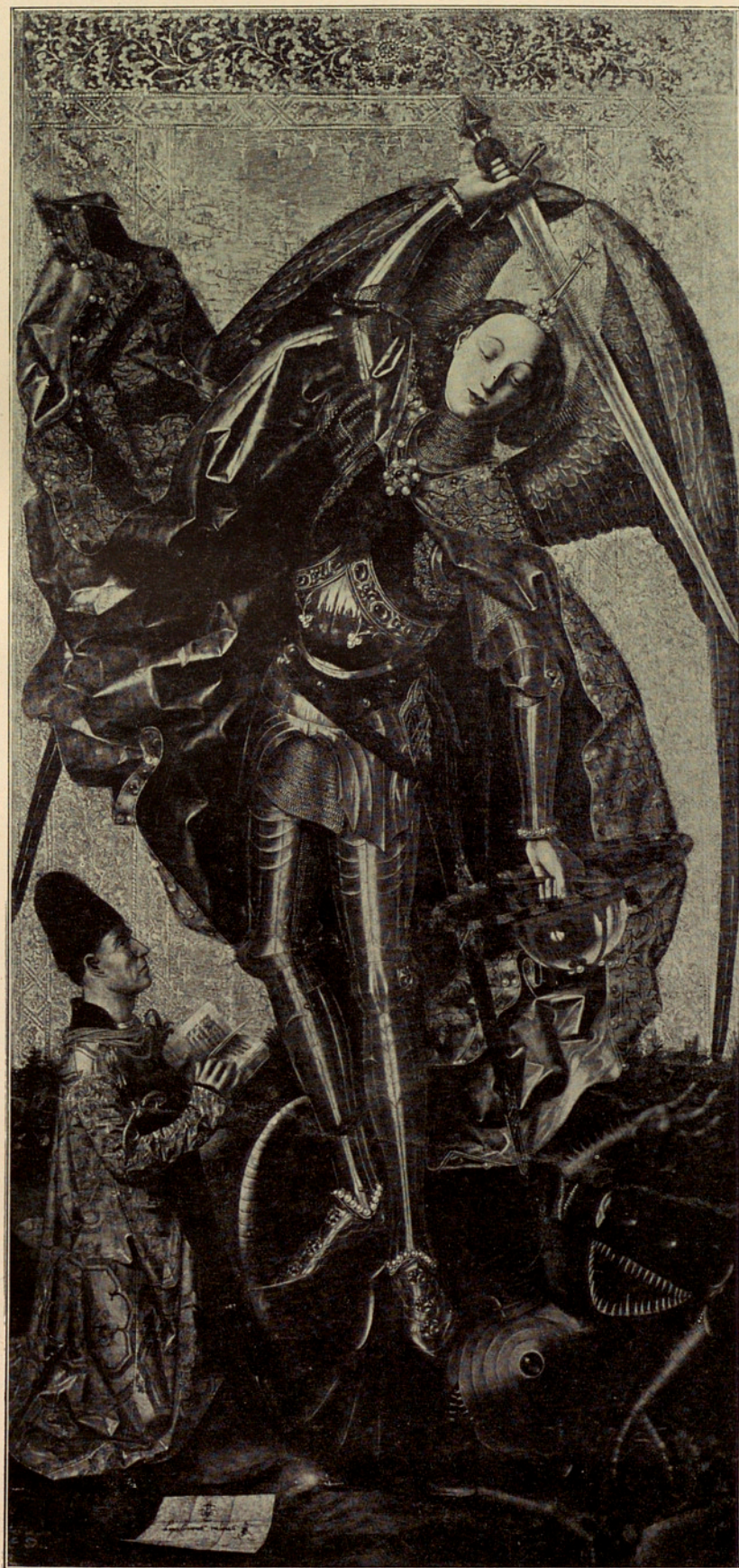
Tableau achevé le 23 avril 1490 par Bartolomé Vermejo de Cordoue.

Salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone.

Cliché E. Bertaux.







L'ARCHANGE SAINT MICHEL AVEC UN DONATEUR.

Volet de triptyque, signé par *Bartholomeus Rubeus*.

Collection de Sir J. Wernher, Londres.

par personne dans le cloître où ils étaient relégués avant de prendre place, vers 1895, à Richmond, dans la collection de sir Frederick Cook. D'importants panneaux espagnols, qui viennent de Cologne et d'ailleurs, se trouvent aujourd'hui au Louvre, au musée des Arts décoratifs, dans la collection de M. Martin Le Roy : d'autres (dont l'un était signé par Pedro de Cordoue et daté de 1475¹) ont été vendus naguère à Paris, avec la collection Pacully². Une *Adoration des Mages*, signée par le fils de Mestre Rodrigo³, et que Passavant avait vue à Valence vers 1850, a passé au musée de South-Kensington ; le même musée possède un gigantesque retable provenant de Catalogne. Si d'anciens tableaux flamands sont encore perdus dans les églises d'Espagne, il y a tout au moins un vieux tableau espagnol qui se trouve égaré dans une église des Flandres, et non l'une des moindres : la cathédrale d'Anvers. C'est un retable consacré à saint Michel et aux anges, qu'un marguillier de la cathédrale acheta, il y a une vingtaine d'années, comme une œuvre de l'école de Cologne. Les inscriptions peintes sur les banderoles que portent les anges sont en pur catalan⁴. Ce qui reste de l'ancienne peinture espagnole dans les collections européennes n'est rien, sans doute, en comparaison de ce qui a été acheté au hasard pour l'Amérique. Un retable catalan de *Saint Dominique* a passé à New-York, dans le Musée Métropolitain ; une étrange princesse d'Aragon, qui a les attributs de *Sainte Engracia*, patronne de Saragosse, est à Boston, dans la collection Gardner. Cependant, jusqu'ici, « le primitif » espagnol n'a été exporté que sous l'étiquette de primitif flamand, ou bien comme une sorte de bibelot chargé d'or et compagnon des ivoires moresques, des émaux de Limoges, des ornements d'église, des tentures de procession, de tous les ouvrages précieux ou curieux qui sortent d'Espagne par caisses pleines, sans appauvrir sensiblement les inépuisables réserves d'art ancien qu'a léguées à ce pays un passé prestigieux.

S'il est des régions comme la Galice et les Asturies, qui, demeurées

1. Ce Pedro est l'auteur d'un grand retable, peint en 1475, et qui est resté dans une chapelle de la cathédrale de Cordoue, près du *Mirhab* de l'ancienne mosquée.

2. Les panneaux et bannières de la collection Schewitch étaient insignifiants.

3. Maître Rodrigo n'était connu jusqu'ici que par son fils. Je viens de retrouver une œuvre signée de ce peintre valencien, à Valence même, dans l'église de San Nicolás, où le tableau était perdu dans un recoin obscur. C'est une *Crucifixion*, peinte dans les dernières années du xv^e siècle. On peut lire sur un papier jeté à terre, au pied de la Croix : *Rodrigus de Vcia me pintavit*.

4. Je dois ce renseignement curieux et inédit à mon ami M. Sanpere y Miguel.

pour longtemps stériles après l'époque romane, ne semblent pas garder une seule peinture du ^{xiv}^e ou du ^{xv}^e siècle, il est des provinces, comme la Catalogne, où les moindres villages possèdent, soit un retable à compartiments multiples dans son encadrement gothique, soit quelque panneau isolé. Une ville déchue, Ségorbe, a conservé jusqu'à six grands retables du ^{xv}^e siècle. On en trouverait bien d'autres dans les bourgades des environs de Valence. Parmi ces tableaux, dispersés et oubliés, beaucoup sont des ruines; quelques-uns sont intacts. Au milieu d'ouvrages misérables et enfantins se dissimulent des œuvres superbes, qui seront un jour célèbres. De ces panneaux, les revues et les livres d'art n'ont mentionné jusqu'ici qu'un très petit nombre. C'est à peine si quelques-uns d'entre eux ont été étudiés par M. Carl Justi, l'historien de Velazquez, le clairvoyant explorateur de l'Espagne ancienne, dans des articles brefs et isolés, dont chacun, d'ailleurs, est un modèle de critique; il en a indiqué quelques autres dans l'importante introduction qu'il a écrite en 1900 pour le *Baedeker* d'Espagne. Le seul savant étranger qui ait esquissé une histoire sommaire de la peinture espagnole avant le milieu du ^{xvi}^e siècle est M. Paul Lefort. Les premières pages de son remarquable précis¹ forment un répertoire de noms et de faits que des recherches plus approfondies ne rendront pas inutiles. Après ces deux vétérans, le seul qui ait tenté un essai du même genre est un avocat de Madrid, D. Elias Tormo y Monsò. Les conférences qu'il a données à l'Ateneo, et publiées en 1902 dans un recueil d'opuscules², traitent de la peinture espagnole au ^{xvi}^e siècle; elles contiennent des indications précieuses pour le ^{xv}^e.

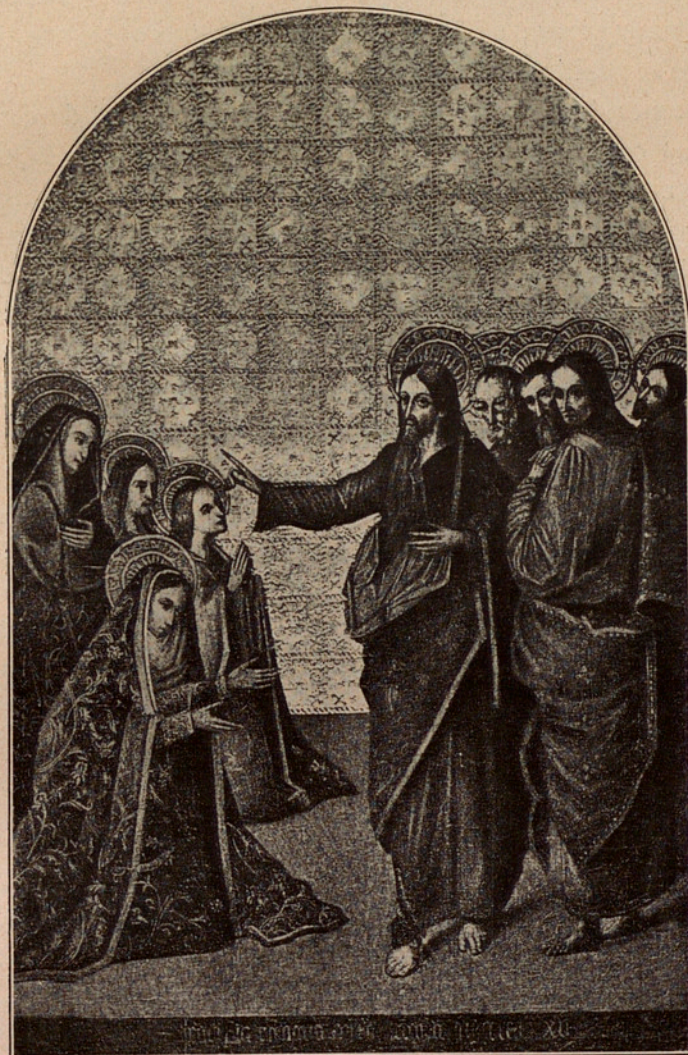
Ce sont là des pierres d'attente qui ne pourraient donner des points d'appui à une construction durable. Les matériaux manquent. Il faudra en arracher beaucoup à l'inconnu; mais il convient d'abord de dénombrer et de peser ceux qui gisent à pied d'œuvre.

Quelle que soit l'école à étudier, la critique d'aujourd'hui réclame, pour connaître les artistes et les œuvres, des éléments d'information qui sont de deux ordres différents. La recherche et la publication des docu-

1. *La Peinture espagnole* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, publiée sous la direction de M. Jules Comte).

2. *Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI* (*Varios Estudios de Artes y Letras*, n° 1 et 2). Madrid, 1902.

ments d'archives, comptes ou contrats, précise des noms et des dates. Ces documents sont lettre morte tant que le contact des œuvres ne les a pas



LE CHRIST ET LES MARIES

Panneau signé Pedro de Cordoba.

Ancienne collection Pacully.

vivifiés. Mais le tableau perdu dans une église de village est comparable au parchemin enfoui dans une armoire. Pour cesser d'être inédit, il faut qu'il

sorte de sa cachette en original ou en effigie. L'histoire de l'art a ses bibliothèques, composées d'exemplaires uniques ou d'imprimés courants. Ce sont les collections publiques, expositions permanentes ; les expositions, collections passagères ; enfin, les recueils photographiques, collections portatives et expositions circulantes.

Le concours de ces divers moyens d'information et de comparaison, dont certains sont des progrès récents, peut accélérer de façon nouvelle et vraiment moderne le travail de l'histoire. La meilleure preuve en a été donnée par l'Exposition des primitifs français, cette contemporaine des triomphes de l'automobilisme français. La course aux conclusions a pu sembler trop rapide. Mais la part faite de ce qui est resté en route, voyez le chemin parcouru et le but conquis ! Les faits accumulés par un travail lent et obscur sont rassemblés tout à coup en un faisceau éclatant ; le Louvre, pour prix de son concours, est enrichi rapidement d'œuvres capitales ; la réunion des tableaux et des miniatures, dispersés après quelques semaines, est perpétuée par des publications monumentales ; un groupe d'artistes, connus à peine de quelques érudits, entre dans le rayon lumineux de la postérité.

Les routes d'Espagne ne se prêtent point à de telles vitesses. De vastes régions de l'art ancien y sont encore privées de tous travaux d'accès. Parmi les cités historiques de l'Andalousie, Séville est la seule qui ait trouvé de nos jours un érudit, — Don José Gestoso y Pérez, — pour tirer des archives les noms de quelques peintres antérieurs au *xvii^e* siècle¹. La plupart des tableaux qui restent dans les églises des deux Castilles, ou qui ont été relégués dans les sacristies, y sont encore presque aussi inconnus qu'ils l'étaient du temps de Goya. Rien de plus inédit que les primitifs de la cathédrale de Burgos, panneaux d'un retable contemporain de la prise de Grenade, où l'on voit un des Rois Mages, — le nègre, — porter au côté la plus authentique des « épées de Boabdil ».

La suppression des monastères, en 1835, a bien été suivie d'un premier essai de centralisation des œuvres d'art ancien. Le romantisme, en Espagne

1. Voir les notes réunies au mot *pintor* dans le recueil intitulé : *Ensayo de un Diccionario de los artifices que florieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (Séville, 1900) ; et les trois volumes de l'ouvrage : *Sevilla monumental y artistica* (Séville, 1889-1902). On trouvera des indications nettes et intéressantes dans l'essai de D. N. Sentenach, *la Pintura en Sevilla* (Séville, 1885).

comme partout, était curieux de panneaux « gothiques » : C'est pendant la guerre civile, qui fit tant de ruines parmi les monuments historiques et les mausolées royaux d'Espagne, que des primitifs flamands, comme le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue*, furent tirés des sacristies. Quelques primitifs espagnols les accompagnèrent à Madrid. Panneaux et toiles furent entassés dans les salles de l'Académie de San-Fernando : une commission y choisit un grand nombre d'œuvres, qui, transportées dans un des couvents supprimés, celui de la Trinidad, y formèrent le premier Musée national d'Espagne. La curiosité de quelques érudits se porta sur les panneaux si longtemps oubliés. En 1852, l'Académie de l'Histoire achetait pour ses collections le grand triptyque du monastère aragonais de Piedra, daté de 1390, produit merveilleux et unique en son genre du mariage de l'art chrétien et de l'industrie musulmane. En 1867, un musée archéologique était créé à Madrid. Il recueillit quelques tableaux du xv^e siècle qui provenaient d'Aragon. En 1872, le musée du Prado devint le Musée national : les tableaux du musée de la Trinidad y trouvèrent asile. Dans le vaste palais, les vieux peintres des retables d'Avila et de Tolède furent traités en parents pauvres



Cliché E. Bertaux.

L'ARCHANGE SAINT MICHEL.

Détail d'un retable dans la chapelle épiscopale de Ségorbe.

par les grands de la peinture espagnole, les Velazquez et les Murillo. Leurs panneaux, logés, les uns dans les petites salles dites d'Alphonse XII, où la plupart d'entre eux restent attribués aux écoles flamande et allemande, les autres à l'entrée de la grande galerie, où ils font antichambre, obtiennent à peine un regard des visiteurs, qui se hâtent vers les œuvres fameuses. M. Lefort est à peu près le seul qui leur ait fait la charité d'une citation ou d'une vignette. En dehors de Madrid, la seule ville de l'Espagne centrale dont le musée contienne aujourd'hui des panneaux archaïques est l'ancienne capitale, Valladolid. Ces tableaux restent inconnus, au premier étage du palais de Santa Cruz, tandis que les sculptures polychromes du rez-de-chaussée comptent parmi les œuvres les plus célèbres de l'art espagnol. Les panneaux castillans n'ont point été admis à figurer dans les publications volumineuses que le gouvernement a commencées avec pompe et laissées inachevées : les *Monumentos arquitectónicos* et le *Museo español de antigüedades*. On ne trouvera, dans le désordre des gravures et des chromolithographies qui accompagnent les recueils officiels, que des tableaux de l'Académie de l'Histoire et du Musée archéologique, qui représentent les premières écoles d'Aragon. Le privilège accordé aux œuvres de cette région n'est sans doute point dû au hasard.

C'est un peintre aragonais, D. Valentin Carderera, qui avait été chargé de présider à l'inventaire des monastères supprimés. Artiste et savant, il s'acquitta de sa mission avec un zèle d'apôtre. En parcourant, crayon à la main, les églises et les couvents les plus éloignés des routes, il réunit les matériaux des deux volumes de l'*Iconografía española*, publiés de 1855 à 1864, et qui conservent, dans leurs gravures, la silhouette de plus d'un monument aujourd'hui mutilé ou détruit. Carderera forma encore, avec les documents graphiques qu'il ne put faire reproduire, des portefeuilles abondamment garnis, et, avec quelques panneaux anciens découverts en Aragon après l'inventaire, une collection petite et précieuse. Il fut le Gaignières de l'Espagne. Les estampes et les dessins qu'il avait réunis et qui formaient un cabinet royal, furent acquis par la Bibliothèque nationale de Madrid. Quant aux tableaux, Carderera lui-même les légua en 1880 à sa ville natale, Huesca, où ils forment un musée provincial, dans la plus grande salle d'un palais délabré, dont l'écusson gigantesque est celui de Charles-Quint.

L'exemple donné par les recherches de Carderera n'a été imité par personne dans la région centrale de l'Aragon. Les peintres primitifs de Saragosse restent anonymes, à l'exception de quelques-uns qui sont allés travailler dans d'autres villes. Aucun panneau digne d'une mention ne figure parmi les curiosités du petit musée archéologique qui vient d'être formé dans les bâtiments d'une école, non loin de la basilique del Pilar.

Deux capitales seulement ont contribué, par d'importants travaux collectifs, aux recherches qui doivent éclairer les origines de la peinture espagnole : ce sont deux villes de l'ancienne couronne d'Aragon, Valence et Barcelone.

Dès 1802, un religieux de la Merced, Fray Agustín de Arquès Jover, avait formé, à Valence, un recueil de documents d'archives relatifs à des peintres, sculpteurs et architectes, dont un bon nombre étaient antérieurs au ^{xvi}^e siècle. Le manuscrit du religieux, que Cean Bermúdez connut trop tard pour l'utiliser dans son *Dictionnaire*, ne fut publié qu'en 1870¹. Un digne émule du P. Jover, le chanoine D. Roque Chabás, qui, en réorganisant les archives ecclé-



Cliché E. Bertaux.

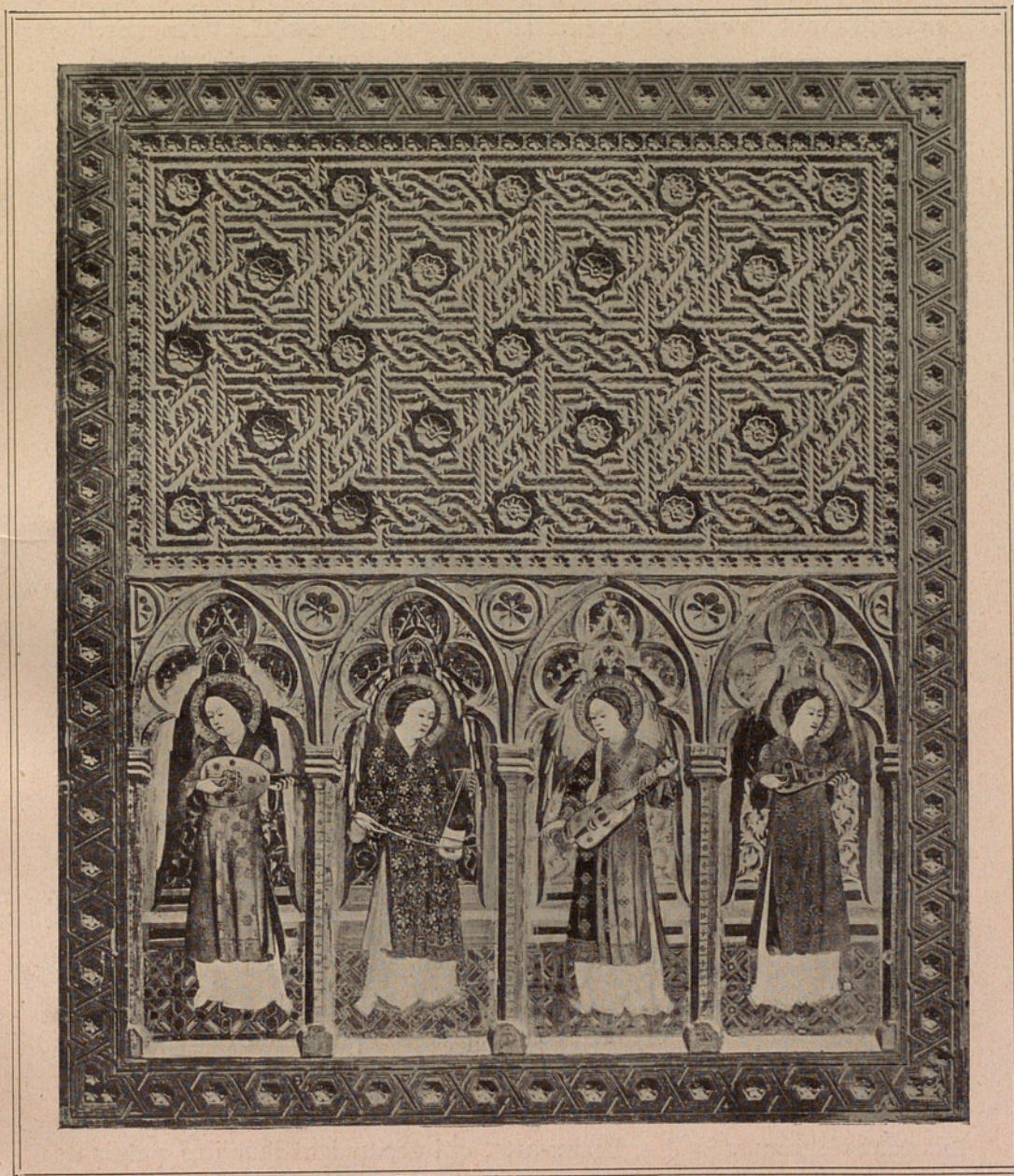
UN DES ROIS MAGES.

Détail d'un panneau de la fin du ^{xv}^e siècle.
Cathédrale de Burgos.

1. Par D. M. R. Zarcos del Valle, dans la *Collección de Documentos ineditos para la Historia de España*, t. LV.

siastiques de Valence, a fait succéder au plus déplorable chaos l'ordre le plus méticuleux, a tiré de ses parchemins quelques actes notariés dont la seule publication faisait sortir du néant quelques-uns des épisodes les plus brillants de la première Renaissance. Il a été suivi par deux employés supérieurs de la municipalité, l'archiviste D. Luis Tramoyeres y Blasco, et le secrétaire D. José Maria Burguera, qui ont trouvé des textes notables. On peut regretter que des travaux de cette importance soient restés dissimulés dans une revue d'érudition, — *l'Archivo*, — publiée à Denia, tirée à petit nombre et devenue presque introuvable, ou même dans des almanachs et des journaux dont personne ne peut deviner l'existence. Au moins les visiteurs de Valence peuvent-ils aisément passer en revue toute une série de panneaux peints de la fin du xiv^e siècle au commencement du xvi^e siècle, qui se trouvent divisés en deux groupes : l'un est resté dans la cathédrale, où triomphe sur le maître-autel le colossal retable peint par deux disciples espagnols de Léonard de Vinci, et où une suite de tableaux anciens sont pendus aux murs de la sacristie du trésor, au-dessous des archives, séjour favori du bon chanoine D. Roque ; l'autre occupe deux petites salles du Musée provincial, qui a été aménagé en 1892 au milieu d'un cloître désaffecté et qui a pour directeur D. Luis Tramoyeres.

Le travail qui était commencé à Valence dès les premières années du xix^e siècle, et qui se continue au xx^e, a été entrepris plus tardivement en Catalogne : il y a été poussé plus vite et mené plus loin. Cette province active a fait des progrès aussi rapides en archéologie qu'en industrie, et par des moyens analogues. Barcelone a été, dans l'Espagne moderne, la ville des expositions. Dès 1867, elle organisait une exposition rétrospective, où figurèrent des tableaux espagnols du xv^e siècle, dont quelques-uns furent gravés pour l'album publié l'année suivante. Des sections archéologiques furent formées dans l'Exposition générale de la ville en 1872, et dans l'Exposition universelle de 1888 ; cette dernière fut beaucoup plus riche en tableaux des plus anciennes écoles d'Espagne que ne devait l'être, en 1892, la fameuse Exposition colombienne de Madrid, où les panneaux du xv^e et du xvi^e siècle, flamands pour la plupart, disparaissaient au milieu des tapisseries et des orfèvreries. A Barcelone, des panneaux plus ou moins vermoulus avaient été envoyés par les évêques, les chapitres, les



Cliché Laurent.

VOLET D'UN TRIPTYQUE DE 1390, PROVENANT DU MONASTÈRE ARAGONAIS DE PIEDRA.
Collections de l'Académie de l'Histoire, à Madrid.

corporations et les collectionneurs mêmes, qui commençaient à rechercher pour leurs galeries des peintures à fond d'or. Près des tableaux « gothiques », une série retenait l'attention par son étrangeté barbare : c'étaient les peintures « romanes », les *tablas romanicas*, venues de Vich.

La petite ville pyrénéenne, où se ravivait la flamme du patriotisme catalan, n'avait pas moins fait que la grande cité maritime pour l'ancien art « national ». A peine la première exposition rétrospective de Barcelone était-elle fermée, qu'en 1868, Vich en ouvrait une seconde. Dans la génération qui suivit, un prélat opulent et impérieux, D. José Morgades y Gili, s'occupa de rassembler à Vich un trésor d'art ancien, en dépouillant, pour le plus grand profit de l'histoire, les églises de son diocèse et de quelques diocèses voisins. Les prémices de la collection furent exposées à Barcelone en 1888. Le 7 juillet 1891, le musée archéologique et artistique de Vich était inauguré dans une dépendance du palais épiscopal ; là, quatre mille objets d'art, réunis en quelques années, formaient un ensemble dont un syndicat d'antiquaires eût offert plus d'un million. L'évêque qui avait improvisé ce musée sut trouver, pour achever et continuer son œuvre, un organisateur et un conservateur digne de lui. Ce fut un jeune prêtre, Mosén José Gudiol, qui, après avoir rédigé en trois mois un catalogue de 550 pages (publié à Vich en 1893) et avoir entrepris un manuel d'archéologie catalane¹, aborda l'étude des archives ecclésiastiques de Vich. Les découvertes qu'il y a faites ont accru déjà l'importance historique d'une collection, où des panneaux, peints depuis le XI^e siècle jusqu'au XV^e, forment une série absolument unique dans toute l'Europe occidentale.

L'initiative de l'évêque de Vich provoqua une émulation féconde. Manresa, Lérida, Solsona, voulurent avoir leur petit musée épiscopal, et celui de Manresa, tout au moins, réunit quelques panneaux dignes d'étude autour du merveilleux devant d'autel, brodé dans la première moitié du XV^e siècle par le Florentin Geri di Lapo. A Barcelone même, une place fut faite dans les musées des beaux-arts, qui occupaient l'un des palais de l'Exposition de 1888, pour une suite de tableaux anciens, dont quelques-uns remontaient, comme les *tablas* de Vich, au XI^e et au XII^e siècle. Ils furent exposés dans deux salles jumelles qui dépendent, l'une du musée

1. Ce manuel a été publié en 1902.

municipal, l'autre du musée provincial. Cette dernière a reçu le retable de l'ancienne chapelle des conseillers de la ville, peint en 1445 par Luis Dalmau ; tiré des archives de la *Casa consistorial*, il s'offre aujourd'hui à l'étude en pleine lumière¹.

Une nouvelle exposition d'art ancien, ouverte à Barcelone en 1902, permit de mesurer les progrès que les efforts collectifs avaient réalisés en quelques années et dans une région limitée. Cette fois, il s'agissait d'une exposition toute catalane ; la cour et les grands seigneurs de Madrid n'avaient point été priés. Cependant, les panneaux envoyés par la ville, les églises et les collectionneurs, étaient bien plus nombreux qu'en 1888 ; ils tapissaient maintenant des salles entières. D. Ramon Casellas, l'un des organisateurs les plus actifs de cette manifestation, pouvait, avec un orgueil légitime, parler, dans la *Veu de Catalunya*, de la « peinture gothique catalane ».

L'exposition de 1902 n'attira point les amateurs et les érudits du Nord : elle eut le malheur de coïncider avec l'exposition de Bruges, qui fut le rendez-vous européen des savants, des fervents et même des indifférents. Une fois de plus, les primitifs flamands ont fait tort aux primitifs espagnols. Mais la Catalogne possédait des hommes qui n'avaient nul besoin des collaborations étrangères.

La Junta de Bellas Artes, qui avait organisé l'exposition, forma, pour lui assurer des résultats durables, un plan, que le comité de l'Exposition des Primitifs français n'a sans doute pas connu, mais dont il n'a pu dépasser l'ampleur et l'excellence. La publication d'un album de luxe fut décidée, et un concours public fut ouvert entre des mémoires qui devaient avoir pour sujet l'une des sections de l'exposition. Malheureusement, comme il arrive assez régulièrement en Espagne, les interventions officielles, bien loin d'amener l'exécution de ces projets, les acheminèrent, par un voyage de carton en carton, jusqu'aux bords du fleuve d'oubli. L'album, pour lequel de magnifiques planches ont été tirées en

1. Un musée archéologique avait été ouvert à Barcelone dès 1834. En 1879, il fut transféré dans l'ancienne chapelle du palais des rois d'Aragon, dédiée à sainte Agathe. Ce transfert incorpora au musée le tableau qui se trouvait sur l'autel de la chapelle désaffectée : c'est le retable qui avait été donné par don Pedro de Portugal en 1464, alors qu'il avait usurpé la couronne d'Aragon. Le retable de la chapelle royale est une œuvre encore plus importante pour l'histoire de la peinture catalane que le retable de la chapelle des Conseillers.

noir et en couleur, n'a pas encore paru. Le mémoire couronné n'a pas été publié par la commission. Heureusement, l'auteur, D. Salvador Sanpere y Miquel, a trouvé un éditeur. La librairie de l'*Avenç* vient de mettre en vente son travail, qui comprend deux volumes in-8°, très abondamment illustrés, et qui porte ce titre nouveau : *les Quattrocentistes catalans*.

C'est le premier essai d'ensemble qui ait été consacré à une province de l'ancienne peinture espagnole. L'écrivain est un historien qui, dans le cours d'une longue et laborieuse carrière, a fouillé en tous sens les archives de Barcelone. Il ajoute nombre de documents inédits à ceux que Puiggari avait réunis dès 1870 au sujet des artistes catalans du xv^e siècle et à ceux qui ont été découverts à Vich par Mosén Gudiol. Robuste et toujours alerte, il a parcouru à nouveau, escorté d'un jeune photographe, D. A. Más, le pays que pendant trente ans il n'avait cessé d'explorer, depuis la *riviera* de Tarragone jusqu'aux Pyrénées. Enfin, accoutumé depuis longtemps à faire chaque année des séjours dans les musées et les bibliothèques des divers pays d'Europe dont il connaît les langues et où il compte des amis, il a pu, avec une autorité qu'il est presque seul à posséder en Espagne, réclamer une place pour l'école catalane, à côté des écoles du xv^e siècle dont la critique moderne reconnaît la personnalité.

En rassemblant autour de ce livre solide les résultats dispersés des recherches qui ont été entreprises hors de la Catalogne, et en cherchant par soi-même avec conscience et foi, il est possible aujourd'hui, non point d'écrire une histoire de la peinture espagnole avant le xvi^e siècle, mais tout au moins d'esquisser quelques chapitres de cette histoire. C'est ce que je voudrais tenter ici.

E. BERTAUX

(A suivre.)



LES PRIMITIFS ESPAGNOLS¹ II

LES DISCIPLES DE JEAN VAN EYCK DANS LE ROYAUME D'ARAGON

I



Le premier nom d'un peintre d'Espagne antérieur au xv^e siècle qui soit sorti de l'oubli est un nom catalan, celui de Luis Dalmau. Ce nom, le peintre l'a tracé en hautes lettres, avec la date de 1445, au milieu d'un grand tableau conservé à Barcelone, sur la base d'un trône où la Vierge est assise, entourée des conseillers de la ville :

SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUT DEPICTUM².

La signature avait échappé à Ponz qui, en 1788, cite le tableau avec admiration³; elle fut copiée et publiée pour la première fois en 1853 par David Passavant, dans la brochure qui révéla à quelques curieux l'art « chrétien » d'Espagne, relégué dans l'ombre par la splendeur de l'art musulman. D'un mot, l'érudit francfortois avait fixé au peintre du tableau de Barcelone sa place dans l'histoire et reconnu en lui un disciple « des Van Eyck »⁴. A ce titre, Dalmau fut admis par Crowe et Cavalcaselle

1. Second article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 417.

2. Fac-simile dans l'article de M. C. Justi : *Allflandrische Bilder in Spanien und Portugal* (*Zeitschrift für bild. Kunst*, XXII, 1887, p. 183).

3. *Viage de España*, t. XIV, p. 12.

4. *Die Christliche Kunst in Spanien*. Leipzig, 1853, p. 75.

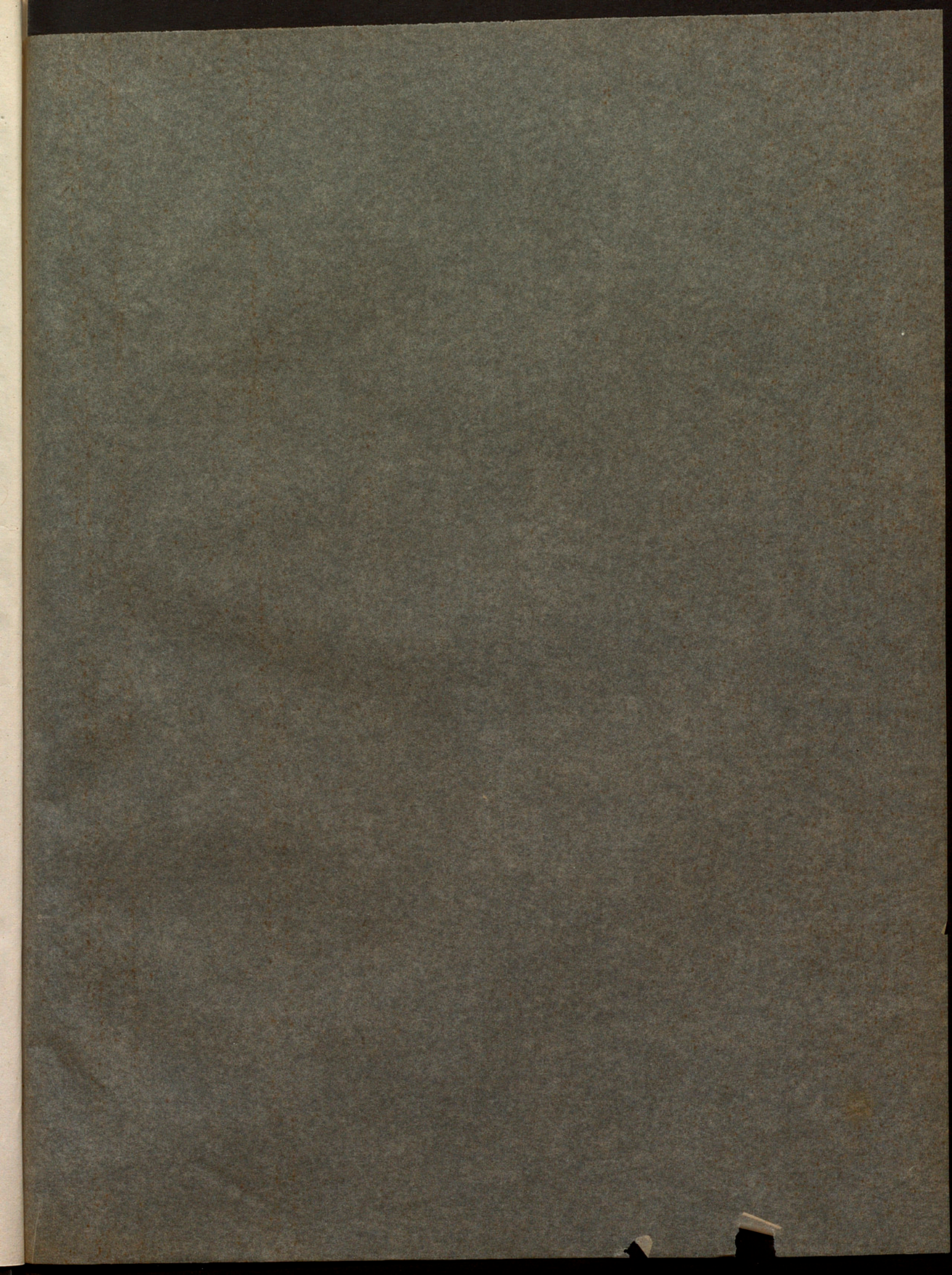
dans leur histoire des anciens peintres flamands, publiée à Londres en 1857. Il fut désormais classé à la suite des maîtres du Nord, et reçut, avec eux, les honneurs des manuels et des répertoires¹. Au commencement du ^{xx}^e siècle, il personnifiait à lui seul pour la critique allemande la peinture espagnole du ^{xv}^e siècle, comme, au début du ^{xix}^e, les Van Eyck avaient représenté plusieurs générations de peintres flamands. Un important tableau d'autel, enlevé à Valladolid, fut vendu à Cologne avec la collection Bourgeois, en 1904. Il avait été paré d'une solide couche de vernis berlinois, d'un cadre castillan de fabrication germanique, et d'une énorme étiquette au nom de Luis Dalmau. C'est sous ce nom qu'il entra au musée du Louvre.

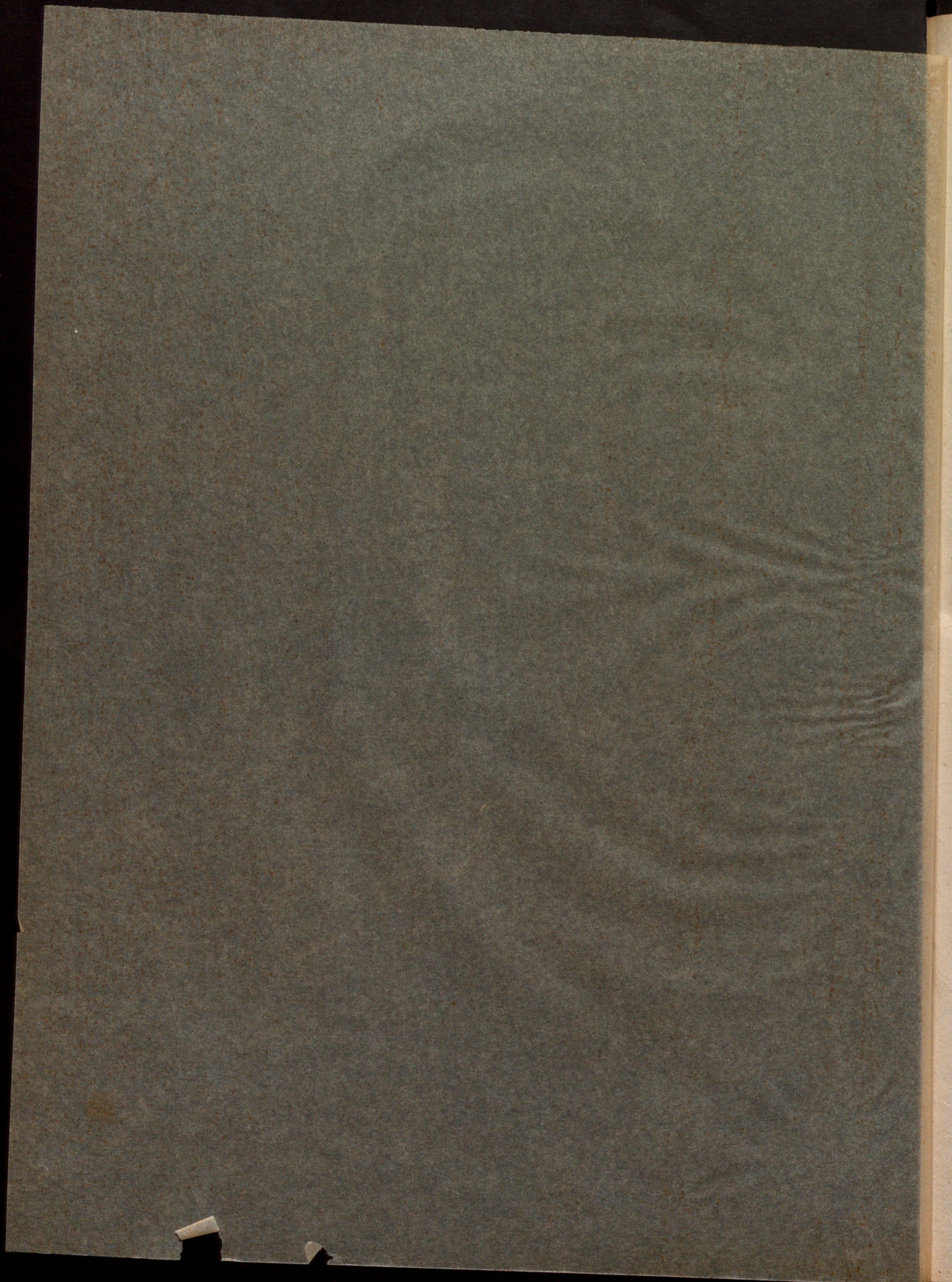
Aujourd'hui, le tableau de Barcelone, signé par Dalmau, possède, grâce aux érudits catalans, une histoire plus riche en détails précis que celle d'aucun chef-d'œuvre flamand du ^{xv}^e siècle. Rien, ou presque, ne manque à la série des documents que Puiggari a commencé de publier en 1870 et que M. Sanpere y Miquel vient de réunir, en la complétant, dans le monumental ouvrage consacré aux *Quattrocentistes catalans*. Nous pouvons saisir jusqu'aux pensées qui animaient les magistrats par qui l'œuvre fut commandée.

Barcelone était, au temps de Dalmau, une ville opulente, fière et libre, qui traitait avec son seigneur, le roi d'Aragon, en reine de la Méditerranée. Elle avait commencé en 1369, non loin du palais royal, un édifice qui fut plus grand et plus riche : la maison de ses conseils. L'édifice, où se sont réunies la grande assemblée des Cent et la commission des Cinq, est encore debout au milieu de la vieille ville, devant une place neuve. Des constructions du ^{xiv}^e siècle il reste seulement une façade latérale, avec son portail surmonté d'une statue en marbre de saint Raphaël, qui fut donnée en l'an 1400 par un citoyen de la ville et qui déploie contre la muraille ses ailes d'aigle, des ailes en cuivre battu, puissantes et légères.

La maison de ville avait, comme le palais royal, une chapelle. Celle-ci

1. Cependant un critique a avancé naguère que la signature de Dalmau avait été « découverte » sur le tableau de Barcelone en 1904 (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV, 1906, p. 296). Je ne relève ce détail que pour faire sentir l'épaisseur du brouillard d'ignorance qui a entouré jusqu'à nos jours les origines de la peinture espagnole, mêlé à la fumée des erreurs.

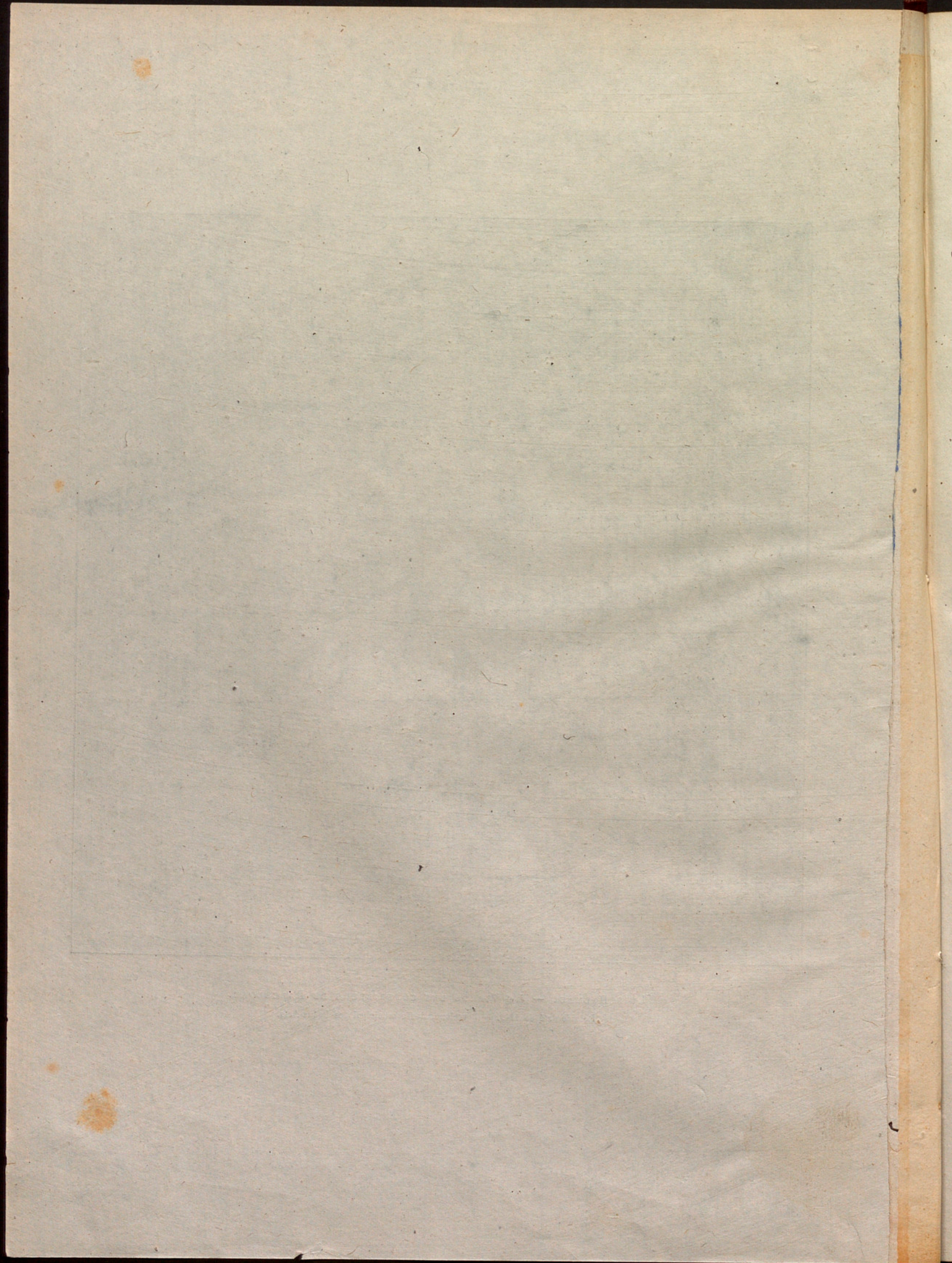






Cliché A. Mäs.

LUIS DALMAU. — LA VIERGE DES CONSEILLERS DE BARCELONE.
Retable daté de 1445. — Barcelone, Musée municipal des Beaux-Arts.



devait être petite. Peu de temps après son achèvement, elle sembla nue et pauvre. Le 6 juin 1443, le conseil des Cent délibéra sur les moyens de l'enrichir, afin qu'elle fût plus renommée parmi ceux qui la verraient, et spécialement parmi les étrangers. Il fut décidé de faire exécuter le retable qui manquait à l'autel. Une commission de douze notables fut nommée, afin de choisir le peintre et de préparer le contrat. Elle se réunit le 4 septembre avec les cinq conseillers en exercice. L'assemblée fit rédiger ses conclusions. Une fenêtre, « belle et notable », devait être ouverte dans la façade de la chapelle et garnie de ses verrières et de sa grille, de manière à préparer une lumière favorable au retable à venir. Pour celui-ci, les conseillers avaient résolu de s'adresser au « peintre le meilleur et plus apte qui se pût chercher et trouver¹ ». L'élu fut Luis Dalmau. Il signa le 29 octobre le contrat par lequel il s'engageait à livrer le retable dans l'espace d'un an et acceptait pour son salaire une somme de cinq mille sous barcelonais. Le 26 novembre, un second contrat fut passé par les conseillers avec le collaborateur nécessaire du peintre, l'imagier Francesch Gomar, qui devait, moyennant soixante-quinze florins, dresser les panneaux du retable et sculpter le cadre². La signature apposée sur le tableau atteste qu'il fut achevé en 1445.

L'œuvre de Dalmau a été enlevée une première fois de la *Casa Consistorial* en 1847, lors des travaux entrepris pour la réfection du monument, et transférée dans la petite église gothique de San Miguel, annexée au palais, qui devint la chapelle de la municipalité : c'est là qu'elle fut admirée par Passavant. La démolition de cette chapelle fut décidée en 1868 ; le tableau fut rapporté dans le palais municipal et relégué tout en haut de l'édifice, dans la pénombre des archives, où M. Carl Justi l'a étudié en 1877. Enfin, le 30 mai 1902, il entra dans le nouveau palais des Beaux-Arts³ : il y peut être examiné à loisir et en bonne lumière.

Le cadre est celui que Francesch Gomar a taillé dans de bon rouvre de Flandres. L'ouvrier a été fidèle aux engagements qu'il avait jurés sur les quatre saints Évangiles de Dieu, touchés corporellement de sa main. Le bois du cadre magnifique a gardé, sous sa dorure bronzée par les

1. Sanpere y Miquel, t. I, p. 206.

2. Sanpere y Miquel, p. 238.

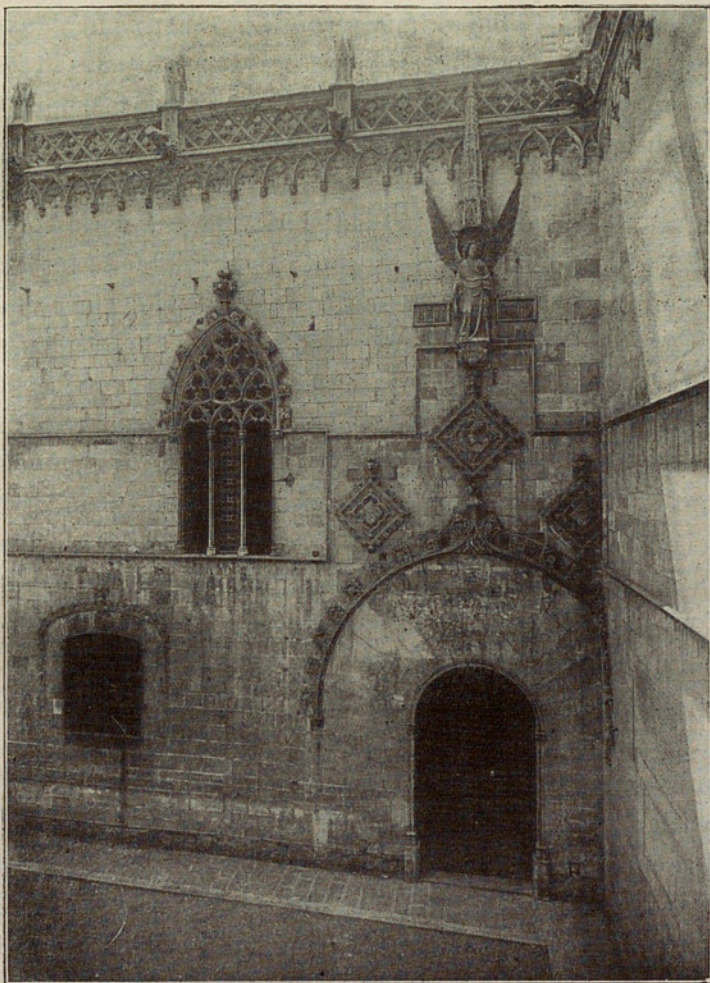
3. Au Parc. Je dois ces renseignements exacts à D. C. Perozzini, conservateur du musée municipal.

années, les arêtes vives et les luisants gras du métal ciselé par l'orfèvre. Les feuillages mentionnés dans le contrat imitent les dentelures du chardon et les frisures de la chicorée. Le couronnement, tracé suivant les courbes longues et tendues qui étaient communes dans l'audacieuse et svelte architecture de la Catalogne, comprend deux arcades superposées. La plus saillante fait office de pare-poussière (en catalan *guardapols*). Elle est ornée, à son sommet, de l'écusson d'Aragon (d'or aux quatre pals de gueules), que portent deux anges volants, sculptés et dorés, comme les feuillages sur lesquels ils se détachent. Ces anges, dont les draperies sont cassées en plis anguleux, à la manière flamande, ont pu être dessinés par Dalmau : en effet, le contrat passé avec le peintre lui imposait le soin de peindre l'écusson et les anges sur le pare-poussière du cadre. Il n'est plus fait mention ni de l'écusson, ni des anges, dans le contrat signé par l'imagier. Mais leur place est marquée sur un document fort curieux et presque unique en son genre, qui illustre les actes notariés : c'est un croquis sur parchemin, découvert par Puiggari, publié par lui et reproduit par D. S. Sanpere y Miquel. L'encadrement du retable y est tracé à la règle et au compas, avec des proportions très inexactes ; la place des figures est marquée, non par des silhouettes, mais par de simples légendes écrites en catalan. Ce croquis est moins une esquisse qu'un programme, où sont notées, selon le vœu des conseillers et des notables, les « histoires » que devait représenter Dalmau. Il serait imprudent de reconnaître sur ce parchemin, qui pouvait être préparé par un scribe quelconque, l'écriture du peintre lui-même.

Dalmau a suivi scrupuleusement les données de ce croquis, que le contrat du 27 octobre développe et détaille. Traduire les lignes essentielles de ces documents authentiques, c'est décrire le tableau avec la plume d'un notaire contemporain de l'artiste.

Au milieu du retable, l'image de Notre Dame Sainte Marie séant en une somptueuse chaire, avec l'Enfant Jésus au bras... Et, au côté droit du dit retable, l'image de la Vierge sainte Eulalie, patronne et singulière avocate de la ville, tenant en main le chevalet de son martyre. Et après, du même côté, trois des honorables conseillers, c'est-à-dire [en partant du trône] Mossen Johan Lull, Mossen Ffrancesch Lobet et Mossen Johan de Junyent, agenouillés, avec les mains jointes, dirigeant leurs yeux vers la Vierge Marie... Item, du côté gauche du retable, l'image du bienheureux apôtre saint André avec son manteau et la croix de son martyre. Et après, du même

côté gauche, les deux derniers conseillers, c'est-à-dire Mossen Ramón Savall et Mossen Anthoni de Vilatorta...



Phot. A. Más.

LA « CASA CONSISTORIAL » DE BARCELONE :
FAÇADE DU XV^e SIÈCLE.

Les cinq conseillers du tableau sont ceux qui ont signé avec Dalmau le contrat du 29 octobre 1443.

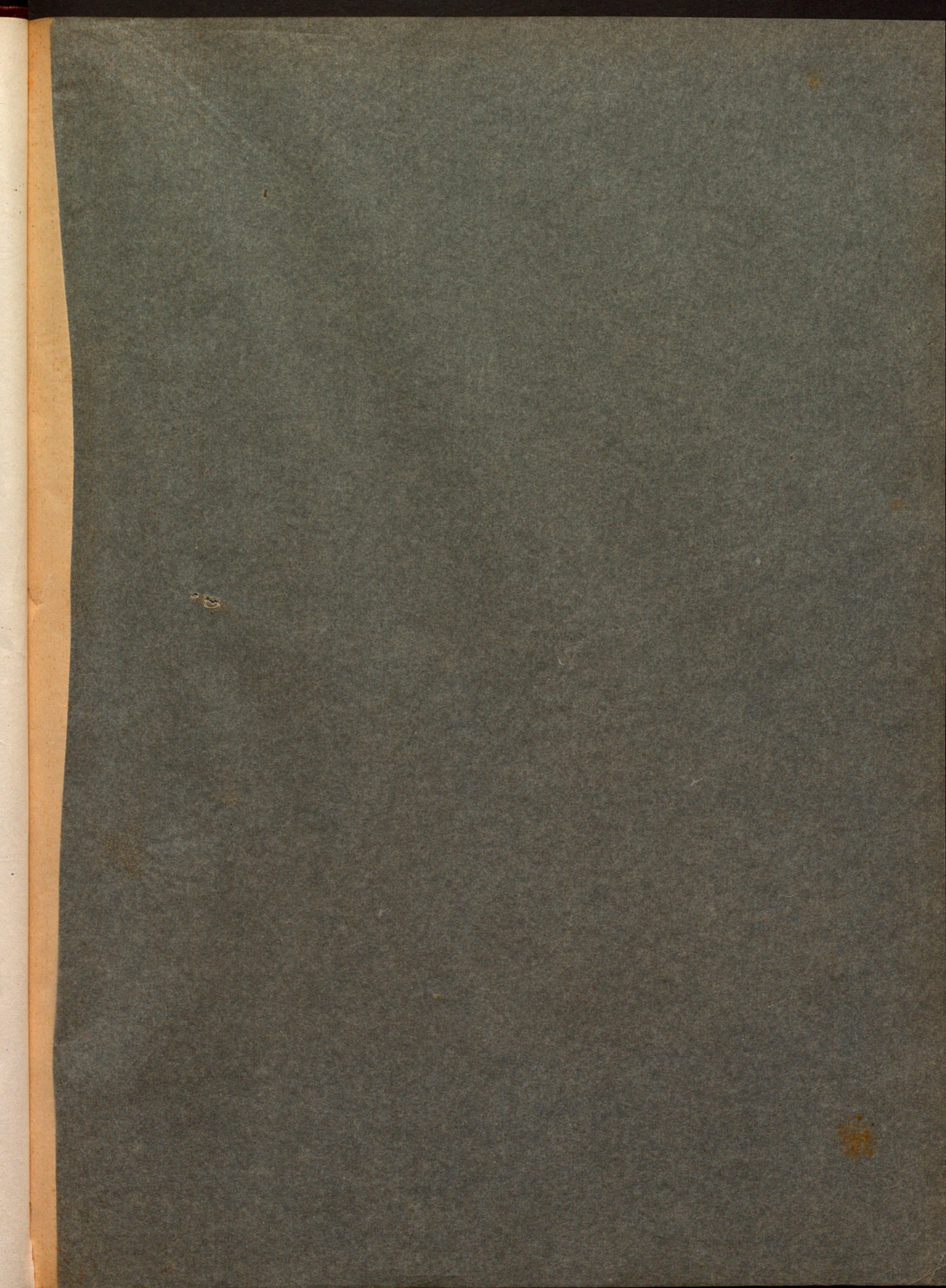
Dans ce contrat ne se trouvent pas mentionnés les anges qui forment deux chœurs de chantres, au-dessus des têtes des magistrats. Ces anges,

que le peintre a sans doute ajoutés pour sa propre satisfaction, sont les figures auxquelles le tableau doit sa renommée. Ils attirent l'attention, non par la nouveauté d'une création d'artiste, mais par l'évidence d'un plagiat. Les anges de Dalmau imitent un à un, deux par deux et même trois par trois, les physionomies, les coiffures, les attitudes et les groupes des anges chanteurs que Jean Van Eyck a peints glorieusement assemblés devant un lutrin céleste, au-dessus de l'Agneau : ils singent de leur mieux jusqu'à la grimace qui distingue le soprano criard du placide contralto.

Les souvenirs du tableau de Gand sont moins apparents au premier plan du tableau de Barcelone ; ils ne sont pas moins nets. La face épaisse et large du saint André est embroussaillée dans une chevelure et une barbe incultes, à la manière du saint Jean-Baptiste surhumain, et plus semblable aux géants qu'aux anges¹. L'apôtre a la majesté sauvage et le regard attristé des patriarches qui sont debout sur le gazon paradisiaque, derrière les prophètes agenouillés. La sainte Eulalie, sous son léger diadème, tout pareil à celui des anges, porte robe de princesse, comme les Vierges couronnées de fleurs dont la procession sort du bocage vert pour s'avancer vers l'Agneau. Les conseillers eux-mêmes, notables de Barcelone, ont la tête et les mains posées tout comme Messer Josse Vydt, le donateur du polyptique de Gand.

Dalmau s'est souvenu encore d'autres œuvres de Jean Van Eyck, dont le centre n'était plus l'Agneau. Le tableau des cinq conseillers est à peu près composé comme celui du chanoine Van der Pale. Les jambes rachitiques du petit Jésus sont posées sur le manteau de Marie exactement comme celles du frais enfantelet qui sourit au milieu du triptyque en miniature conservé à Dresde. Le décor représente, comme sur ce dernier triptyque et comme sur le retable du chanoine brugeois, le sanctuaire d'une église, au milieu duquel est dressé le siège royal de Marie. Les différences de détails dans le mobilier et l'architecture s'expliquent toutes par des imitations assez gauches des modèles de bois et de pierre que le peintre trouvait à Barcelone. Le trône n'est plus une chaire basse, abritée par le dais de brocart, d'où tombe le drap d'honneur ; avec son dossier nu et ses bras chargés de statuettes de prophètes et de sibylles, son couronnement de dais, de clochetons, c'est le siège d'un prélat,

1. *Hic est Baptista Johannes, major homine, par angelis.*





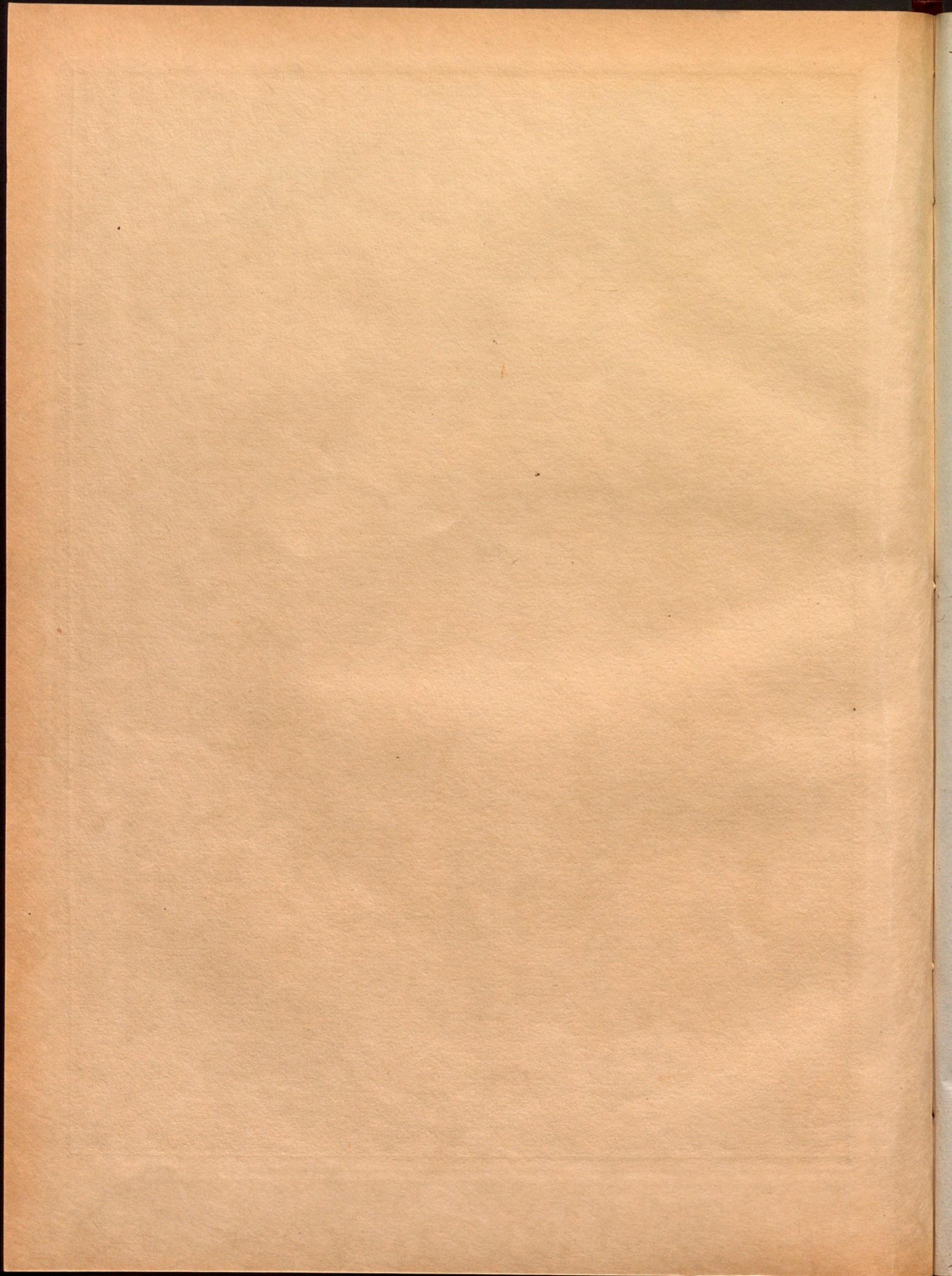
Luis Dalmau pinx

Phot. A. Más

LES CONSEILLERS DE BARCELONE RAMÓN SAVALL ET ANTHONI DE VILATORTA

PRÉSENTÉS À LA VIERGE PAR SAINT-ANDRÉ

Détail du retable signé par Dalmau en 1445.



fait pour tenir le milieu d'une superbe *sillera*. Les arcades et les chapiteaux romans de Jean Van Eyck sont remplacés par une architecture peu vraisemblable et peu homogène, dont les formes sont catalanes. Les baies à travers lesquelles se montrent les anges et qui devraient figurer les fenêtres d'un transept sont les arcades d'un cloître qui rappelle de loin celui de la cathédrale de Vich. Dans les architectures qui meublent le paysage de fond, les souvenirs flamands reprennent leur empire : des clochetons aigus se dressent à côté des étranges tours à coupoles que les peintres de Maseyck avaient vus, sans doute, en pays mosan ou rhénan. Le château qui apparaît au-dessus de la tête de saint André ne ressemble en rien aux anciens monuments de Barcelone, bien que sa porte soit surmontée de l'écusson royal d'Aragon.

Dans l'imitation obstinée d'un maître dont l'habileté technique devait rester inégalée, l'effort du disciple ne va pas sans maladresses. Les mains des conseillers sont taillées dans du bois ; les doigts crispés des anges font penser à des pattes de crabes. L'Enfant Jésus est un pantin désarticulé. Dalmau se montre plus proche de son maître quand il cesse de le copier. Les portraits des conseillers ne sont pas indignes d'être cités à côté de *l'Homme à l'œillet*. Il faut négliger trois d'entre eux, ceux des magistrats que présente sainte Eulalie : comme la sainte, ils ont été défigurés par une de ces restaurations grossières qui, pour masquer une fissure, barbouillent la moitié d'un panneau. Les deux autres portraits sont intacts ; on en retrouvera ici une bonne reproduction. Le contraste des deux hommes, rapprochés par le hasard, est si franchement marqué par le peintre, qu'il en devient presque comique. Quelle bonne pâte d'homme que Mossen Ramón Savall ! Il est grand et gros, frais et rose ; la santé reluit sur sa face débonnaire ; ses cheveux gris, tondus ras sur sa tête ronde, sont si drus qu'ils doivent piquer la paume de saint André. Le voisin, Mossen Anthoni de Vilatorta, est un petit, noiraud et bilieux, qui ne devait pas être commode. Ses cheveux, longs et gras, sont coiffés à la mode de Bourgogne et de France, et coupés en rond au-dessus des oreilles, en manière de perruque. Pour analyser ainsi deux types et deux tempéraments, il ne suffisait point que Dalmau eût profité de l'enseignement de Jean Van Eyck ; il fallait qu'il eût lui-même l'œil d'un portraitiste. Le peintre Casas qui, de nos jours, a fixé dans d'étonnants dessins la

physionomie et l'allure de tous les hommes qui ont un nom dans Barcelone, admire avec raison les effigies des vieux conseillers.

Dalmau avait appris de Jean Van Eyck à faire le portrait des choses inanimées avec autant de conscience que celui des hommes. Il essaie, à l'exemple du maître, de peindre étoffes et fourrures, de façon à faire sentir non seulement la diversité des couleurs, mais encore la différence des matières, soie, velours ou poil. Il s'attache, lui aussi, à imiter les matières les plus riches et les plus coûteuses. Les chapes de ses anges n'ont certes point la magnificence de celles qui pèsent sur les épaules des chantres de Van Eyck et qui sont dignes de la chapelle ducal de Bruges. Mais les orfrois sont du galon même qui borde les robes des Vierges de Van Eyck ; les moindres pierres serties sur ce galon, parmi les perles, ont une eau aussi claire et brillante que l'énorme cabochon qui attache, comme un mors de chape, le manteau de saint André¹.

Les conseillers savaient le peintre capable de faire illusion aux yeux. Dans le contrat, ils lui demandèrent, non seulement de peindre leurs visages « ainsi proprement comme vivants ils les avaient », mais encore de faire leurs simarres vermeilles, « si belles qu'elles parussent être de soie, avec des appliques et des doublures qui semblassent fourrées de beau vair ». Mais ils voulaient encore parer leur « somptueux retable » d'une richesse plus réelle. Le contrat porte expressément que l'orfroi du manteau de la Vierge serait « d'or fin de Florence », et que le champ du retable serait « doré de bonne et belle dorure » de ce même or. Dalmau viola l'engagement signé par lui. Il n'employa l'or que pour les nimbes, composés de rayons si déliés qu'ils restent à peine visibles. Tous les orfrois imitent l'or avec de l'ocre jaune, qu'ennoblit seulement, comme dans les œuvres de Jean Van Eyck, le travail de pinceau. Le champ, au lieu d'être pareil à une plaque de métal guilloché, est un ciel sur un paysage. Le peintre, pour compenser l'économie d'or, a fait dépense d'art. Il serait curieux de savoir ce qu'en ont dit les honorables conseillers.

Pour les couleurs, elles sont les plus fines et les plus pures que l'artiste ait pu trouver. Ici, le contrat a été suivi. Le manteau de la Vierge est teint d'« azur d'Acre », du précieux outremer que le temps ne peut

1. Pour juger du travail des pierreries dans l'œuvre de Dalmau, comparer le cabochon du manteau de saint André avec ceux qui forment le lourd collier de sainte Eulalie, et qui ont été repeints.

noircir. Et pourtant, ce bleu royal n'est pas celui des Van Eyck. Les verts, les rouges, toutes les couleurs du tableau de Barcelone, sont plus claires et plus fades que celles du tableau de Gand. Elles imitent mieux la limpidité des gemmes que la profondeur des velours. Les visages restent gris et blafards. La lumière est égale et froide. En passant de l'église aux lointains et au ciel, le peintre n'a pas même essayé d'indiquer le contraste de la lumière d'intérieur et du « plein air », qui se trouve si audacieusement marqué sur le petit tableau du chancelier Rollin. Le retable de Barcelone, comparé à toutes les œuvres de Jean Van Eyck, paraît mat et plat : il ne semble point fait de cette substance qui donne aux panneaux flamands la propriété d'absorber la lumière et de la réfléchir exactement comme les choses qui sont dans l'espace.

Un mot explique tout : le tableau de Dalmau n'est pas peint à l'huile ; ainsi que le croyait M. Justi, mais *a tempera*, sans huile, sans résines et sans vernis¹. Pourquoi l'étranger, qui avait tant appris de l'art des Van Eyck, n'a-t-il pas adopté, dans un ouvrage de cette importance, les perfectionnements, mystérieux encore pour nous, qui venaient d'enrichir merveilleusement la technique séculaire de la peinture à l'huile ? Le contrat est muet sur ce point et toute conjecture demeure impossible.

1. M. Sanpere y Miquel l'a reconnu le premier (t. I, p. 242).



JEAN VAN EYCK.
LES ANGES CHANTEURS DU RETABLE
DE GAND.
Musée de Berlin.

Ce qui est certain, c'est que Dalmau a fait de son mieux. En dépit des duretés du dessin et des crudités de la couleur, son œuvre montre un sérieux et une application dignes de la cité énergique et laborieuse qui avait commandé ce tableau pour elle, par l'entremise de ses élus. Les armoiries de Barcelone, que l'on voit encore sculptées sur la porte de la maison du conseil, — l'écusson écartelé, en forme de losange, où la croix de la ville alterne avec les pals du royaume, — sont répétées sur le retable, partout où elles ont pu trouver place. Elles décorent les carreaux dont l'église est pavée, et qui sont identiques, sauf la couleur, aux *rajolas* du ^{xv}^e siècle, recueillies dans le bâtiment de la *Casa Consistorial*¹. Elles forment les clefs suspendues, que des anges soutiennent au-dessus de la tête des magistrats, et marquent d'un triple sceau la voûte du chœur, derrière le trône de la Vierge. En multipliant ces armoiries sur l'église où les conseillers prient avant de délibérer, Dalmau a fait de cette église en peinture comme un temple des libertés de Barcelone.

La ville à laquelle le peintre consacrait ainsi son patient travail était-elle sa ville natale ? A cette question, la liasse de documents qui contient l'histoire de l'œuvre ne donne aucune réponse. Dalmau, sur le contrat de 1443, est dit simplement *pintor*. Un document postérieur de dix ans à ce contrat laisse douter que le peintre du retable des conseillers fût barcelonais d'origine. C'est un brouillon d'un contrat de 1453, publié par Puiggari, et qui est relatif à des *entremets* représentant la *Création du monde* et la *Nativité*, qu'un prêtre devait exécuter ou réparer pour la procession de la Fête-Dieu. L'un des témoins est un peintre établi à Barcelone et appelé Luis Dalmau del Viú. Ce surnom est, comme l'a bien vu M. Justi, un nom de pays. Mais il y a plusieurs villages appelés ainsi : un Viú catalan, dans la province de Lérida, et un Viú aragonais, dans la province de Huesca, au pied des Pyrénées. Comment choisir entre ces deux provinces ? Comment s'assurer même si le Luis Dalmau *del Viú* de 1453 ne fait qu'un avec l'artiste qui, dix ans plus tôt, signe Dalmau tout court ?

Quels que soient la patrie et les parents du peintre, l'œuvre qu'il a signée porte en elle-même sa généalogie artistique. Il est manifeste que Luis Dalmau a vu de ses yeux le chef-d'œuvre des frères Van Eyck ; il est

1. Font y Gumà, *Rajolas valencianas*, n° 170 et 171, p. 125-126.

certain qu'il a connu des tableaux de Jean. Si, en peignant le retable des conseillers, Dalmau n'a pas adopté la technique flamande, il a appliqué, en utilisant un procédé plus ingrat, tous les principes de l'art nouveau dont la peinture à l'huile n'était qu'un élément. Pour qu'un tel effort aboutît au résultat que nous avons sous les yeux, il fallait, — nul n'en doutera — un artiste formé sous l'œil du novateur, dans l'atelier de Bruges.

Mais comment Dalmau a-t-il été mis en rapport avec Jean Van Eyck ? Quand est-il allé en Flandre ? M. Justi a présenté à ce sujet des rapprochements dignes d'attention. Il a suivi, à travers l'ouvrage de Capmany¹, le courant d'échanges que le commerce avait établi entre Barcelone et Bruges. En 1445, dans l'année même où Dalmau signa le retable des conseillers, un batteur d'or, Johannes Drooghe, de Bruges, mourait à Barcelone. Dès 1389, les marchands catalans avaient des consuls à Bruges. Des vaisseaux faisaient continuellement route de l'une des villes vers l'autre. En 1436, une galère catalane fut assaillie par des pirates anglais à vingt-cinq milles du port de l'Écluse. Parmi les marchands qui étaient à bord figurait Johan Lull, qui fut conseiller de Barcelone à plusieurs reprises, de 1414 à 1446² et qui était conseiller en chef (*conceller en cap*), quand Dalmau peignit le retable. C'est l'homme au grand nez qui occupe la première place, à droite de la Vierge. Johan Lull a pu désigner au choix de ses collègues un peintre capable d'imiter les chefs-d'œuvre flamands que lui-même avait admirés dans ses voyages. Peut-être a-t-il emmené quelque jour Dalmau avec lui en Flandre ou l'y a-t-il envoyé. M. Sanpere y Miquel eût prêté volontiers à Mossen Johan Lull ce rôle d'inspirateur et de Mécène. Mais il ne pouvait sortir des conjectures. Alors que des recherches aussi consciencieuses et aussi ingénieuses que celles de l'historien barcelonais n'avaient révélé aucun fait éclatant, il était permis de désespérer.

La lumière est faite depuis quelques jours. Les documents que D. Luis Tramoyeres a eu le mérite et le bonheur de trouver dans les archives de Valence³ ont éliminé les inconnues du problème posé par

1. *Memorias historicas sobre la marina, comercio y arte de la antigua ciudad de Barcelone*. Madrid, 1779, t. II.

2. Sanpere y Miquel, p. 235.

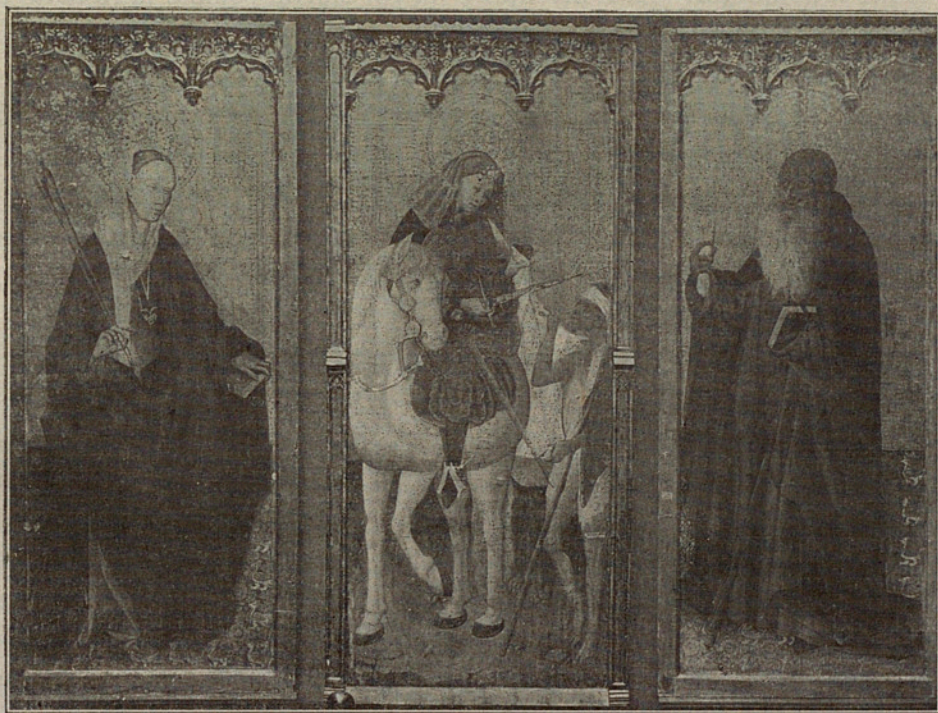
3. Ces documents ont été reproduits en fac-simile et analysés avec la critique la plus pénétrante, dans le dernier numéro d'une revue nouvelle, qui fait honneur à la science espagnole : *la Cultura española*, t. II, année 1907, p. 542-574 (publié en juillet).

l'œuvre de Dalmau. Ils laissent encore dans l'ombre le lieu et la date de naissance du peintre, mais ils font connaître où il a reçu sa première éducation d'artiste : ce n'est pas à Barcelone.

Luis Dalmau était à Valence en 1428, au service du roi Alphonse V, et était désigné comme « peintre de la ville de Valence ». C'est dire qu'il y vivait, non qu'il y était né. Certes les Dalmau étaient nombreux à Valence, comme à Barcelone; ils le sont encore. En 1361, un Pere Dalmau, *lapicida*, avait son atelier de tailleur de pierres ou de sculpteur à Valence, sur la paroisse *del Salvador*. Mais tant que le document qui nomme le peintre Luis Dalmau *del Viu* ne sera pas ruiné par un document plus explicite, il s'opposera à ce que le peintre du tableau de Barcelone soit compté parmi les fils célèbres de Valence. Au temps où Dalmau apparaît à Valence, la ville où les rois d'Aragon ont fixé leur résidence ordinaire était, depuis près d'un demi-siècle, le centre d'une école de peinture florissante, dont l'histoire se reconstitue peu à peu et sera étudiée ici. Aucun des tableaux peints à Valence par des artistes locaux ou étrangers, et qui peuvent être placés dans le premier tiers du xv^e siècle, n'a la plus lointaine ressemblance avec le tableau des conseillers. Dalmau a commencé sans aucun doute par peindre à la façon des « primitifs », dont les retables à fond d'or égalaient de leurs couleurs claires et douces une petite salle du musée provincial de Valence, et dont je reproduis ici l'un des plus importants. Mais sa période *valencienne* reste inconnue : elle n'importe, pour le moment. Ce que nous voulons savoir, c'est comment ce peintre de Valence est devenu un flamingant.

Un document répond. A la date du 21 septembre 1431, Luis Dalmau, qui porte le titre officiel de peintre de la maison du seigneur roi, reçut cent florins d'or sur les frais du voyage qu'il devait faire au pays du « comté » de Flandres, pour affaires touchant au service dudit seigneur. L'ordre d'Alphonse V est daté de Barcelone; mais le paiement devait être fait à Valence. C'est au Grao que Dalmau s'est embarqué. Combien de temps resta-t-il en Flandre? Revint-il à Valence ou bien à Barcelone, où il reparait en 1443? Nous ne savons. Il faut nous contenter de noter la date du départ : elle explique tout le tableau peint huit ans après. Dalmau a dû atteindre le but de son voyage vers la Noël de 1431. Or,

c'est le 6 mai 1432 que le polyptyque commencé par Hubert Van Eyck et achevé par son frère Jean fut placé à Gand dans la chapelle funéraire de la famille Vydt. Si Dalmau est allé sans tarder du port de l'Écluse à l'atelier de Bruges où s'achevait le chef-d'œuvre, il a eu plusieurs mois pour le contempler et le copier.



Phot. E. Bertaux.

UNE SAINTE MARTYRE, SAINT MARTIN, SAINT ANTOINE ABBÉ.

Triptyque valencien du premier tiers du xv^e siècle. — Valence, Musée provincial.

La mission dont l'artiste avait été chargé par son souverain était sans doute simplement celle dont nous savons qu'il s'est acquitté : rapporter dans les doigts de sa main la virtuosité des peintres flamands. Un document napolitain du propre fils d'Alphonse V, Ferdinand, roi d'Aragon et de Sicile, peut aider à compléter ce qui reste sous-entendu dans l'ordre royal donné à Luis Dalmau. En 1469, un certain Giovanni di Giusto fut envoyé par le roi de Naples dans les Flandres, à Bruges, « *pour apprendre à peindre*¹ ».

1. Je cite, à l'intention de mes amis de Barcelone et de Valence, deux passages des documents

Les rois d'Aragon, comme les rois à demi français de Navarre, avaient tourné leurs regards, dès la fin du ^{xv}^e siècle, vers la France du nord et la Flandre, comme vers la terre magnifique du luxe et de l'art. A l'exemple du souverain, la noblesse et les magistrats mêmes des villes riches firent venir les ouvrages les plus précieux des artistes franco-flamands, tisseurs de haute lisse ou verriers. L'inventaire du roi Martin semble faire suite à ceux du duc Philippe le Hardi : il mentionne, au milieu d'une longue série de tapisseries, une tenture de *Saladin et des douze pairs de France*¹. Le noble catalan Gilabert de Cruilles possédait deux tentures de l'histoire de *Bertrand du Guesclin*, dès 1390, dix ans après la mort du héros entré dans la gloire comme le dixième des Preux². En 1407, les conseillers de Barcelone font envoyer de Flandre deux verrières avec les images des quatre Vertus cardinales, qui étaient destinées à la maison du conseil, pour laquelle travaillera Dalmau³.

Des artistes flamands ou français furent attirés ou appelés à Barcelone avant la fin du ^{xiv}^e siècle. S'il n'est pas question, avant 1440, d'établir dans la ville l'industrie des « draps de Ras », et si un tapissier flamand ne se montre qu'en 1430 parmi les artistes au service d'Alphonse V, le roi Jean tient à son service, dès 1388, trois brodeurs de Brabant ou d'Allemagne. En 1393, le peintre Nicolas de Bruxelles marie à Barcelone sa fille Monserada : ce nom tout catalan, celui de la Vierge qui a pour trône la plus fantastique des *sierras*, prouve que le père de l'épousée vivait en Catalogne depuis nombre d'années. Un peintre vieilli et arriéré ne pouvait suffire au relatifs à ce peintre. Comme tous les documents aragonais des archives de Naples, ils sont rédigés en catalan.

« De mandement del S. R. per mig lo dit banch [la succursale de la banque florentine des Strozzi à Naples] à Johan Justo pintor, lo qual de present Sa M. tramet en Flandes por apendre de pinctar, xxii duc... (13 avril 1469. Reg. 60, f° 278).

» A Johan de Justo, fill del viscastella de la torre de Sanc Vicent [à Naples], loqual lo Senyor Rey ha trames en Bruges por apendre de pinctar... xxxiv duc. (20 janvier 1470. Reg. 53, f° 144). » Cité dans l'*Archivio storico per le provincie napoletane*, t. IX, p. 223.

De retour à Naples, Giovanni di Giusto entra au service du roi. Il est cité en 1480 et 1492. L'un de ses travaux fut une mappemonde peinte sur toile de Hollande (même recueil, t. IX, p. 406).

1. Publié par Sanpere y Miquel, t. I, p. 47.

2. Boffarull y Sans, *Gilaberto de Cruilles* (Barcelone, 1886, p. 50 et 51 ; cité par Sanpere y Miquel, p. 23). Ce Catalan avait encore, dans le nombre de ses tapisseries, un drap d'Arras aux armes de Duguesclin. On sait qu'une tapisserie de l'histoire de Duguesclin fut livrée à Philippe le Hardi dès 1386, par Pierre Beaumetz ; deux autres furent exécutées pour le duc en 1395, par Jacques Dourdin et Nicolas Bataille, en 1395. Tous ces tapissiers étaient de Paris. (J. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie*, p. 37 et 39.)

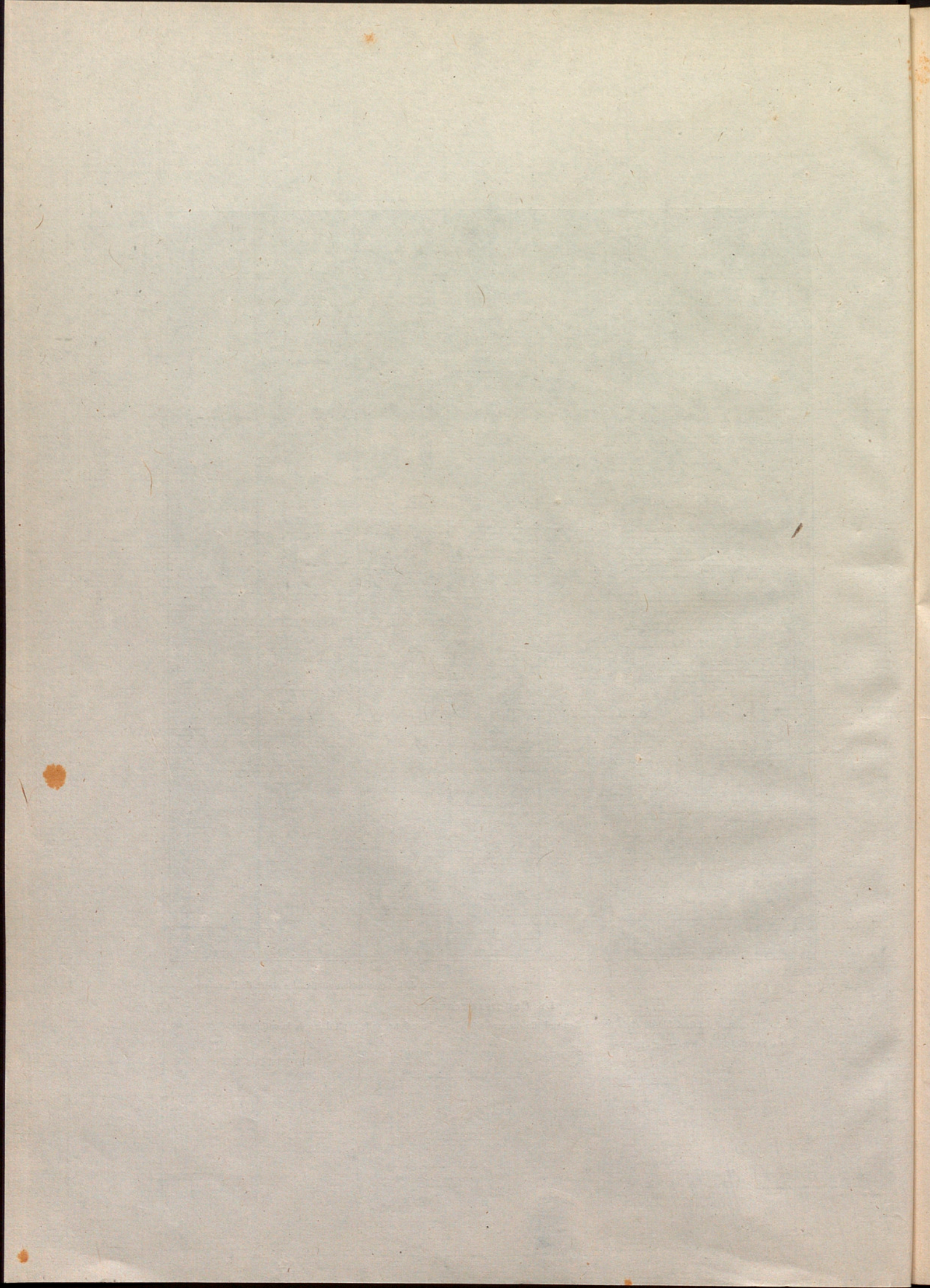
3. Sanpere y Miquel, t. I, p. 74.



Phot. de la Commission munic. des B.-A. de Barcelone.

LE CRUCIFIEMENT.

Fragment d'un retable de style franco-flamand (fin du xiv^e siècle). — Barcelone, salle capitulaire de la cathédrale.



goût du roi Jean : il voulut faire venir à Barcelone un artiste célèbre dans les pays du Nord. Ses brodeurs lui firent connaître, comme « fort apte », le peintre Jaco Tuno. Le roi écrivit aussitôt, le 20 février 1386, une lettre au vicomte de Rodez, qu'il confirma et compléta par une seconde lettre du 16 mars. Il ordonnait à ce personnage, « quand il serait à Paris, » de demander ou faire demander « à la Varna » le peintre en question. Le roi « le voulait ». Il faut que Tuno vienne à son service : il aura les mêmes profits que chacun des brodeurs et, d'autre manière, sera si bien satisfait qu'il s'en tiendra pour content. Mais qu'il vienne prestement et par le plus droit chemin. Ce que le roi demande avant tout, c'est que le peintre « sache bien former et proprement dessiner figures de personnes, et faire ressembler physionomies de visages ». Quel est ce portraitiste fameux ? Serait-ce, par hasard, ce Jacques Coene, qui semble avoir eu, vers la fin du xiv^e siècle, une renommée européenne, et qui vivait à Paris ? Le peintre qui fut appelé à Milan en 1399 serait-il allé, dix ans auparavant, à Barcelone ? Rien ne prouve que Jaco Tuno ait fait le voyage. Le roi Jean termine sa seconde lettre en ces termes : « Et si, par aventure, icelui ne pouvez avoir, procurez-en un autre, le plus apte qui se puisse, car fort l'avons nécessaire¹. » Une chose est certaine, c'est qu'un artiste franco-flamand a peint à Barcelone vers 1390, exactement comme alors il eût peint à Paris. Il a laissé un panneau, reste d'un retable plus important, qui est aujourd'hui pendu dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone, et à peine visible dans l'ombre². C'est un *Crucifiement* tumultueux et grimaçant, la seule œuvre qui représente aujourd'hui, dans l'histoire de la peinture sur panneau, l'art violent, émouvant et parfois grotesque, des *Petites Heures* du duc de Berry.

Ainsi le royaume d'Aragon suivit de proche en proche les dernières étapes de l'art franco-flamand, avant la révolution qui fut accomplie par les frères de Limbourg et les frères Van Eyck. Comment le nom des derniers novateurs qui reléguèrent leurs devanciers dans l'oubli parvint-il à Barcelone et à Valence ? Les intermédiaires ne manquaient point parmi

1. Le texte original (catalan) de ces documents, qui, je n'en doute pas, attireront l'attention des historiens de l'art français, a été publié par Puiggarí dans les *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. III, 1880, p. 79 et 80. Les passages les plus importants ont été traduits en castillan par M. Sanpere y Miquel (I, p. 29-30).

2. La photographie que je présente a été prise lors de l'exposition rétrospective de 1902.

les compatriotes et les contemporains de Jean Van Eyck. En 1430, le tapisier maître Guillaume d'Uxelles — peut-être un Brabançon d'Ixelles — était à Barcelone et recevait mille florins du trésorier du roi. L'année suivante, il revint chez lui. La lettre par laquelle le roi lui fait donner cinquante florins pour son retour porte la même date (6 septembre 1431) que le paiement de cent florins fait à Dalmau pour son voyage. Il est question des *missions* et dépenses que le Flamand pourra faire¹.

Maître Guillaume a dû, selon toute vraisemblance, partir avec Dalmau ; il a pu lui servir de guide vers le maître, de qui les arts tributaires de la peinture attendaient des formes nouvelles. Peut-être, comme le suppose ingénieusement M. Tramoyeres, Dalmau allait-il chercher à Bruges des modèles pour les ateliers de haute lisse que le roi songeait à établir². Le tableau des conseillers, avec ses couleurs plates, n'a-t-il pas l'aspect d'un carton de tapisserie ?

Il est inutile de subtiliser sur des conjectures. Deux des documents qui viennent d'être produits laissent soupçonner que Dalmau a pu entrer en rapports avec Jean Van Eyck avant de partir pour les Flandres et le connaître en personne soit en Portugal, soit à Valence même.

Le voyage de Jean Van Eyck en Portugal est l'événement le mieux connu de sa vie, grâce à une relation détaillée, connue par deux rédactions, l'une en castillan, l'autre en français³. Le peintre accompagnait Jean, seigneur de Roubaix, envoyé en ambassade par Philippe le Bon, pour demander la main de l'infante Isabelle. L'ambassade, arrivée par mer à Cascaes, le 16 décembre 1427, fut reçue par le roi à Avis, le 15 janvier 1428. Jean Van Eyck commença aussitôt le portrait de l'infante, qui fut envoyé au duc le 12 février.

L'ambassade bourguignonne avait dû attendre plus de trois semaines avant de joindre le roi Jean. Celui-ci était avec sa fille à Estremoz (au nord d'Evora), où il préparait la réception de l'infante Isabelle d'Aragon, fiancée avec son fils aîné, le prince Pedro, celui dont le fils revendiqua plus tard le trône d'Aragon et fit peindre à Barcelone le retable encore conservé

1. Tramoyeres, art. cité, p. 565, n. 27.

2. Art. cité, p. 565.

3. Elles ont été tout récemment étudiées avec beaucoup de sagacité par M. Sanpere y Miquel (t. I, p. 209 et suiv.).

dans la chapelle royale. Le prince, venu à Valence au mois de juillet 1428 pour régler les derniers accords, partit avec une ambassade pour Alcolea (au nord de Séville), où l'infante l'attendait, et d'où ils gagnèrent tous deux le Portugal, par Badajoz. La petite ville qui fut le rendez-vous du prince portugais et de l'infante aragonaise se trouvait dans le royaume de Castille. Or, le 28 août 1428, quelques jours avant le départ de l'ambassade nuptiale, le trésorier de Valence paya 330 sous royaux à Luis Dalmau, peintre de Valence, pour les dépenses qu'il doit faire dans le voyage de Castille qu'il entreprend par ordre du roi. Qu'allait faire Dalmau dans ce voyage ? Sans doute concourir aux fêtes qui devaient avoir lieu en Portugal. S'il est allé avec le docteur Pere Ram, protonotaire d'Aragon et chef de l'ambassade, jusqu'à Estremoz et jusqu'à Lisbonne, il est bien permis de croire qu'il aura salué le peintre fameux envoyé par le duc de Bourgogne et admiré son ouvrage.

Mais peut-être en 1428 Luis Dalmau avait-il déjà vu de ses yeux Jean Van Eyck. L'année précédente, Philippe le Bon, pressé de se remarier pour la seconde fois, avait fait demander à Alphonse V la main de l'infante Isabelle, celle-là même qui devait épouser bientôt après dom Pedro de Portugal. Ces négociations, qui n'aboutirent à rien, ont laissé peu de traces. Pourtant, il est prouvé qu'une ambassade bourguignonne se rembarqua au Grao de Valence, dans les premiers jours du mois d'octobre 1427. En découvrant ce document, M. Tramoyeres s'est souvenu des voyages secrets et mystérieux de Jean Van Eyck, dont la mention a été conservée par les trésoriers de Bourgogne. Le 26 août 1426, Philippe le Bon fait remettre une somme à son valet de chambre et peintre, pour certain pèlerinage fait pour le duc et en son nom et pour certain voyage secret. A cette date, le voyage était fait ; le duc fait régler au peintre ce qui « pouvait lui être dû ». Le document n'est donc pas applicable, comme l'a cru D. L. Tramoyeres, au voyage de 1427 et à l'ambassade de Valence. Mais si nous n'avions que les comptes de la trésorerie de Bourgogne, nous ignorerions complètement que Jean Van Eyck a fait partie de l'ambassade de messire Jean de Roubaix. De même qu'il a été envoyé en 1428 pour peindre le portrait de l'infante Isabelle de Portugal, de même il a pu se rendre à Valence en 1427 pour faire le portrait d'une autre Isabelle, l'infante d'Aragon.

Ce voyage problématique intéresse plus la biographie de Jean van Eyck que l'histoire de Dalmau. Nous savons maintenant l'essentiel : la date de son voyage en Flandre. Ce qu'il a appris à Bruges à partir de 1431 explique ce qu'il a peint à Barcelone de 1443 à 1445.

Après avoir signé son grand tableau, il resta à Barcelone. Il est nommé « habitant de la ville » le 27 avril 1448, à propos d'un modeste travail commandé par le trésorier du roi ; une garniture faite à un tapis pour son bureau. Rien ne prouve qu'Alphonse V l'ait repris à son service, lorsqu'il fut revenu de Flandres. C'est seulement après la mort d'Alphonse et l'avènement de Jean II en 1458, que Dalmau semble recommencer à travailler pour la maison royale. En 1460, il peint des pennons de trompettes, des cottes d'armes et des caparaçons de cheval aux armoiries du nouveau souverain, qui, roi de Navarre du chef de sa femme, avait uni un écusson nouveau à ceux d'Aragon et de Sicile¹. C'est la dernière mention du peintre qui ait été retrouvée. Peut-être mourut-il en cette année même de 1460, où Barcelone fut dévastée par une terrible épidémie².

Les recherches des érudits de Barcelone et de Valence ont jalonné d'une série de dates, échelonnées de 1428 à 1460, la carrière d'un peintre qui n'était connu naguère que par une œuvre unique datée de 1445. Il reste à chercher, après eux, ce qui peut subsister de ces trente ans de travail et à rapprocher de la Vierge des conseillers les panneaux connus ou inédits qui ont été ou peuvent être attribués à Luis Dalmau.

E. BERTAUX.

(A suivre.)

1. Tramoyeres, art. cité, p. 568, 569 ; deux documents du 12 février.

2. Sanpere y Miquel, I, p. 246.

LES PRIMITIFS ESPAGNOLS¹

LES DISCIPLES DE JEAN VAN EYCK DANS LE ROYAUME D'ARAGON

II



ES découvertes d'archives qui viennent de fixer dans la biographie du peintre Luis Dalmau une série de dates, à commencer par la date centrale, celle de son voyage en Flandre, n'ont rien ajouté à son œuvre. Depuis l'année 1428, où Dalmau apparaît à Valence, jusqu'à son départ pour Bruges à la fin de l'année 1431, nulle mention de tableau. Après 1445, le peintre, établi à Barcelone, ne reçut de paiement des trésoriers royaux que pour des cottes d'armes ou des caparaçons de cheval, peintures sur étoffe condamnées à bientôt disparaître. Aujourd'hui encore, la seule œuvre authentique de Dalmau est le retable des conseillers de Barcelone.

Il faut faire la part des œuvres perdues. Mais la seule qui soit citée dans un document n'est autre qu'un fragment de l'unique tableau du peintre, la prédelle du retable des Conseillers, décrite dans le contrat du 29 octobre 1443. Elle comprenait trois panneaux : au milieu, la *Pietà* : le Christ mort, soutenu debout dans le sépulcre par un ange ; à gauche, saint Jean l'Évangéliste ; à droite, sainte Madeleine, « avec son vase d'albâtre et montrant une contenance triste à cause de la passion de Jésus ».

Tout récemment, le conservateur du musée de Valence, D. Luis Tramoyeres, a cru trouver, sur un fragment de panneau barbouillé au

1. Troisième article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 417, et t. XXII, p. 107. Dans l'article précédent, on voudra bien faire la correction suivante : p. 124, l. 24, *au lieu de* : 16 décembre 1427 et 15 janvier 1428, *lire* : 16 décembre 1428 et 15 janvier 1429.

xviii^e siècle et pendu dans un coin de son musée, la trace d'une peinture oubliée de Dalmau¹. Une Vierge assise, et coupée aux genoux, se détache en silhouette sur une gloire, dans un vol de chérubins joufflus. A son côté, deux anges italiens jouent de la mandore (fig. 1). Cette Vierge semble dépaycée au milieu de son cortège comme une princesse d'un pays étranger et d'un temps passé. Son visage sérieux se penche vers le livre ouvert sur ses genoux. Sa chevelure dénouée est ceinte d'un diadème tout pareil à celui des anges de Jean van Eyck. L'ample manteau est bordé d'un orfroi sur lequel gemmes et perles sont détaillées comme pour imiter un ancien tableau flamand.

Un emblème bizarre comme un signe magique attire le regard : un large soleil jaune qui s'étale au-dessous de la ceinture de la Vierge. Or, un érudit valencien, le dominicain Teixidor, a décrit au xviii^e siècle un tableau au milieu duquel figurait une « Vierge de l'Espérance », exactement pareille à celle du panneau signalé par D. Luis Tramoyeres, avec les anges, le livre et le soleil. Aux pieds du trône de cette Vierge, deux rois d'Aragon étaient agenouillés : Alphonse V, mort en 1458, et Juan II, son frère et son successeur. Le tableau se trouvait dans une chapelle du couvent de Santo Domingo de Valence, qui avait été fondée par le premier de ces rois et achevée par le second.

Dalmau a pu recevoir à Barcelone la commande d'un tel tableau : on sait qu'il fit d'autres travaux pour le roi Juan II, peu de temps après son avènement. Le panneau du musée de Valence est-il, comme l'admet D. Luis Tramoyeres, un morceau du retable du xv^e siècle, grossièrement restauré au bout de trois siècles ? Je le crois bien plutôt une copie, dans laquelle le médiocre peintre n'aura essayé de reproduire avec fidélité que l'image vénérée de la Vierge. A la place de l'étrange soleil qu'ont cru voir et le dominicain et le copiste, son contemporain, il y avait, sans aucun doute, sur le tableau original, un motif très curieux et fort rare : la tête de l'Enfant Jésus, avec son nimbe lumineux, transparaissant dans le sein maternel². La copie de Valence est, de toutes les peintures que je connais en Espagne et ailleurs, celle qui ressemble le plus à la Vierge des conseillers de Barcelone.

1. *La Cultura española*, 1907, p. 579-580.

2. J'ai eu l'occasion d'étudier ce motif ailleurs (*Santa Maria di Donna Regina*. Naples, 1899, p. 97-98).

Aucun tableau offrant des caractères analogues n'a été retrouvé dans les églises de la Catalogne et de la région valencienne; mais des œuvres originales de Dalmau ont pu passer dans les musées et les collections privées et y rester confondues parmi les productions de l'école de Jean van Eyck. Pour les rechercher, il faut renoncer à suivre une piste indiquée par un document ou un témoignage et ne compter que sur ses propres yeux.

Deux tableaux, conservés dans deux grands musées, ont été de nos jours attribués à Dalmau.

C'est sous ce nom qu'un tableau d'autel hispano-flamand, provenant de la collection Bourgeois, a été vendu à Cologne en 1904, et acheté par le Louvre (fig. 2). L'attribution donnée en Allemagne a été enregistrée sans la moindre réserve en France¹; elle n'a soulevé d'objections qu'en Espagne².

Le sujet du tableau est la légende fameuse de saint Ildephonse, qui fut archevêque de Tolède au VII^e siècle, sous le règne de Réceswinthe. Un matin, avant l'aube, Ildephonse allait faire ses dévotions à la Vierge dans la cathédrale de Tolède, accompagné d'un diacre et d'un sous-diacre. La porte ouverte, une foule céleste apparut, au milieu d'une splendeur merveilleuse, dont l'éclat mit en fuite les compagnons de l'archevêque. Celui-ci entra seul dans la basilique. Au fond de l'abside, la Vierge



FIG. 1. — LA VIERGE DE L'ESPÉRANCE.

Copie d'un tableau perdu de Dalmau.

Valence, Musée provincial.

1. S. Reinach, *Chronique des arts*, 11 février 1903, p. 45; M. Nicolle, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1903, t. I, p. 408-409; Ph. de Chennevières, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. XXXV, p. 296; Jean Guiffrey, *les Arts*, janvier 1906, p. 4.

2. Le premier à protester fut D. Ramón Casellas, dans la *Veü de Catalunya* du 24 octobre 1904.

l'attendait, assise sur le trône épiscopal, et entourée de la troupe des Vierges, qui chantaient les psaumes de David. Marie appela Ildephonse et, tout en parlant à l'archevêque agenouillé, elle lui remit une chasuble, apportée du Trésor de son Fils, comme un symbole du vêtement de gloire préparé pour l'élu.

Le tableau du Louvre transporte l'apparition hors de la cathédrale, sur un pavement de marbre, devant un fond de ciel bleu, où volent deux petits anges thuriféraires. A côté du trône royal et devant les Vierges vêtues en princesses, saint Antoine abbé, que l'on n'attendait pas en si élégante compagnie, s'incline, les mains jointes, appuyé de l'aisselle sur son bâton. Il est là pour rappeler à Marie le donateur inconnu, quelque Antonio.

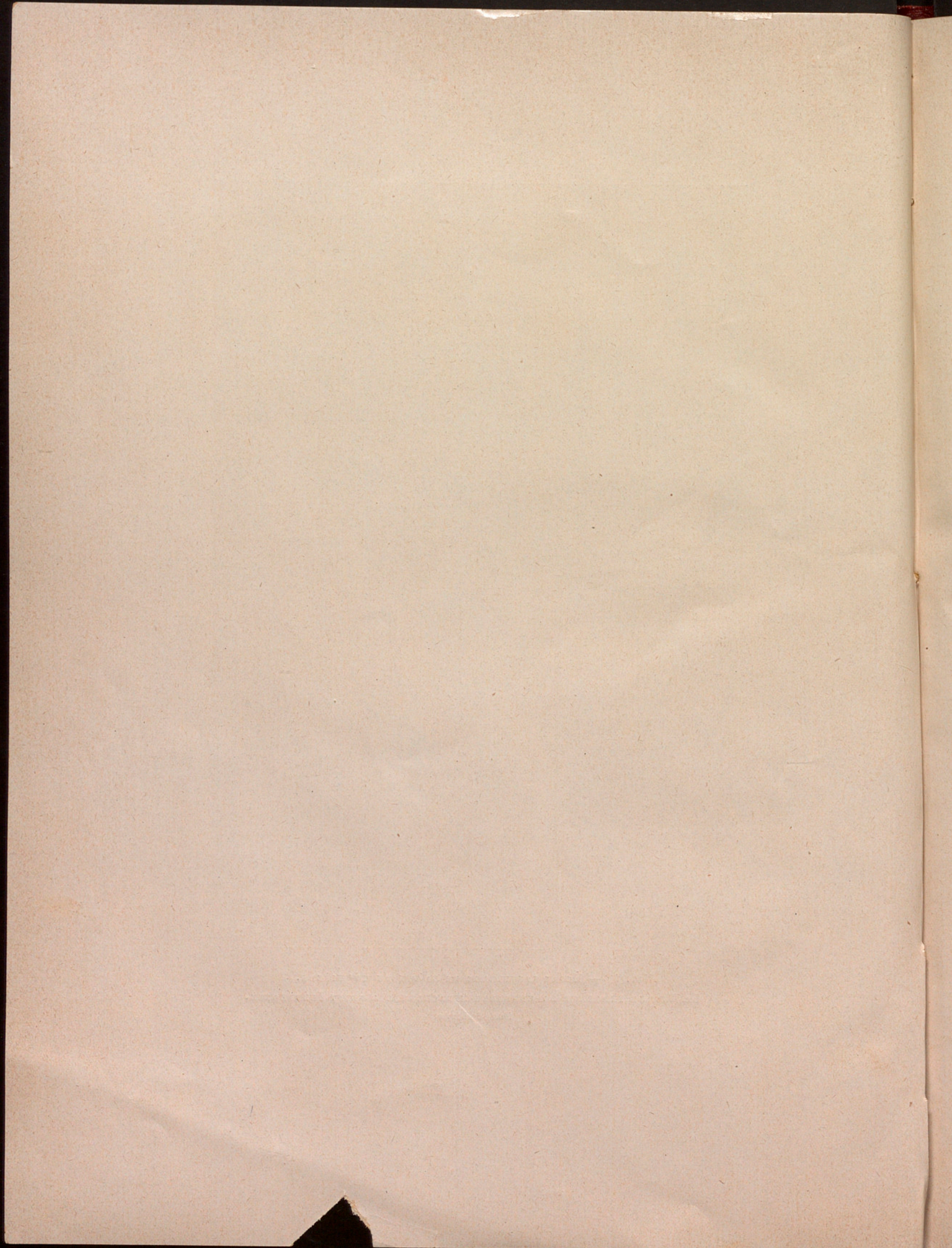
La note sourde du manteau brun de l'ermite fait valoir l'éclat pompeux des autres couleurs. Certes, une partie de cet éclat est empruntée ; pourtant, le tableau, même avant d'être glacé d'un vernis aveuglant, devait être chatoyant et quelque peu bariolé. Les tons vifs, nourris par le procédé flamand de la peinture à l'huile et aux résines, contrastent avec le coloris grisâtre et anémique que la *tempera* a donné au retable des conseillers de Barcelone.

Les critiques qui ont présenté au public français le nouveau tableau du Louvre n'ont allégué aucune raison en faveur de l'attribution dont ils se portaient garants. D. Salvador Sanpere y Miquel, qui, après avoir étudié le tableau à Paris, l'a décrit, dans son ouvrage sur les *Quattrocen-tistes catalans*, comme une œuvre de Dalmau, n'appuie son opinion que d'une observation. La Vierge qui apparaît à saint Ildephonse et la Vierge des conseillers sont assises, l'une et l'autre, sur un siège nu, dont le dossier n'est point orné du drap d'honneur invariablement tendu derrière les Vierges flamandes du xv^e siècle.

Cette ressemblance toute négative peut être fortuite, et l'analogie apparente des deux compositions est tout accidentelle : le double groupe des anges et des vierges, rangés à droite et à gauche du trône, comme le sont les deux chœurs d'anges peints par Dalmau, se retrouve disposé de même dans la plupart des représentations du *Miracle de saint Ildephonse*, par exemple sur l'une des fresques peintes par Juan de Borgoña dans la salle capitulaire de la cathédrale de Tolède.



FIG. 2. — ÉCOLE CASTILLANE DE LA FIN DU XV^e SIÈCLE.
 LA VIERGE IMPOSANT LA CHASUBLE MIRACULEUSE A SAINT ILDEPHONSE.
 Musée du Louvre.



Plus on serrera de près la comparaison des deux tableaux de Barcelone et de Paris, — avec le secours des photographies présentées dans cet article et dans le précédent, — plus on verra s'évanouir les ressemblances, tandis que les différences s'accuseront avec force.

Que savons-nous de Dalmau par son œuvre signée? Qu'il est revenu des Flandres, imitateur fidèle de Jean van Eyck et étranger à tout ce qu'il avait vu en dehors de l'atelier de Bruges. Dans le tableau du Louvre, qu'y a-t-il de Jean van Eyck? Rien que la technique de la peinture « à l'huile », que, tout justement, Dalmau a négligé d'employer lorsqu'il a peint le retable des conseillers. Où retrouver dans l'œuvre de Jean van Eyck ce qui caractérise le *Miracle de saint Ildephonse* : les types angéliques et féminins, les draperies compliquées, et surtout le coloris fin et froid, avec ses tons argentins, gris perle, gris à reflets bleutés ou rosés, le rose saumon du manteau de la Vierge, le jaune et l'orangé qui jouent sur les robes des saintes?

Le maître dont le souvenir était présent au peintre, il est impossible de ne pas le reconnaître, et M. Sanpere y Miquel, avec sa belle sincérité, l'a nommé : c'est Rogier van der Weyden¹. Comment, dès lors, conserver le tableau du Louvre au plus fidèle disciple de Jean van Eyck que l'on connaisse dans l'Europe entière, après Petrus Christus?

Le tableau provient, dit-on, de Valladolid. M. Sanpere y Miquel a dû supposer que Dalmau était allé le peindre en Castille, après avoir achevé le retable de Barcelone. A Burgos, il put voir le triptyque, peint par « maître Roger », qui avait été donné avant 1445 à la Chartreuse de Miraflores et qui se trouve aujourd'hui au musée de Berlin.

Quel échafaudage d'hypothèses ! Un seul peintre, formé à Valence, se met successivement à l'école de deux maîtres flamands. Il travaille dans l'atelier de l'un, à Bruges ; il imite une œuvre de l'autre, à Burgos ; et à peine a-t-il connu le second qu'il a tout oublié du premier !

Pour croire, sans l'ombre d'une présomption, que le minutieux copiste de Jean van Eyck ait brusquement passé à l'imitation de Rogier van der Weyden, il faudrait supposer qu'il n'y eût point, en dehors de Dalmau, un Espagnol capable de peindre le *Miracle de saint Ildephonse*. C'était, je pense, l'opinion de l'érudit anonyme qui a mis sur le tableau de la collection Bourgeois le nom de Dalmau.

1. *Los Cuatrocentistas catalanes*, I, p. 251.

Un voyage rapide, fait aujourd'hui à travers les collections et les églises de la Castille, suffit à rendre inutile l'hypothétique voyage de Dalmau. Il fera connaître l'existence d'une école castillane qui, vers le milieu du xv^e siècle, a imité, non pas Jean van Eyck, mais Rogier van der Weyden, et le peintre qui est comme son frère aîné, le maître de Flémalle. L'œuvre la plus ancienne que je connaisse de cette école est un petit triptyque de l'exécution la plus précieuse, qui a passé d'un couvent d'Avila dans l'opulente collection de D. J. Lázaro-Galdeano, à Madrid. Il y a des analogies de détail entre le panneau central de ce triptyque, — une *Nativité* avec un donateur (fig. 3), — et le *Miracle de saint Ildephonse* : les silhouettes claires des anges volants ; le dessin des mains jointes, qui, sur les deux tableaux, se touchent seulement du bout des doigts pliés, tandis que les mains des conseillers en prière, sur le retable de Dalmau, sont appliquées l'une contre l'autre, comme des battoirs de bois ; enfin, et surtout les draperies, qui n'ont plus le moelleux et l'ampleur des étoffes peintes par Jean van Eyck, et dont les plis tordus en zigzags, à la mode de Rogier van der Weyden, ont, sur le tableautin de Madrid comme sur le tableau du Louvre, les cassures anguleuses et les luisants brusques d'une mince lame de métal, durement froissée.

Le triptyque de la collection Lázaro-Galdeano et le retable du Louvre ne sauraient, en dépit de ces ressemblances, être attribués ni à un même artiste, ni à une même génération. Le premier de ces deux tableaux est plus ancien que le second, et plus proche des maîtres du Nord.

L'école castillane, issue d'une école flamande (tournaisienne ou bruxelloise?) par des voies qui nous sont encore inconnues, se développa sur place. Vers la fin du xv^e siècle, il en sortit un peintre, Fernando Gallegos, de Salamanque dont le nom a été cité dès le xviii^e siècle par Ponz et Palomino. La signature authentique de ce maître, *Fernandus Galecus*, a été lue par Passavant sur un grand polyptyque conservé dans une chapelle de la cathédrale de Zamora, fondée vers le milieu du xv^e siècle par D. Juan de Mella, évêque de Zamora, qui reçut le chapeau de cardinal des mains de Calixte III, le pape espagnol, et mourut à Rome en 1467¹. La construction de la chapelle n'a été achevée qu'après sa mort ; le portrait du cardinal,

1. J. M. Quadrado, dans la collection *España, sus monumentos y artes* : Valladolid, Palencia y Zamora, 1885, p. 587.

peint sur le panneau central du polyptyque, est probablement une effigie

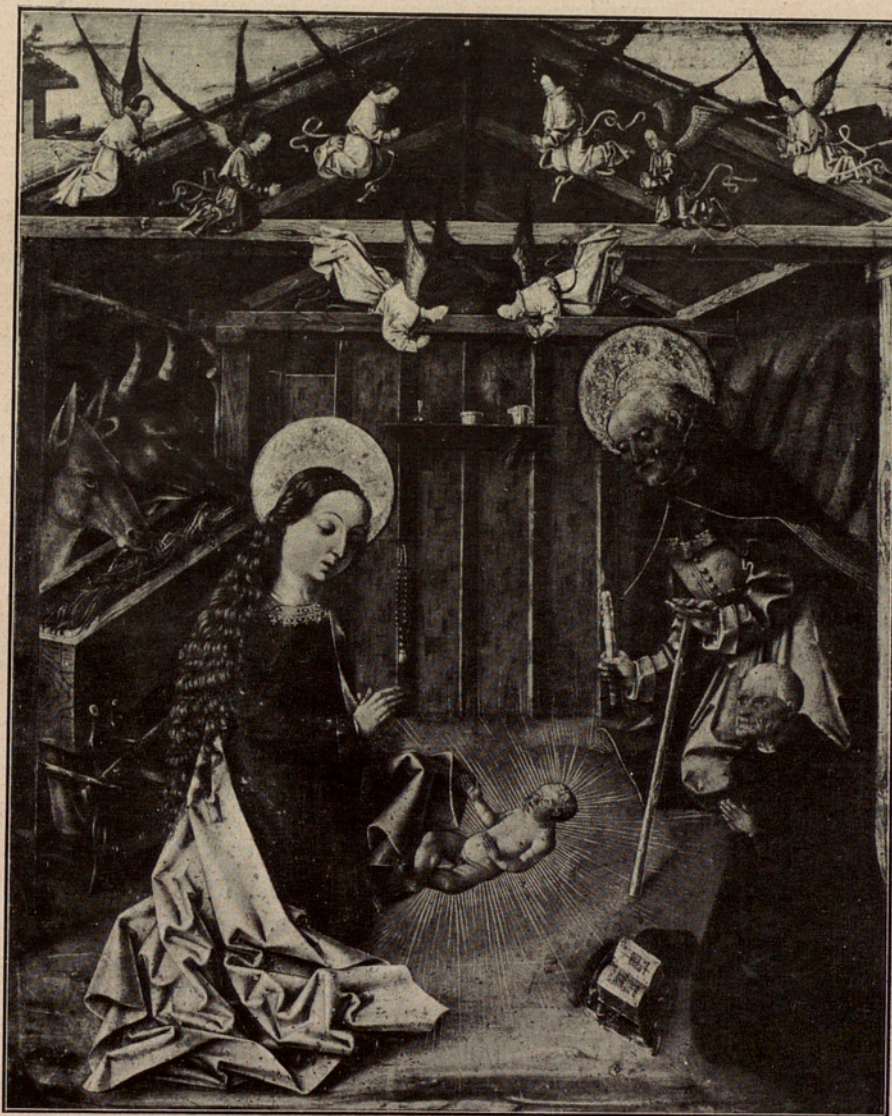


FIG. 3. — ÉCOLE CASTILLANE DU MILIEU DU XV^e SIÈCLE. — LA NATIVITÉ.
Madrid, collection Lázaro-Galdeano.

posthume. La scène à laquelle assiste le cardinal agenouillé n'est autre que le *Miracle de saint Ildephonse*¹.

1. J'étudierai prochainement ici le polyptyque de Zamora, ainsi que les autres œuvres de Gallegos.

Le nom de Gallegos a été prononcé, à propos du tableau du Louvre, par D. Elías Tormo y Monzó¹ : non que cecritique, le seul qui ait étudié de près l'ancienne peinture castillane, ait formulé une attribution ; mais, pour lui, le maître du *Saint Ildephonse* et le peintre de Salamanque sont « cousins germains ». Il est certain qu'il y a parenté entre le tableau du Louvre et le tableau de Zamora. Dans l'un et l'autre, mêmes silhouettes d'anges, même goût pour les tons jaunes et orangés. Cependant, les deux représentations du *Miracle de saint Ildephonse* ne sont pas composées de même et n'ont évidemment pas été peintes par un même artiste. Sur le panneau signé par Gallegos, les draperies sont moins dures et moins métalliques ; les visages de femmes, et surtout celui de la Vierge, sont beaucoup plus ronds, avec de gros yeux à fleur de tête.

Ce n'est ni à Zamora, ni à Salamanque, qu'il faut chercher l'auteur du tableau du Louvre. Je retrouve toute la richesse et la rudesse de cette œuvre étrange et puissante dans les grandes effigies d'évêques et d'apôtres qui sont conservées depuis le milieu du xix^e siècle au musée de Valladolid. C'est de la cathédrale de cette ville que proviendrait le *Miracle de saint Ildephonse*, si l'on en croit le catalogue de la collection Bourgeois ; mais jamais — j'ai pu m'en assurer sur place — les érudits de Valladolid n'ont eu connaissance de ce tableau. Le marchand qui l'a vendu en a caché sans doute la véritable provenance.

Il y a, au musée du Prado, des panneaux qui ressemblent au tableau du Louvre de plus près encore que ceux de Valladolid : ils font partie d'un retable provenant du couvent de la Sista, près de Tolède, auquel ont travaillé pour le moins deux peintres différents. On reconnaîtra dans la *Présentation au temple* les types féminins si fortement caractérisés sur le tableau du Louvre : types durs et osseux, avec les pommettes très saillantes ; types « archaïques », dont le sourire pincé rappelle les statues romanes.

Le *Miracle de saint Ildephonse* a été représenté en Espagne, partout où se trouvaient des donateurs du nom d'Alfonso et des prélats dévôts du saint archevêque. Cependant, le sujet est, avant tout, tolédan : la « Des-

1. *Un Dalmau que parece un Gallegos* (*Cultura Española*, 1906, t. I, p. 518). Cette note a été développée dans deux articles fort remarquables du *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones* (Valladolid, novembre 1906 et janvier 1907).

cente » de la Vierge dans la Primatiale, la *Descension*, qui est une fête comme l'Assomption, figure, avec le groupe des Anges et des Vierges, sur les armoiries des archevêques de Tolède.

Le lieu d'origine du tableau du Louvre est inconnu : je le placerais plus

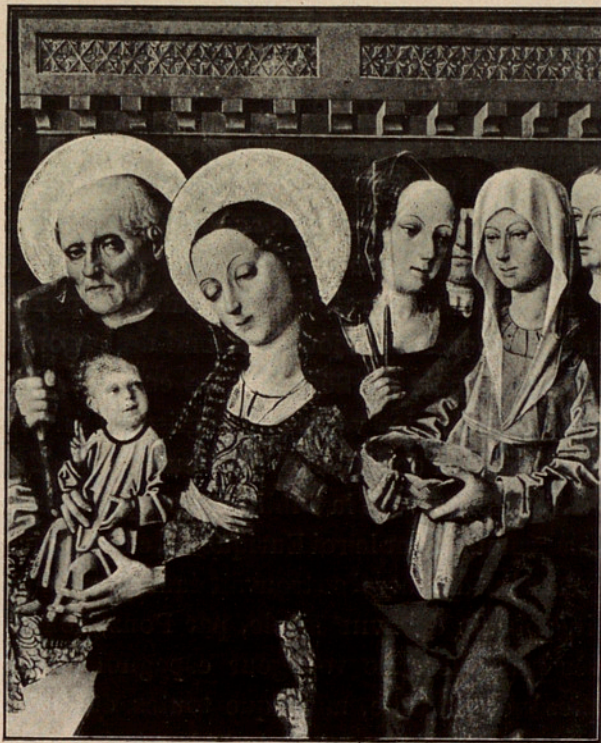


FIG. 4. — ECOLE CASTILLANE, VERS 1500.

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

Détail d'un panneau de retable provenant de Tolède.

Madrid, Musée du Prado.

près de Tolède que de Valladolid. Ce tableau reste anonyme ; en tous cas il peut être classé dans une école assez bien délimitée. Quant à l'époque, elle n'est pas douteuse : c'est le temps glorieux des Rois catholiques.

Le *Miracle de saint Ildephonse* a été enlevé de la grande galerie. Il fait une retraite dans les ateliers, où il doit être débarrassé d'un cadre trop pompeux et d'un vernis trop reluisant. Je souhaite qu'il perde aussi son étiquette au nom de Luis Dalmau. Lorsqu'il reprendra sa place dans

le musée, ce tableau pourra y être étudié comme l'une des œuvres les plus notables que l'école castillane ait produites à la fin du xv^e siècle.

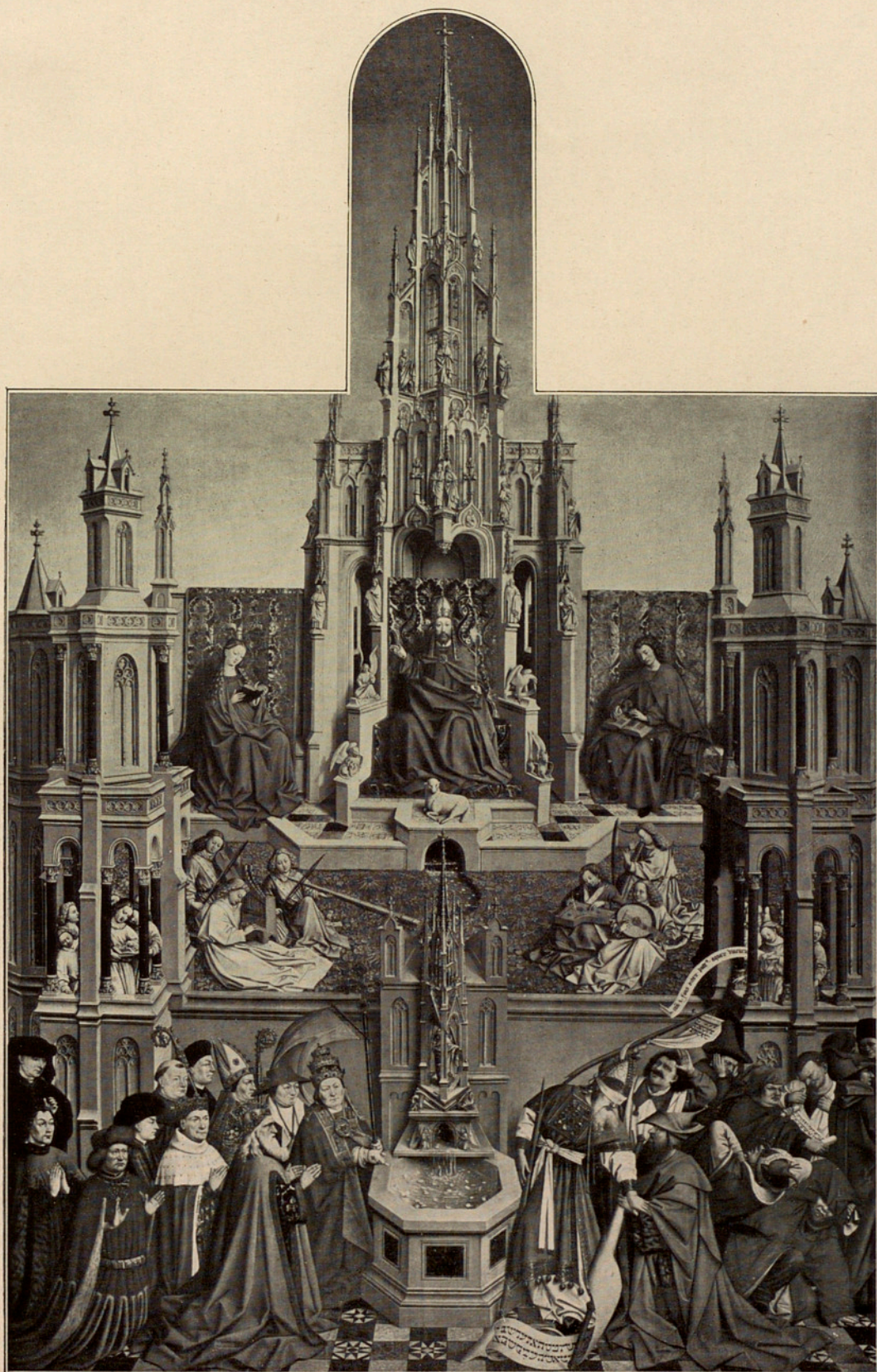
Un second tableau, provenant de la Vieille-Castille, a été attribué au peintre des conseillers de Barcelone par l'historien qui a le plus magistralement discuté le « problème de l'art des frères van Eyck¹ ». Il s'agit d'une œuvre depuis longtemps fameuse : *la Fontaine de Vie ou l'Église et la Synagogue*, du musée du Prado (pl. p. 253), dont les historiens de l'art flamand font honneur soit à Jean van Eyck, soit à Hubert, soit à tous deux. C'est une scène d'un Mystère transportée sur un retable d'autel : la « *Desputaison de la Sinagogue et de sainte Église*² ».

Ce tableau est resté jusqu'en 1838 encastré au-dessus d'un autel, dans la sacristie de l'église du Parral, dont la ruine, dépouillée de presque tous ses ornements, se dresse toujours au fond de la gorge pleine de verdure que domine l'acropole de Ségovie. Le couvent, destiné aux Jérónymites, fut fondé en 1447 ; les voûtes de l'église ne furent fermées qu'en 1485, mais la consécration de l'édifice avait eu lieu dès 1459. Ce tableau, d'après le cartulaire conservé à la bibliothèque provinciale de Ségovie, aurait été donné aux moines par le roi Enrique IV, c'est-à-dire avant 1474. Un tableau identique à celui du Parral se trouvait dans la cathédrale de Palencia. Il y a été décrit, à la fin du xviii^e siècle, par Ponz, comme une peinture très rare et très précieuse. Le voyageur espagnol ajoute qu'il en a vu « plusieurs copies » en Castille, mais que toutes étaient infiniment loin de l'exécution minutieuse du retable de Palencia³. Le tableau du Parral était-il une de ces copies ? M. Dvorák ne pose la question que pour l'écarter. Il étudie la *Fontaine de Vie* comme un original et croit y retrouver une œuvre de Dalmau. Son opinion a trouvé plus d'écho en France

1. Max Dvorák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*). Vienne, 1904, p. 243.

2. P. Weber, *Göttliches Schauspiel und Kirchliche Kunst in ihrem Verhältniss erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*. Stuttgart, 1894, p. 143-145. M. E. Mâle a donné d'autres exemples de ces « Disputes », dialoguées par les auteurs de Mystères, et mises en scènes par les artistes du xv^e siècle dans les pays du Nord : *Justice et Vérité contre Miséricorde et Paix*. (*Le renouvellement de l'art par les Mystères* ; dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, 3^e pér., t. XXXI, p. 216-219).

3. Tous les renseignements relatifs aux tableaux du Parral et de Palencia ont été réunis et critiqués par D. E. Tormo y Monzó, dans les deux articles du *Boletín* de Valladolid, cités plus haut : ces articles complètent et corrigent sur quelques points la longue étude de Pédro de Madrazo, dans le *Museo español de antigüedades*, t. IV, 1875.



Phot. Braun, Clément et Cie.

L'ÉGLISE ET LA SYNAGOGUE DEVANT LA FONTAINE DE VIE.

Copie d'un tableau des frères van Eyck. — Madrid, musée du Prado.

qu'en Espagne. Tout le premier, M. Sanpere y Miquel l'a combattue¹.

Pour revendiquer la *Fontaine de Vie* en faveur d'un artiste espagnol, M. Dvorák allègue l'architecture de l'estrade sur laquelle sont étagés les acteurs de ce Mystère. En vérité, la flèche de bois ciselé qui se dresse au-dessus du trône du Christ a la silhouette compliquée et la finesse métallique des grandes *custodias* d'argent doré qui attendent dans l'ombre des trésors d'Espagne le soleil de la fête du *Corpus*². Mais les peintres du Nord n'avaient pas été moins audacieux dans leurs constructions sur le papier que les orfèvres dans leurs édifices de métal. Quoi de plus aérien que cette autre « Fontaine de Vie », élevée sur le gazon du Paradis terrestre, au milieu de l'une des grandes pages du fameux manuscrit de Chantilly, les *Très riches Heures du duc de Berry*³? Le dais du tableau de Madrid n'est pas plus invraisemblable : il est seulement plus « flamboyant ». D'ailleurs, nul détail que l'on puisse donner avec certitude pour « espagnol »⁴. Ces complications géométriques, qu'il est permis de croire moresques, ne peuvent-elles relever de l'art qui, au commencement du xvi^e siècle, entrecroisera dix épures dans l'albâtre des jubés de Louvain et de Brou?

Ni la cathédrale où prient les conseillers de Barcelone, ni le trône où est assise la Vierge, ne sont du même « gothique » que le dais du Christ du Parral. L'architecture de ce dais n'a rien de « catalan ». Elle n'a point la svelte simplicité des cloîtres et des palais de Barcelone, ni la silhouette fermement et nettement dessinée des monuments d'orfèvrerie qui sortirent des ateliers catalans dans la première moitié du xv^e siècle : la *custodia* de Vich (1417) ou celle de Gérone, exécutée par Francesch Artau de 1430 à 1458.

Si l'architecture du tableau du Parral est certainement étrangère à Dalmau, les figures elles-mêmes peuvent-elles lui être attribuées? Parmi ces figures, il en est qui se retrouvent, avec le même visage et au même âge, sur le grand polyptyque des van Eyck : celles qui sautent d'abord

1. Dans l'appendice de son second volume.

2. Dvorák, p. 244.

3. Durrieu, pl. XVIII.

4. Personne, je pense, ne reverra après M. Dvorák les détails qu'il a cru voir à la fois sur le tableau du Parral et sur le retable de Barcelone : des arcs en *fer à cheval*. Le tracé des arcatures tréflées, sur le dais du Christ, est le plus régulier dans l'architecture flamboyante.

aux yeux sont les deux portraits dans lesquels Carel van Mander reconnaissait Hubert et Jean. Mais les deux figures elles-mêmes ne sont ni costumées, ni placées de manière identique sur le polyptyque de Gand et le tableau du Parral : les ressemblances ne sont point des copies, comme celles qui ont été relevées sur le retable de Barcelone.

Une pensée de docteur de l'Église, ample et solennelle, est exprimée, avec le même rythme et la même architecture de formes et d'idées, par le polyptyque au milieu duquel trône l'Agneau et par le tableau que traverse le ruisseau d'eau limpide et de blanches hosties. Aucun peintre catalan du xv^e siècle n'a mis en scène de pareilles foules d'acteurs, dominées par une même pensée ; aucun Espagnol ne l'a fait¹, à en juger par les œuvres aujourd'hui connues. Un tableau d'autel, précisément composé sur le thème religieux du tableau du Parral, et représentant *le Christ glorieux entre l'Église et la Synagogue*, a été envoyé par MM. Kleinberger à Bruges, pour l'Exposition de la Toison d'or. L'étiquette attribuait le tableau à Jean van Eyck. C'était, de toute évidence, un tableau hispano-flamand. J'ai pu sans peine y reconnaître, sous les repeints, un Gallegos des plus authentiques. Or la composition est celle d'une miniature romane ou d'un ivoire carolingien. Le trône du Christ est flanqué des quatre symboles des Évangélistes, représentés volants. L'Église et la Synagogue ne sont que des figurines, posées sur le dossier du trône : pas d'action, pas de drame².

Pour que Dalmau, seul en Espagne, ait tenté de peindre un grand Mystère, il eût fallu qu'il trouvât dans l'atelier des van Eyck la tradition d'un art théologique et épique. Quand il vint à Bruges, en 1431, il était trop tard. Depuis cinq ans était mort l'ainé des deux frères, celui qui avait résumé dans le plan d'un tableau gigantesque la doctrine du moyen âge, le poète, en qui nous pouvons aujourd'hui reconnaître le continuateur direct du poète, peut-être plus grand, qui a fixé aux pages des *Très riches Heures du duc de Berry* ces visions dantesques : la *Chute*

1. Sanpere y Miquel, t. II, appendice, p. 266.

2. Cependant, il y a dans ce tableau sans vie un détail qui se trouve noté dans des Mystères : la vieille Synagogue, vêtue d'un manteau couleur paille, a la *jaunisse*, comme dans la *Desputaison* :

Et quant la Synagogue s'oi clamer ribaude,
D'ire devint plus pâle et plus jaune que gaude.

(A. Jubinal, *Mystères inédits du XV^e siècle*. Paris, 1837, t. II, p. 405).



Photographie communiquée par la librairie l'Avenç, de Barcelone,

FIG. 5. — ÉCOLE CATALANE DU PREMIER TIERS DU XV^e SIÈCLE
SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON.

Barcelone, collection Vidal-Ferrer y Soler.

des anges rebelles et le *Couronnement de la Vierge*¹. Jean, le survivant, ne connaît plus ce monde à la fois merveilleux et réel : il est le souverain maître de la prose.

Certes, Dalmau a étudié l'œuvre commune des deux frères ; mais il s'est attaché à copier les panneaux peints par Jean. Or, les anges chanteurs et musiciens du tableau du Parral ne sont point les anges de Jean van Eyck : ce sont des anges d'Hubert, ceux qui sont agenouillés autour de l'autel et de l'Agneau, avec leurs cheveux de soie mousseuse, leurs visages ronds et pouspous, qui conservent encore un type du XIV^e siècle.

L'esprit d'Hubert Van Eyck est immanent à la *Fontaine de Vie*. Si l'original de cette œuvre a été peint de la main de Jean van Eyck, c'est au temps où le cadet, déjà illustre, achevait ou exécutait pieusement ce qu'avait commencé ou conçu l'aîné. Cet original doit rester dans l'histoire à la place que lui avaient attribuée les premiers chercheurs : à côté du polyptyque fameux. Il était, lui aussi, une œuvre des deux frères. Tout porte à croire que cette œuvre est le tableau que Ponz a vu dans la cathédrale de Palencia, et qui a disparu.

Pour le tableau du Parral, il faut se résigner à n'y voir qu'une copie. Le copiste peut-il avoir été Dalmau ? La technique des deux tableaux de Madrid et de Barcelone est différente, l'un étant peint « à l'huile », l'autre « à tempera ». Le dessin des figures et des draperies, plus encore le dessin des *maines*², a, dans le tableau de la *Fontaine de Vie*, une finesse et une élégance un peu molles qui contrastent avec la sécheresse et la dureté de Dalmau. M. Kämmerer a pensé à Petrus Christus. Le coloris me semble s'opposer à cette attribution. Il est clair, assez froid, sans profondeur, avec des ombres noirâtres. A mon avis, le tableau du musée de Madrid est une copie d'une œuvre des frères van Eyck, peinte par un artiste étranger à leur atelier et très voisin du « Maître de Flémalle ». Deux ou trois anges, dont le visage en ovale arrondi rappelle les types de ce maître encore mystérieux, ont été introduits par le copiste dans les groupes des anges qui ressemblent trait pour trait aux figurines de Gand. Le copiste inconnu, qui dépasse de loin Dalmau pour l'exactitude du

1. Durrieu, pl. XL et XLI.

2. Je suis, sur ce détail, en désaccord complet avec M. Dvorák : le lecteur pourra juger d'après les photographies.



ATTRIBUÉ A LUIS DALMAU. — LA DESCENTE DE CROIX.

Barcelone, collection M. Muntadas.

trompe-l'œil, surtout dans les velours et les fourrures, n'était peut-être pas un Flamand. Un compatriote de l'artiste qui a peint le petit triptyque de la collection Lázaro-Galdeano a pu exécuter une pareille copie. Je ne veux actuellement retenir qu'une conclusion : à supposer que le tableau du Parral, copie d'un chef-d'œuvre flamand, soit l'ouvrage d'un Espagnol, il n'est point, à coup sûr, catalan, mais castillan¹.

Si l'on veut se donner quelque chance de rencontrer une seconde œuvre de Dalmau, il est temps de se rapprocher de l'unique œuvre signée, et de laisser la Castille, pour revenir en Catalogne. Ce que j'ai pu y trouver est pauvre, et, après avoir employé plusieurs pages à discuter des attributions ambitieuses, j'en présenterai en quelques lignes une seule, beaucoup plus modeste. Il s'agit d'un tableautin de la collection de D. Matías Muntadas, à Barcelone, un panneau de 43 centimètres sur 31, sur lequel est peinte à l'huile une *Descente de Croix* (pl. p. 257).

Le peintre était un disciple de Jean van Eyck. Ce n'est qu'à son école qu'il a pu apprendre ce coloris où les rouges et les bleus éclatent sur la basse des bruns. L'outremer foncé du ciel, la houppelande du vieillard, le manteau de la Vierge sont faits de ce bleu des van Eyck, tant admiré par Fromentin. Le manteau de la Madeleine, bordé d'hermine, la tunique fourrée de martre grise que porte l'homme debout sur l'échelle, sont de deux roses différents et tous deux exquis.

Les couleurs magnifiques qui font toute la richesse du petit tableau n'ont pas été posées par un Flamand. La touche manque de finesse et de précision : elle ne rend que la nacre des perles et l'éclat vif des pierres précieuses, comme le gros rubis qui ferme le manteau brun de saint Jean, ou encore les métaux, fer des tenailles et du marteau, argent du fourreau de chagrin noir où est passé le coutelas du vieillard chevelu. Les étoffes manquent de lustre et le paysage manque d'air. Le Christ au corps de vieil ivoire n'a pas le visage des Christs des van Eyck. Il ressemble aux Christs catalans, peints dans le premier quart du xv^e siècle par un Lluís Borrassá, et, plus encore peut être, aux Christs des anciens tableaux de *Crucifiement* que l'on trouve au musée de Valence.

1. D. Elías Tormo y Monzó, dans ses articles du *Boletín de Valladolid*, est arrivé de son côté à une conclusion analogue.

Devant ce souvenir de la peinture catalane ou valencienne, égaré parmi tant de souvenirs de Jean van Eyck, comment ne pas penser à Dalmau ? Il y a plus d'une ressemblance, malgré la différence des sujets et des proportions, entre le retable des conseillers et la petite *Descente de Croix*. Comparez la Madeleine et la sainte Eulalie, le vieillard chevelu et le saint André hirsute. Les longues draperies ont la même monotonie et la même lourdeur de plis. La composition du groupe tragique de la Passion semble participer de la symétrie et de la raideur compassée qu'a le tableau de cérémonie destiné à la chapelle officielle. La main du vieillard qui brandit le marteau pour repousser le clou qui a traversé la Croix est aussi impuissante à serrer ce qu'elle tient que les mains des anges, crispées sur le parchemin noté. Lorsque les mains se présentent en raccourci, la main gauche du vieillard au manteau et celle de la Vierge, repliée sur le corps de l'Enfant, ont le même aspect de griffes débiles et difformes. La maladresse de telle attitude touche au ridicule sur le petit tableau, où les figurines essaient de s'agiter : le vieillard ne peut donner son coup de marteau sans perdre l'équilibre. Gaucherie de dessin, lourdeur de touche ne sont point pour étonner lorsqu'il s'agit d'un peintre accablé par les souvenirs d'un art trop savant pour ses forces. Que resterait-il de vivant et de fort dans ce recueil de centons qu'est le retable des conseillers, sans les portraits, devant lesquels le copiste a échappé par moments à l'obsession des chefs-d'œuvre de Bruges ? Je verrais volontiers dans les maladresses du tableautin de Barcelone, si grossier en comparaison de la *Fontaine de Vie*, autant de marques du pinceau de Dalmau. Il est vrai que le grand retable de 1445 est d'un travail plus serré, en même temps que plus sec. Mais il faut faire la part des dimensions et de la technique. Le petit tableau de la collection Muntadas n'est-il pas l'ouvrage d'un peintre qui ne sait plus détailler des miniatures et qui manie sans aisance la pâte grasse et visqueuse dont la patience flamande composait un miraculeux émail ? S'il est de Dalmau, ce tableautin ne fait-il pas comprendre que, pour exécuter une commande importante, l'artiste ait eu recours à la *tempera* des peintres valenciens et catalans ?

Il existe dans une autre collection de Barcelone, celle de D. J. Vidal-Ferrer y Soler, une œuvre plus grande, plus forte et plus fière (fig. 5),

peinte dans la première moitié du ^{xv}^e siècle par un Catalan, qui connaissait quelque chose de la technique et de l'art des van Eyck, mais qui n'était point, comme Dalmau, un copiste inanimé.

Un superbe cheval blanc qui se cabre, un chevalier en armure noire, avec un plastron blanc à croix écarlate, debout sur ses étriers et la lance pointée contre un énorme monstre; plus loin, une mignonne princesse, agenouillée dans une vaste houppelande rose, toute fourrée d'hermine, à côté d'un bel agneau blanc... C'est saint Georges, le patron de la Catalogne, dont Barcelone a fait sculpter l'effigie équestre, au commencement du ^{xv}^e siècle, sur les monuments qui lui étaient le plus chers. Le héros galope contre la bête, sur la clef de la voûte magnifique qui surmonte la fontaine du cloître de la cathédrale, et sur le médaillon qui domine l'entrée du palais où se réunissaient les « députés », gardiens des libertés. Le saint Georges de la

collection Vidal-Ferrer a la fougue superbe de ces bas-reliefs et aussi leur délicatesse précieuse. Par le coloris et par la technique, il fait exception au milieu des tableaux catalans.

Des tons aussi intenses et aussi profonds n'ont pu être obtenus que par l'emploi de « l'huile », selon la pratique flamande. Certains détails de



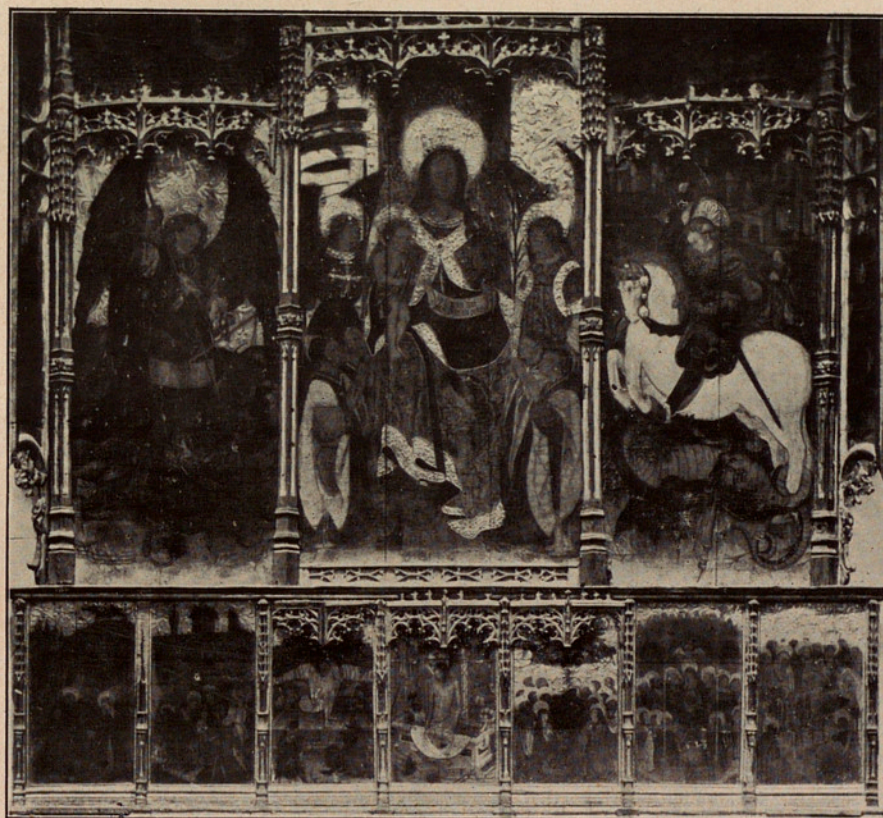
FIG. 6. — ÉCOLE CATALANE, VERS 1460.
LA VIERGE AU MILIEU D'ANGES MUSIENS.
Barcelone, collection Ruis y Badia.

réalisme raffiné sont dignes d'un maître du Nord : telle la grosse mouche qui s'est posée sur un os d'omoplate, au milieu du charnier qui entoure le monstre. L'effet de trompe-l'œil que font certains détails est saisissant à quelque distance. Il est obtenu par un procédé très curieux. Le peintre ne s'est pas contenté de rehausser de reliefs les parties qui devaient être dorées, comme le nimbe du saint et le plumail de son armet, ses étriers et ses épérons. Il a modelé en stuc tout ce qui devait ressortir ou reluire : le fer de la lance, la bride de cuir blanc, les bossettes d'acier bruni, la selle d'ivoire. Le monstre tout entier est ainsi sculpté et verni de peinture à l'huile : il a pris les tons des vieux « cordouans », gaufrés et peints. Cette peinture en bas-relief est chose insolite et peut-être unique en Catalogne pendant le xv^e siècle, à l'époque où les peintres ont le plus prodigué les *dorures* sur relief; elle est fort différente de l'*estofado* des retables en bois sculpté de la Castille. Je pense qu'en imaginant ce procédé exceptionnel, le peintre aura cru trouver un moyen d'imiter le relief étonnant que les maîtres des Flandres prêtaient aux moindres choses, en les peignant sur un panneau uni.

De quels Flamands ce Catalan a-t-il eu connaissance ? Il est facile de les nommer. Les groupes tricolores, blanc, bleu, rouge, qui assistent au combat sur la muraille d'une ville lointaine, sont bariolés comme l'assemblée des sages et des patriarches, qui assistent au triomphe de l'Agneau. La couronne que la princesse condamnée a posée sur sa toison de cheveux roux est fleurie de grands lys : c'est la couronne même de la Vierge que les van Eyck ont placée à la droite du Tout-Puissant. Enfin, ce chevalier si maître de lui et de sa monture, si sûr de ses mouvements, qu'il tire la bride ou darde la lance, est le digne compagnon d'armes de ces beaux jeunes gens à l'armure bien fourbie dont l'escadron s'avance au pas de parade sur le volet du polyptyque de Gand : *Milites Christi*.

Une œuvre aussi nerveuse, aussi hardie, aussi originale que le *Saint Georges* n'a pu être peinte par Dalmau. Ce tableau héroïque est archaïque. La perspective du paysage, la ligne d'horizon placée tout en haut du tableau sont des conventions étrangères à Jean van Eyck, au moins après 1432, et de même à Dalmau, son disciple. Est-ce par celui-ci que le peintre du *Saint Georges* a appris ce qu'il a connu du maître de Bruges, la technique et un détail comme la couronne de lys en fleurs ? En vérité,

l'armure du chevalier, la houppelande de la princesse, avec ses manches interminables, eussent été de mode surannée au temps où Dalmau peignit le retable des conseillers de Barcelone, c'est-à-dire de 1443 à 1445. L'art



Cliché E. Bertaux.

FIG. 7. — RETABLE DES CONSEILLERS DE LÉRIDA.

Lérída, Musée archéologique.

des van Eyck n'a-t-il pas pénétré à Barcelone avant que Dalmau ne fût revenu de Flandre, comme l'art franco-flamand y avait reçu droit de cité à la fin du xiv^e siècle ? Pour discuter une telle question, il faudrait avant tout connaître et la date et l'auteur du superbe *Saint Georges*. En dépit des conjectures ingénieuses de M. Sanpere y Miquel¹, nous les ignorons.

1. *Los Cuatrocentistas catalanes*, t. I, p. 193-194.

La seule œuvre de Dalmau qui mérite une place dans l'histoire de l'art est, jusqu'ici, le retable signé par lui. Quant à l'influence du disciple de Jean van Eyck sur la peinture catalane, elle a été nulle. Ceux mêmes qui ont imité la Vierge des conseillers, comme le peintre anonyme qui a groupé les anges musiciens autour du trône de Marie, sur un panneau que possède, à Barcelone, M^{me} V^{ve} de Ruis y Badía (fig. 6), se sont souvenus de la composition, mais non du style. Ils restent de purs Catalans.

La ville de Lérida fit peindre, à l'imitation du retable des conseillers de Barcelone, un tableau d'autel destiné à la chapelle de sa Maison des conseils, et dont le panneau central représenta les quatre *pahers* ou « juges de paix », qui étaient les conseillers de la ville, à genoux devant la Vierge et assistés de saint Georges et de saint Michel (fig. 7). Le tableau est conservé au petit musée archéologique de Lérida ¹. A en juger par les armures du chevalier et de l'archange, il ne peut être antérieur à 1460. Seuls, les quatre *pahers* sont posés comme les conseillers de Barcelone. Dans tout le reste du retable et dans le groupe même de la Vierge et de l'Enfant, pas le moindre souvenir de Dalmau. Le peintre espagnol qui s'était naturalisé Brugeois demeura un étranger au milieu de la florissante école catalane ².

E. BERTAUX.

(A suivre.)

1. Il a été envoyé à l'Exposition d'art ancien de Barcelone, en 1902, et décrit pour la première fois dans le petit catalogue, sous le n° 377, p. 51.

2. C'est ce qu'avait bien vu M. Justi.

