

## LES PRIMITIFS ESPAGNOLS<sup>1</sup> IV

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

### III



LE 27 octobre 1440, le roi Alphonse d'Aragon écrivit de sa tente, devant Naples assiégée, au bailli de Valence et lui ordonna d'envoyer au camp un peintre, « le fils de maître Jacme Jacomart »<sup>2</sup>. Le père du peintre n'était pas peintre lui-même ; il était attaché à la cour de Valence comme tailleur du roi, ce qui était un métier d'artiste<sup>3</sup>. Le fils s'appelait Jacomart, comme le père ; leur nom de famille était Baçó.

Au moment où le roi d'Aragon s'occupait de faire venir à Naples un peintre de Valence, il venait de reprendre le siège qu'il avait levé deux ans plus tôt. Le roi René d'Anjou, enfermé dans sa capitale, reprit l'avantage au mois de décembre. Pour la seconde fois, son rival abandonna l'entreprise. C'est seulement à la fin du mois d'octobre 1441 qu'il revint sous les murs de Naples avec une artillerie formidable pour le temps. Le siège se prolongea encore pendant sept mois. Enfin, la ville succomba par surprise le 2 juin 1442. Une troupe d'hommes résolus y pénétra en passant sous les murailles, après avoir suivi le conduit d'un aqueduc qui

1. Quatrième article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 417, t. XXII, p. 407 et 241.

2. *Lo fill del mestre Jacme Jacomart pintor*. Archives de la Couronne d'Aragon, à Barcelone ; reg. 2631, f° 169 v° ; publié par D. Ramón Casellas, dans *la Veu de Catalunya*, n° du 28 août 1906.

3. D'après des documents inédits, dont la teneur m'a été indiquée par D. Luis Tramoyeres. Je ne cite que pour mémoire le rapprochement que M. Durrieu et D. E. Tormo y Monzó ont essayé de faire, chacun de leur côté, entre le père du peintre Jacomart de Valence et Jacquemart de Hesdin, l'enlumineur du duc de Berry.

alimentait des puits. C'était, dit-on, par ce même aqueduc que Bélisaire était entré dans Naples, au temps de la Guerre gothique.

Les humanistes de cour prétendirent plus tard que le roi avait connu le stratagème du général de Justinien par un livre que Leonardo Bruni d'Arezzo lui avait envoyé de Florence. Alphonse lui-même reconnut solennellement, dans des actes officiels, qu'il n'avait fait que suivre une inspiration qui lui avait été donnée en songe par une apparition de la Vierge Marie, alors qu'il dormait sous sa tente, dans le « Campo Vecchio » non loin de la Porta Capuana<sup>1</sup>.

Le vainqueur commémora la prise de Naples à la fois en prince de la Renaissance et en pieux monarque d'Espagne. Le 23 février 1443, il figura sur un char dans le célèbre triomphe à l'antique, dont le souvenir fut immortalisé par la gigantesque porte de marbre qui s'éleva à partir de 1454 entre deux tours du Castel Nuovo<sup>2</sup>. Mais Alphonse, avant de célébrer par un monument sa propre gloire, avait voulu témoigner sa gratitude à Celle qui avait été sa Minerve conseillère. Il institua une procession annuelle, qui, au jour anniversaire de la prise de Naples, le 2 juin, se rendit de la cathédrale au Campo Vecchio et où marchaient, derrière les étendards et les arbalétriers de la confrérie de Saint-Georges, l'archevêque et le roi en personne<sup>3</sup>. Une église, dédiée à *Santa Maria della Pace*, et flanquée d'un monastère de religieux catalans de la *Mercèd*, fut bâtie rapidement au lieu même où le roi avait dressé sa tente. Alphonse d'Aragon commanda pour le maître autel un retable où devait être représentée l'apparition de la Vierge. Le peintre fut Jacomart Baçó, qui était resté à Naples et dont Alphonse avait fait son « peintre de chambre » et son « familier »<sup>4</sup>. Le retable qu'il avait été chargé de peindre pour Santa Maria della Pace fut achevé en septembre 1444, présenté au roi à Castel Capuano et transporté ensuite au Campo Vecchio<sup>5</sup>.

Jacomart suivit le roi dans la campagne entreprise contre la Toscane

1. Archives aragonaises de Naples, cédula 23, 1453, f° 345 v°; publié *in extenso* par Minieri-Riccio, dans *l'Archivio storico per le provincie napoletane*, t. VI, 1881, p. 417.

2. Cf. E. Bertaux, *l'Arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castel Nuovo* (*Arch. stor. per le prov. nap.*, XXV, 1900, p. 27 et suiv.).

3. Voir le document cité plus haut, n° 1.

4. « *Lo fiel familiar et pintor de Cambra nostre.* » Lettre du 12 novembre 1442, datée de Foggia (Archives de la Couronne d'Aragon, à Barcelone); publiée par Sampere y Miquel, t. I<sup>er</sup>, p. 219.

5. Minieri-Riccio, *Arch. stor. per le prov. nap.*, VI, p. 243.

dans l'été de l'année 1447. L'armée aragonaise passa sur le territoire pontifical et ses chevaux allèrent paître jusqu'aux portes de Rome<sup>1</sup>. Le 24 juillet, alors que le roi se trouvait à Tivoli, il ordonna à Jacomart de peindre des étendards<sup>2</sup>.

En 1451, le peintre du roi de Naples était de retour à Valence<sup>3</sup>. Il y mourut le 16 juillet 1461<sup>4</sup>.

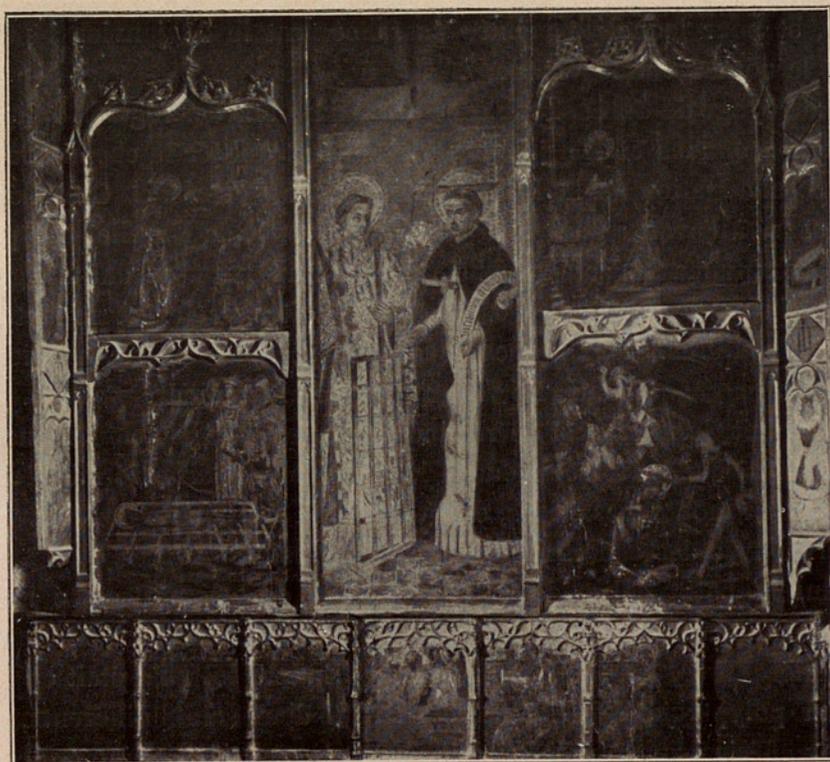


FIG. 1. — JACOMART BAÇÓ. — RETABLE DE L'ÉGLISE DE CATÍ.

Jacomart Baçó devait être un artiste réputé en son pays dès 1440. Le voyage prolongé qui a été l'événement de sa vie intéresse également

1. L. Pastor, *Histoire des papes*, trad. Furey-Reynaud, II, p. 59.

2. Céd. 9, f° 384 v°, 385 (*Arch. stor. per le prov. nap.*, VI, p. 253).

3. Paiement du trésorier Pere Mercader (Archives du royaume), communiqué par D. Luis Tramoyeres.

4. Testament du peintre, aux archives du collège du Patriarche, à Valence, cité par D. Luis Tramoyeres.

l'histoire de l'art napolitain et celle de l'art valencien. Qu'apportait-il d'Espagne ? Qu'a-t-il rapporté d'Italie ?

A Naples, le retable votif de Santa Maria della Pace n'a laissé de trace que sur un registre de la chancellerie aragonaise<sup>1</sup>. La seule œuvre de Jacomart dont l'authenticité soit garantie par un document a été retrouvée, il y a deux ans, par D. Luis Tramoyeres, conservateur du musée de Valence. C'est un retable conservé dans l'église de Catí, un village du haut Maestrazgo, et pour lequel le peintre passa contrat le 23 janvier 1460, par devant le notaire Jaime Vinader<sup>2</sup>.

Le voyage de Catí est une expédition dans une des régions d'Espagne les moins connues et les plus désertes. Il faut quitter le chemin de fer à Viñaroz, une station de la ligne côtière, entre Tortosa et Castellón; on s'est assuré à l'avance une place dans la diligence de Morella, qui part à cinq heures du matin. Vers onze heures, la voiture passe devant une grande bicoque, la *venta del Aire*. C'est là qu'on doit s'arrêter et se mettre en quête de montures. Deux heures de chevauchée par des ravins pierreux suffisent pour gagner Catí. Le village n'a pas la moindre *posada*. Pour passer la nuit, le mieux est de rejoindre avec sa bête l'ancien monastère de Vallivana, qui est à trois heures de route dans la direction de Morella, au milieu de montagnes arides, et où l'on aura la surprise de trouver une hôtellerie, avec des chambres spacieuses et des lits propres.

Dans la petite église de Catí, le retable de Jacomart a été relégué au-dessus d'un autel secondaire, le long d'une sorte de passage étroit (fig. 1). Sous les éraflures, les taches et la crasse, il reste tel qu'il était en 1460. C'est un polyptyque à prédelle, consacré à deux saints différents, dont les deux effigies sont réunies sur le panneau central : *Saint Laurent et saint Pierre Martyr*<sup>3</sup>. Chacun des panneaux latéraux est divisé en deux compartiments superposés : ceux du haut montrent, à gauche, le diacre distribuant aux pauvres les biens de l'église; à droite, le dominicain prê-

1. L'église fondée par Alphonse d'Aragon fut détruite par les soldats du maréchal de Lautrec, en 1528. Son emplacement est occupé par le cimetière de l'hôpital de l'Annunziata (note communiquée par M. le comte L. de la Ville-sur-Yllon, bibliothécaire de la *Società di Storia patria* de Naples).

2. Publié dans l'almanach du journal de Valence *las Provincias*, 1906, p. 155 et suiv., résumé par Sampere y Miquel, t. I, p. 253 et suiv.

3. La description qui suit a été notée devant le tableau : elle s'accorde fort exactement avec celle qui a été donnée par D. L. Tramoyeres.

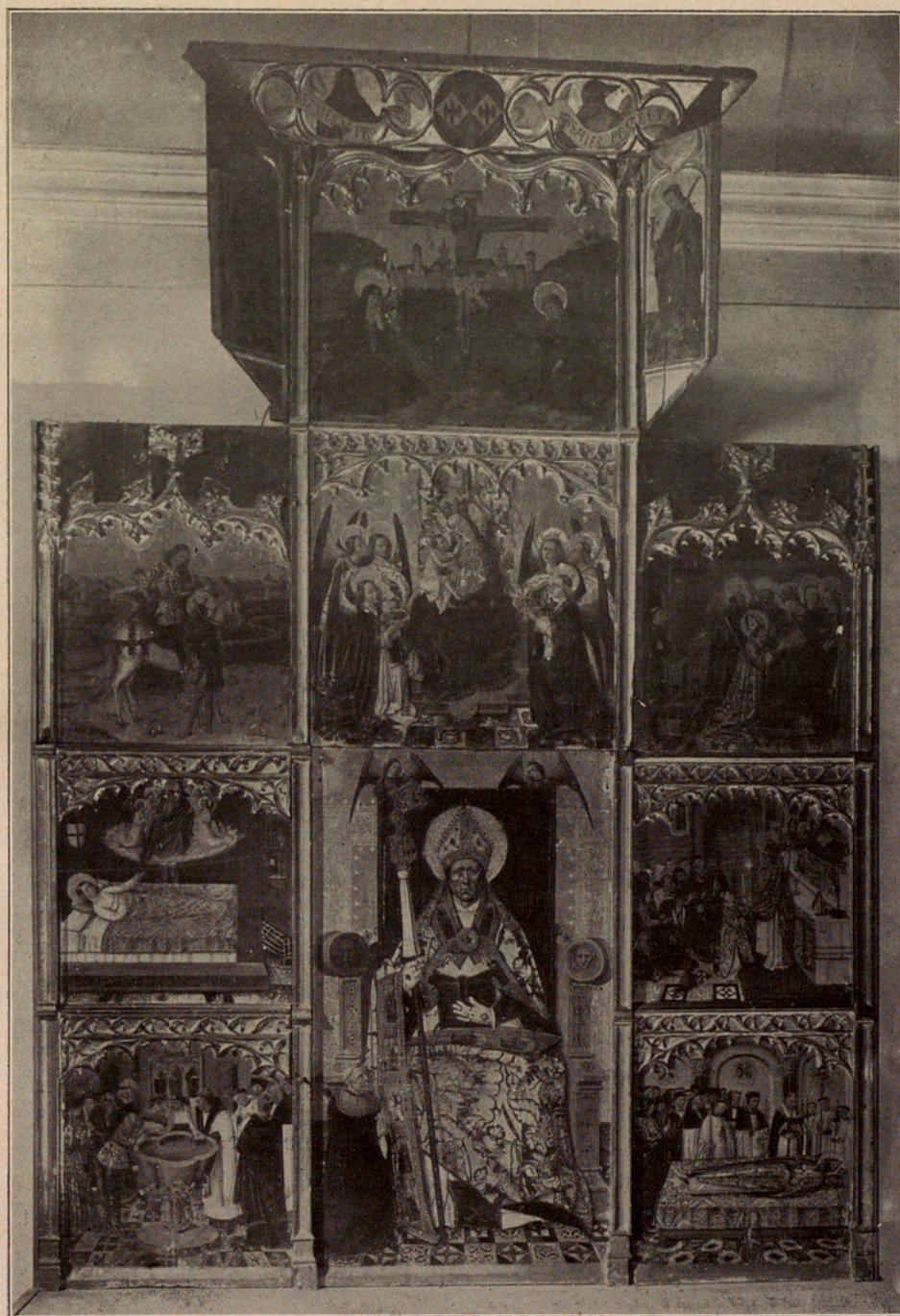


FIG. 2. — JACOMART BAÇÓ.  
SAINT MARTIN DE TOURS, AVEC DES SCÈNES DE SA LÉGENDE (1457).  
Ségorbe, sacristie de l'église des Clarisses.

chant aux hérétiques ; ceux du bas mettent en scène le martyr de saint Laurent, couché sur le gril, et la mort de l'inquisiteur massacré par les Cathares. Au-dessus du panneau central, le Crucifiement, avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, assis au pied de la Croix. La prédelle est divisée en sept compartiments : au milieu, la *Pietà*, — le Christ mort, debout dans le tombeau et assisté de deux anges ; à gauche et à droite, des figures de saints et de saintes, assis sur un banc à haut dossier, qui se continue d'un compartiment à l'autre : saint Matthieu, sainte Catherine, saint Jérôme, saint Augustin, sainte Lucie et saint Vincent Ferrier. Chacun des deux Pères de l'Église est assis à côté d'une église en miniature et projette sur la porte de l'édifice un faisceau de rayons dorés qui jaillit de sa main droite. Saint Augustin supporte la petite église sur sa main gauche<sup>1</sup>. Le retable est protégé, comme il était d'usage au xv<sup>e</sup> siècle à Valence et en Catalogne, par un encadrement saillant, dit pare-poussière (*guardapols*). Sur chacun des côtés de cet encadrement sont peints six prophètes debout, vêtus de costumes extravagants, et tenant de longues banderoles, dont les enroulements passent au-dessus de leur tête. Quatre écussons en losange, placés au-dessus des prophètes, portent des emblèmes de confrérie : une sorte de monogramme et une plante hérissée de petites fleurs.

Le retable de Catí conserve presque exactement, à la date de 1460, la forme et la disposition des retables peints à Valence vers 1400. Il a leur richesse, moins lourde que celle des retables catalans et aragonais, dont les ciels mêmes sont surchargés de reliefs. Le fond doré du grand panneau est orné de bandes guillochées avec un poinçon d'orfèvre ; les nimbes, gravés dans le stuc, ont la finesse d'une dentelle d'or. Tous ces détails précieux sont encore dessinés et exécutés comme ils l'avaient été vers 1430 sur le triptyque de *Saint Martin*, conservé au musée de Valence<sup>2</sup>. Mais sur le retable de Catí, les tons, surtout les bleus et les carmins, ont pris, à côté des dorures archaïques, une douceur de velours ; les gris, une finesse de fourrure. Le modelé est accusé franchement, sans ombres dures et en pleine clarté. Bien que le coloris reste mince, le procédé employé par le peintre est tout voisin de la peinture flamande dite « à l'huile ». L'exécution de quelques

1. Ces curieuses représentations des Pères de l'Église se retrouvent sur les reliefs du xv<sup>e</sup> siècle qui décorent l'une des deux chaires de la cathédrale de Tortosa.

2. Publié dans la *Revue*, t. XXII, p. 119.

détails, comme les orfrois et pierreries, les têtes de femmes et d'anges, avec leurs chevelures mousseuses, attestent que Jacomart Baçó a connu plus ou moins directement l'art de Jean van Eyck.

Le manque de lumière et de recul empêchera de reproduire d'une manière satisfaisante le retable de Jacomart jusqu'au jour où il sortira de l'église de Catí pour entrer dans un musée. Il existe heureusement, non loin de Valence, un tableau de la même main, plus accessible et mieux conservé, plus grand et plus riche, que D. L. Tramoyeres a reconnu pour une œuvre de Jacomart, dès qu'il eut vu le tableau de Catí. C'est un polyptyque conservé à Ségorbe, dans la petite sacristie de l'église des Clarisses (fig. 2). Il provient, dit-on, de la chartreuse royale de *Val de Cristo*, dont les ruines sont proches de la ville, et porte, en haut de son parapoussière, l'écusson en losange écartelé aux armes d'Aragon et de Sicile. Pourtant, le donateur n'est pas un roi, mais un simple chanoine, que l'on voit agenouillé sur le panneau central, en simarre noire et aumusse de petit gris, aux pieds de saint Martin de Tours, vêtu pontificalement et assis sur son trône épiscopal<sup>1</sup>.

L'histoire du saint est racontée en six petits tableaux, à gauche et à droite de la grande effigie. A gauche, et de haut en bas : 1° Martin à cheval rencontre un pauvre et coupe son manteau pour le couvrir. 2° Le Christ, entouré d'anges, apparaît à Martin dans son sommeil et lui montre qu'il a reçu dans le ciel le manteau donné au pauvre; désormais, Martin porte le nimbe<sup>2</sup>. 3° Baptême de saint Martin, dans une grande cuve romane en marbre rose, en face d'un triptyque à fond d'or : le Christ debout, entre saint Pierre et saint Paul<sup>3</sup>.

A droite, de bas en haut : 4° Apparition de la Vierge à saint Martin. La reine du Ciel est entourée d'un cortège où figurent les princes des

1. Chape or à grandes fleurs de velours bleu noir, orfroi brodé de grandes figures d'apôtres; dans la volute de la crosse, la Vierge assise au milieu d'un groupe d'anges; sur le nœud de la crosse, les apôtres, dans des niches gothiques. Trône en bois clair orné de marqueterie; drap d'honneur en velours rouge. *Azulejos* du pavement : les uns à fleurons bleus, les autres traversés d'une croix bleue sur fond jaune, avec coins rouge et noir.

2. Le lit en brocart d'or; les tentures d'un très beau bleu. Au-dessus du lit, l'écu de chevalier, blanc et traversé d'une croix rouge. A droite, dans un cabinet, un coffre en forme de malle; dans un placard ouvert, un flambeau de cuivre et des boîtes de bois léger.

3. Pavement à carreaux alternés de marbre veiné et d'*azulejos* à figurines d'animaux (lion, aigle, canard).

apôtres et des vierges martyres en costume de cour. Un moine noir assiste à la scène, qui se passe dans la cellule de travail du saint, devant son pupitre et son haut siège de bois. 5° La Messe de saint Martin. Deux anges soutiennent les mains levées de l'officiant, pendant l'élévation. Sur l'autel, un triptyque à fond d'or, sur lequel est peinte la *Pietà*. 6° Les Funérailles de saint Martin.

Au-dessus du panneau central, deux panneaux superposés forment le couronnement du retable : en bas, la Vierge glorieuse, entourée d'anges et de saints, les uns tenant des banderoles semées de notes de musique, les autres de grandes coupes remplies de roses ; en haut, le Crucifiement. Sur le pare-poussière, à côté des écussons, quatre bustes : deux saintes martyres et les prophètes Jérémie et Isaïe. Il est probable que ce grand tableau d'autel a été monté à l'origine sur une prédelle qui a disparu.

Les deux retables de Catí et de Ségorbe offrent, au premier coup d'œil, des ressemblances qui ne laissent place à aucun doute. Les deux *Crucifiements* qui surmontent les deux retables sont littéralement identiques. Ce sont les mêmes anges qui, à Catí, tendent un drap de brocart derrière le Christ debout dans son tombeau et qui, à Ségorbe, se sont posés sur le dossier du trône de saint Martin, avec leurs ailes fines, diaprées de jaune et de pourpre. D'un retable à l'autre, les mêmes dessins d'ornement se répètent, gravés avec la même finesse sur les fonds d'or et dans le cercle des nimbes.

Sur le retable de Ségorbe, aussi bien que sur celui de Catí, l'imitation de la technique de Jean van Eyck et de son réalisme enrichit des motifs directement tirés de la tradition valencienne. Le Songe de saint Martin reproduit presque trait pour trait un petit panneau du musée de Valence qui représente le même sujet et qui a dû être peint vers 1430. Les broderies, les orfèvreries, les pierres précieuses et les perles, beaucoup plus nombreuses sur le retable de Ségorbe que sur celui de Catí, sont peintes en trompe-l'œil avec une finesse toute flamande. Dans les deux retables, on peut distinguer un même détail d'architecture italienne qui était encore inconnu des maîtres-maçons valenciens avant la construction de l'admirable *Lonja* : une niche à coquille tient la place de l'abside dans l'église où officie saint Martin et dans celle où prêche saint Pierre martyr.

Le retable de Ségorbe n'est pas signé, non plus que celui de Catí ;

mais il est daté. Un cartouche minuscule est visible sur le panneau qui représente l'Apparition de la Vierge à saint Martin. Il semble fixé au dossier du siège de bois, sous une tablette qui porte des livres, avec un de ces vases à décor bleu qu'on fabriquait à Valence. Les caractères ci-contre sont tracés au pinceau sur la bandelette blanche. Ils forment une sentence pieuse : *est Jhesus*, suivie du millésime 1457<sup>1</sup>.

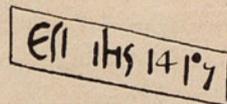


Fig. 3.  
DATE DU RETABLE  
DE SÉGORBE.

Le retable de Ségorbe a été peint par Jacomart, comme le retable de Catì, après son retour d'Italie. Il permet de rendre au peintre de Valence un des rares panneaux du xv<sup>e</sup> siècle qui se soient conservés à Naples. A l'entrée de la sacristie de l'église franciscaine de San Lorenzo, dans le déambulatoire de pure architecture française bâti par Charles I<sup>er</sup> d'Anjou, on distingue le fond d'or d'un ancien tableau d'autel, couvert de figures de religieux et de religieuses, tous vêtus de la robe franciscaine (fig. 4). Au milieu d'eux, saint François est debout, tenant le livre de sa règle. Ce tableau a été attribué au *Maestro Colantonio*, ce prodige napolitain, mort jeune, à qui le roi René en personne aurait enseigné les secrets de la peinture flamande et qui aurait été le maître d'Antonello de Messine. La merveilleuse histoire de cet élève de roi n'est pas contée seulement par le faussaire de Dominici; elle se trouve tout au long dans la lettre que l'historien napolitain Pietro Summonte écrivit le 24 mars 1524 au patricien de Venise Marcantonio Michiel, grand curieux des choses d'art, et qui contient une histoire sommaire de l'art à Naples du xiv<sup>e</sup> au xvi<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Je suis persuadé qu'un Colantonio a dû peindre à Naples vers 1450. Je doute, malgré le témoignage de Summonte, que le roi René lui ait rien enseigné. A supposer que ce prince errant ait jamais peint des panneaux selon le goût flamand, il n'a guère eu le temps de toucher un pinceau de 1438 à 1442, tantôt dans Naples assiégée, tantôt sur les routes des Pouilles et des Abruzzes. Quoi qu'il en soit, le tableau de San Lorenzo a été certainement peint au temps d'Alphonse d'Aragon et sans doute par un peintre

1. D. L. Tramoyeres a lu 1417. La forme du 5 est tout à fait insolite.

2. Ce précieux document vient d'être publié de nouveau, avec un excellent commentaire, par M. C. von Fabriczy, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXX, 1907, p. 143-168.

du roi : le pavement sur lequel sont groupées les Franciscaines et les Clarisses est fait de *rajolas* valenciennes, décorées d'écussons en losange aux armes d'Aragon et de Sicile.

Le peintre de ce tableau n'est autre que Jacomart. Le panneau napolitain ressemble aussi exactement par le coloris et les types au retable de Ségorbe que celui-ci au retable de Catí : mêmes visages de femmes délicats, timides et enfantins ; mêmes faces d'hommes très diverses et caractérisées comme de bons portraits, bien qu'un peu jeunes et sans rides. Les nimbes seuls ne sont point ornés sur le tableau de San Lorenzo comme sur les retables authentiques de Jacomart : au moins ces rosaces d'or flamboyantes sont-elles d'une invention toute espagnole.

Le *Saint Jérôme* du musée de Naples, que Waagen attribuait à Hubert van Eyck et que les critiques modernes s'accordaient à regarder comme une œuvre napolitaine, a fait partie jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle du retable dont le panneau principal était le *Saint François donnant la règle*. Ce retable se trouvait à San Lorenzo, dans la chapelle de Saint-François et provenait, dit-on, de la plus grande des églises franciscaines de Naples, Santa Chiara. Tutini l'a décrit, avec son cadre orné de niches dans lesquelles étaient représentés des saints franciscains<sup>1</sup>. Le *Saint Jérôme* (fig. 5) était placé au-dessous du *Saint François*, comme une haute prédelle. Les deux tableaux ont exactement la même largeur<sup>2</sup>.

Le *Saint Jérôme* et le *Saint François* sont-ils tous deux l'œuvre d'un même peintre<sup>3</sup> ? Faut-il rendre à Jacomart Baçó un des tableaux « non flamands » qui ont imité le moins indignement les prodiges que Jean van Eyck accomplissait, en donnant l'illusion du relief et de la substance même des choses les plus diverses, telles qu'elles apparaissent dans le demi-jour d'un intérieur ? Je dois reconnaître qu'aucun des panneaux de Catí et de Ségorbe n'approche aussi près des modèles flamands : les retables authentiques de Jacomart sont plus riches en or, de tonalité moins austère ; ils sont aussi moins savants et moins vigoureux. Le peintre valencien, gêné par des conventions archaïques, ne « voit » pas les objets en perspective d'un œil aussi exact que le peintre de *Saint Jérôme* ; il les

1. Manuscrit de la bibliothèque Brancaccienne, cité par Filangieri (*Documenti*, t. II, p. 169).

2. 4 m. 50. Hauteur du *Saint François*, 1 m. 82 ; du *Saint Jérôme*, 1 m. 26.

3. M. Luigi Serra l'a cru (*la Pittura napoletana nel Rinascimento*, dans *l'Arte*, t. VIII, 1905, p. 342).

laisse baigner dans une lumière diffuse, sans jamais faire tomber sur eux ce rayon de soleil qui pénètre dans la cellule de l'ermite de Naples et



FIG. 4. — JACOMART BAÇÓ. — SAINT FRANÇOIS DONNANT LA RÈGLE.  
Naples, San Lorenzo Maggiore.

détache les livres, les fioles ou les papiers mêmes de la paroi ou du meuble, en dessinant fortement l'ombre portée par chacun d'eux. Bien que le *Saint François* et le *Saint Jérôme* aient été anciennement superposés dans

le même cadre, je me refuse à attribuer le second de ces tableaux au peintre qui est incontestablement l'auteur du premier. Le *Saint Jérôme* reste un problème, dont je puis déplacer les données, mais dont je ne prévois pas la solution.

Le tableau napolitain qui diffère le moins du *Saint Jérôme* du musée, pour la tonalité d'ensemble, est le grand polyptyque à prédelle de l'église San Pietro Martire, où saint Vincent Ferrier est représenté debout, au milieu de scènes de sa légende. Sur les panneaux peints à l'huile, et dont le vernis s'est teinté de brun, pas un rehaut d'or. A première vue, l'œuvre paraît flamande. Tout récemment, M. Bredius a prononcé le nom de Simon Marmion<sup>1</sup>. Il a rapproché sans hésiter le polyptyque de Naples d'un grand panneau en forme de prédelle, qui provient de l'abbaye de Saint-Bertin et que le prince de Wied a cédé au musée de Berlin, pour complaire à l'empereur.

Le polyptyque de Naples est un tableau des plus curieux, riche en détails pittoresques, mais criblé de fautes de proportion et de maladresses de dessin<sup>2</sup>. Où est la colline verte qui, sur le tableau de Saint-Berlin, étale sa verdure fraîche et riante aux portes du monastère ? Où est le cloître que l'on aperçoit à travers la porte de la salle capitulaire, tout baigné de lumière et de paix ? Où est enfin le chef-d'œuvre ? Je ne vois, entre le retable de Naples et le tableau de Berlin, rien qui puisse autoriser un rapprochement, sinon les robes et les manteaux noirs des religieux, ici bénédictins, là dominicains.

L'attribution au peintre amiénois paraîtra d'autant plus insoutenable que le tableau a dû être peint à Naples. La donatrice agenouillée dans son oratoire (au milieu de la prédelle) ne serait autre que la première femme du roi Ferdinand d'Aragon, Isabelle de Clermont<sup>1</sup>, fille de Tristan, comte de Copertino (terre d'Otrante). Elle avait épousé le fils bâtard d'Alphonse V, le 30 mai 1445. Les deux enfants qui prient à ses côtés, sur le retable de San Pietro Martire, doivent être Don Alphonse, né le 4 novembre 1448, et Doña Leonor, née le 22 juin 1450.

1. *Il Capolavoro di Simone Marmion* (*Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, I, fasc. VI, p. 13 et suiv., Rome, 1907) ; avec une série de reproductions photographiques, les premières qui aient été publiées.

2. Que l'on regarde en particulier, même sur les photographies, les bras trop frêles et trop secs, les mains trop courtes et trop petites.

Un fait, assez digne d'attention, n'a été relevé par aucun des critiques qui ont étudié le retable consacré dans une église de Naples au saint le plus populaire de Valence : ce polyptyque est exactement composé et divisé à la manière des retables valenciens. Cependant il est impossible de l'attribuer à Jacomart Baçó : la technique est plus robuste, le coloris



FIG. 5. — JACOMART BAÇÓ (?). — SAINT JÉRÔME DANS SA CELLULE.  
Musée de Naples.

plus sombre, les figurines plus trapues, les têtes plus grosses, les paysages plus vrais que sur les retables de Catí et de Ségorbe. D'ailleurs, le tableau n'a pu être peint avant la canonisation de Vincent Ferrier. C'est Calixte III qui fit entrer celui-ci dans le nombre des saints : le dominicain de Valence avait, dit-on, prédit à Alfonso Borgia, tout enfant, qu'il serait

1. Manuscrit de De Lellis (xvii<sup>e</sup> siècle), cité par G. Cozenza : *la Chiesa et il convento di S. Pietro Martire (Napoli nobilissima)*, IX, 1900, p. 117-119.

pape. La bulle de canonisation est de 1455 ; à cette date, Jacomart avait quitté l'Italie depuis quatre ans au moins. Nous savons comment lui-même, ou un peintre de son temps, dont l'œuvre ressemble à s'y méprendre au plus grand des panneaux de Catí, a représenté saint Vincent Ferrier : le tableau, qui a dû former le milieu d'un grand retable, se trouve dans la sacristie de la cathédrale de Valence. Il est peint *a tempera*. Le saint dominicain est, sur ce panneau, beaucoup plus mince et plus ascétique que sur le tableau de Naples (fig. 6).

Il semble qu'un sort malin déjoue, l'un après l'autre, les efforts tentés des côtés les plus opposés pour éclairer l'histoire des « primitifs » de Naples. Le polyptyque de San Pietro Martire continue, de même que le *Saint Jérôme* du musée de Naples, à poser une énigme, dont l'Espagne, pas plus que l'Italie et la Flandre, ne donne le mot.

Il n'y a point de différence appréciable entre les œuvres que Jacomart a peintes en Espagne et le *Saint François* de Naples, qui doit lui être rendu. Est-ce en Espagne, est-ce à Naples, que Jacomart s'est trouvé en contact avec l'art des Van Eyck ?

Le roi Alphonse V attira dans sa capitale italienne des artistes toscans, romains et lombards, aussi bien que des valenciens et des catalans ; il acheta des tableaux flamands, dont plusieurs ont été mentionnés par son historiographe Bartolommeo Fazio, mort en 1457. Le triptyque de Jean van Eyck avait été peint pour les Lomellini, de Gênes, qui le cédèrent au roi. Un autre panneau flamand fut envoyé d'Espagne à Naples : une image de saint Georges, que le roi acquit en 1445 d'un marchand de Valence, Johan Gregori, et qui était « faite de la main de Johannes <sup>1</sup> », c'est-à-dire, selon toute vraisemblance, une œuvre du maître que Fazio appelle « Johannes Gallicus ».

En vérité, Jacomart n'avait nul besoin d'aller à Naples pour être initié incomplètement, comme il l'a été, aux secrets et aux miracles de la peinture flamande. Il est possible que Jean van Eyck lui-même soit venu à Valence en 1427<sup>2</sup> ; il est certain que Luis Dalmau est allé de Valence à Bruges en 1431. Nous ne savons s'il était revenu avant le départ de Jaco-

1. Document du 26 juin, cité par D. Ramón Casellas, dans la *Veü de Catalunya* du 28 août 1906.

2. Voir la discussion, relative à ce voyage hypothétique, dans la *Revue*, t. XXII, p. 107.

mart pour Naples. Un autre que lui peut-être a apporté à Jacomart quelques-unes des leçons que Dalmau était allé chercher : en 1440, dans l'année même où Alphonse d'Aragon appela son peintre au camp devant Naples, il y avait à Valence un peintre appelé Luis Alimbrot, qui était de Bruges<sup>1</sup>.

Il serait nécessaire de pouvoir confronter avec les tableaux que Jacomart a peints après son retour d'Italie un tableau peint avant son départ. Je crois pouvoir en indiquer un, et même deux.

Après la prise de Naples et la pacification du royaume, le roi Alphonse, qui retenait Jacomart à son service en Italie, s'occupa de faire indemniser par le trésorier de Valence les particuliers qui avaient versé des avances au peintre pour des commandes et envers qui celui-ci n'avait pu tenir ses engagements. C'est l'objet de trois lettres royales, envoyées successivement de Foggia le 23 novembre 1442, de Barletta le 6 janvier 1443<sup>2</sup>, et du Castel Nuovo de Naples le 12 juin de la même année<sup>3</sup>. Parmi les retables cités dans le premier de ces documents, il en est un qui était destiné à Morella : il était loin d'être achevé, car le donateur n'avait versé que vingt ducats au lieu de quatre-vingt-dix et de cent vingt, que le roi fait rembourser à deux autres. Or, l'église de San Juan, à Morella, conserve deux panneaux assez grands, de la main de



Cliché Grolto.

FIG. 6. — SAINT VINCENT FERRIER.  
Panneau *a tempera* attribué à Jacomart Eaço.

1. Document signalé par D. Luis Tramoyeres.

2. Publié, d'après les copies communiquées par D. Manuel de Bofarull, dans l'ouvrage du comte de la Viñaza : *Adiciones al Diccionario histórico de Cean Bermúdez*. Madrid, 1894, I, p. 81-84.

3. Publié par D. S. Sanpere y Miquel : *los Cuatrocentistas Catalanes*, I, p. 219.

Jacomart, tous deux de même dimension. Ils sont placés sur deux autels différents, dans des cadres du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'un représente *la Visitation*, en un groupe assez gauche ; sur l'autre, *Saint Pierre* est assis, en costume pontifical et la tiare en tête, au milieu des cardinaux debout, vêtus de la *cappa* fourrée et coiffés du chapeau rouge (fig. 7). Ce dernier panneau, avec son fond d'or, ses costumes solennels, ses ornements d'orfèvrerie et de joaillerie, peints en trompe-l'œil, est d'une étonnante somptuosité ; il ne le cède en rien au retable de Ségorbe.

Le *Saint Pierre* et *la Visitation*, ces deux panneaux qui ne suffisent pas à former un ensemble sont probablement les seuls que Jacomart ait eu le temps de peindre pour le retable qu'il laissa inachevé en 1440. Ils nous contraignent à admettre, jusqu'à preuve du contraire, que Jacomart avait appris à Valence tout ce qu'il devait jamais connaître de la technique et de l'art de Jean van Eyck, et que son séjour à Naples ne lui a rien enseigné de nouveau. Il n'en a rapporté que des détails insignifiants d'architecture classique.

Nous savons à quelle date et par quel ordre Jacomart a été appelé en Italie ; nous ne savons comment et quand il en est parti. Après le paiement ordonné à Tivoli en 1447, le peintre disparaît pour trois ans. Il est possible qu'avant de regagner l'Espagne, il ait séjourné à Rome.

Un triptyque, qui est sans doute le chef-d'œuvre de Jacomart, s'est conservé dans la collégiale de Játiva (fig. 8). Il décorait autrefois dans cette église la chapelle funéraire des Borgia. Au milieu du retable trône sainte Anne, à qui la chapelle était dédiée. Elle tient sur ses genoux la Vierge, petite et parée comme une infante, et qui porte elle-même l'Enfant nu. Devant le trône sont agenouillés, l'un en face de l'autre, Joachim, le mari d'Anne, et l'ange qui lui apparut. Deux évêques sont assis à la droite et à la gauche de sainte Anne, sur les panneaux latéraux. L'un est saint Augustin, qui tient un modèle d'église, comme sur la prédelle du retable de Catí. Sainte Monique, sa mère, est agenouillée à ses pieds. L'autre prélat est saint Ildephonse, l'archevêque de Tolède. Le donateur, à genoux devant le saint, est un vieux cardinal, avec la *cappa* et le chapeau : c'est Alfonso Borgia, celui qui deviendra pape, à l'âge de soixante-dix-sept ans, sous le nom de Calixte III.

Le triptyque de la chapelle des Borgia a été placé, vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, dans un cadre massif et lourd. Il avait une prédelle, dont deux panneaux ont été conservés et placés sur un autel, dans une chapelle latérale de la collégiale de Játiva. L'un représente l'apparition de la Vierge à saint Ildephonse, dans la cathédrale de Tolède : elle lui remet une chasuble miraculeuse. L'autre panneau représente le baptême de saint Augustin, qu'accompagne encore sa mère, sainte Monique. Ces deux panneaux se trouvent reproduits avec des variantes légères sur le retable de Ségorbe, consacré à saint Martin : le baptême du saint forme un tableau identique au baptême de saint Augustin.

Alfonso Borgia fut nommé cardinal en 1444 par le pape Eugène IV, qu'il avait travaillé à réconcilier avec le roi Alphonse V. Il reçut la tiare en 1455. Pendant tout le temps de son cardinalat, il n'était point revenu à Valence, dont il était

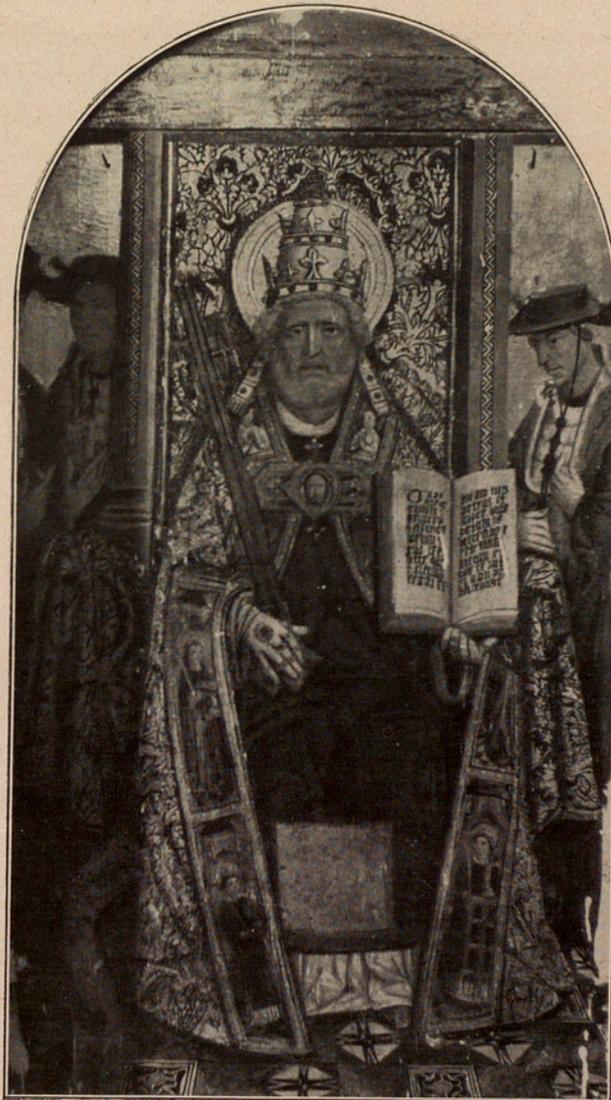


FIG. 7. — JACOMART BAÇÓ.  
SAINT PIERRE EN PAPE, ENTOURÉ DE CARDINAUX.  
Morella, église San Juan.

évêque. Il se peut fort bien qu'il ait posé en Italie devant le peintre d'Alphonse V et même qu'il l'ait attiré à Rome. Jacomart, il est vrai, ne figure point sur les registres pontificaux. C'est seulement en 1451 qu'un peintre de Valence, maître Salvador Johan, apparaît dans le groupe des artistes de tous pays qui se trouvaient réunis au service de Nicolas V. Calixte III fit du Valencien son peintre favori. Le temps était passé des grandes entreprises par lesquelles Nicolas V voulait renouveler la face de Rome; le nouveau pape ne pensait qu'à la croisade contre le Turc : de 1455 à 1459, il employa Salvador de Valence à peindre des étendards et des pavillons pour la flotte de la sainte Église, qu'un cardinal armait à Ostie<sup>1</sup>. Le peintre valencien avait été sans doute appelé à Rome par Alfonso Borgia, alors qu'il était cardinal; il s'y trouve en 1451, alors que Jacomart est revenu à Valence. Ne peut-on penser qu'il alla remplacer à Rome le peintre du triptyque des Borgia? Ce n'est là qu'une hypothèse encore inconsistante. Saurons-nous jamais par un document si le peintre espagnol, imitateur de Jean van Eyck, s'est rencontré à Rome avec Roger van der Weyden, pendant le jubilé fameux de 1450?

Les tableaux de Jacomart, en dépit de la minutie précieuse des détails, sont d'une facture coulante et un peu molle : le peintre a dû être fécond. Aux œuvres déjà citées, j'en puis ajouter dont la date est inconnue. Le musée de Valence a donné asile aux morceaux épars d'un retable, dont le panneau principal représente saint Gilles avec sa biche, et saint Jacques le pèlerin, debout l'un à côté de l'autre, comme saint Laurent et saint Pierre martyr sur le retable de Catí<sup>2</sup>. Tous ces panneaux ont été si bien repeints, jusqu'aux fonds d'or barbouillés d'ocre jaune, qu'il faut y regarder de près pour reconnaître le reste d'une œuvre de Jacomart.

A Paris même, dans une petite salle peu fréquentée du musée des Arts décoratifs, un petit panneau provenant d'un retable de Jacomart est pendu au milieu d'autres « primitifs » espagnols : il est couvert de figurines qui représentent la profession d'un Dominicain (voir la pl. hors texte, p. 345); la scène ressemble de près aux baptêmes de saint Martin et de saint Augustin, sur les retables de Ségorbe et de Jativa.

1. E. Müntz, *les Arts à la cour des Papes* (Bibl. de l'École de Rome, fasc. IV, p. 96, 130-132, 204).

2. Ce panneau a été déjà attribué à Jacomart par D. Luis Tramoyeres et D. J. M. Burguera.

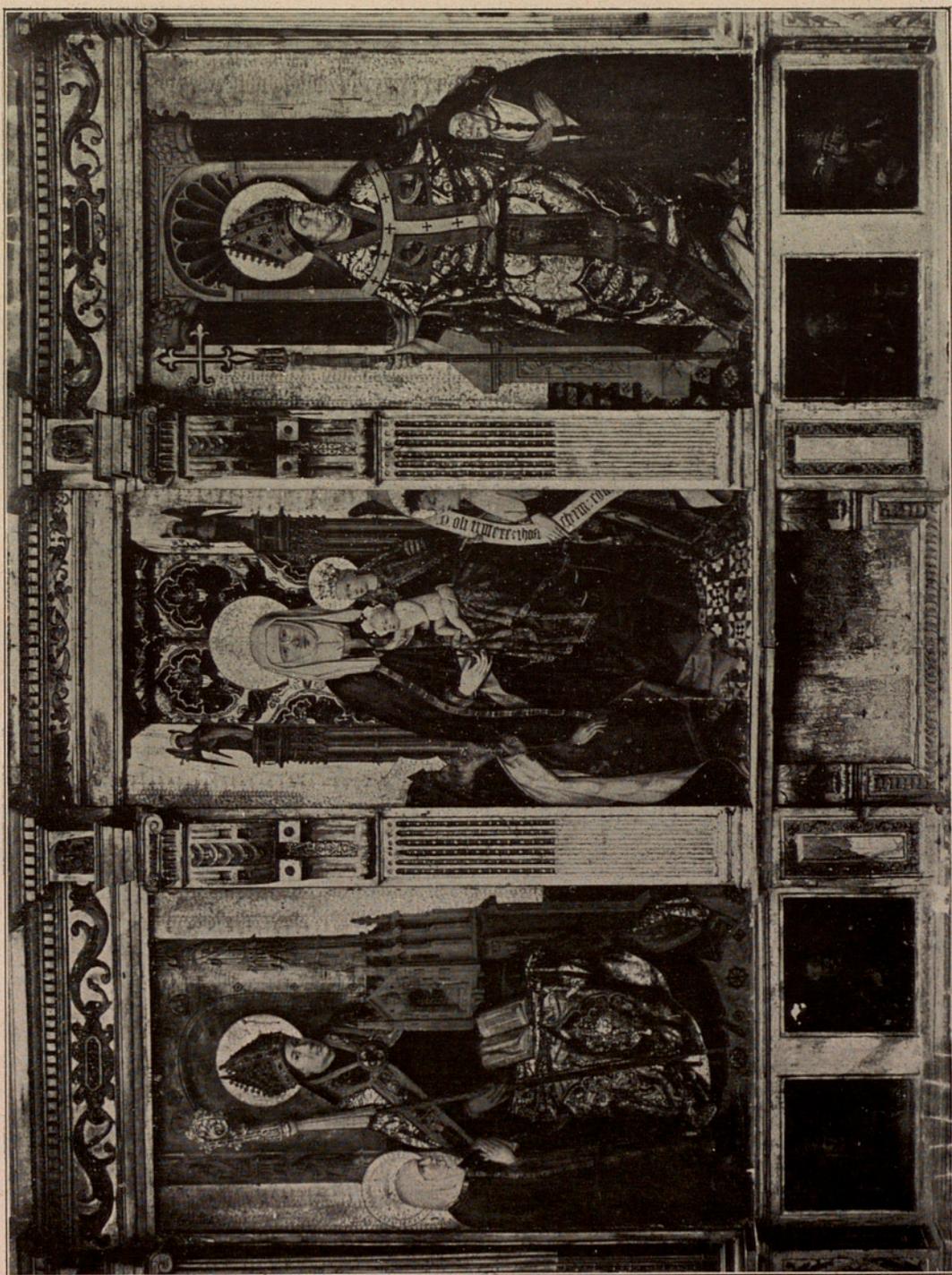
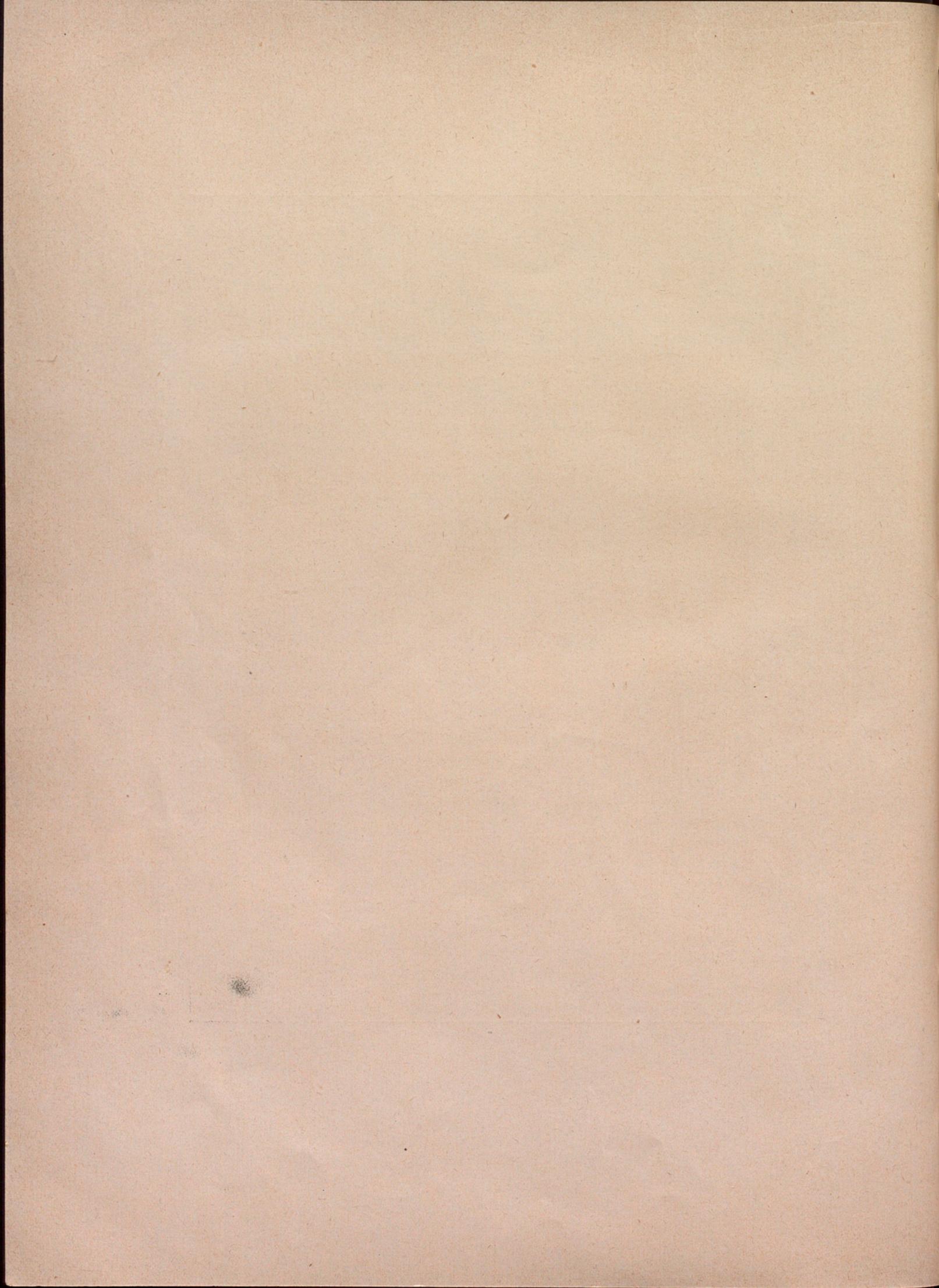


FIG. 8. — JACOMART BACÓ. — TRIPTYQUE DONNÉ PAR LE CARDINAL ALFONSO BORGIA A LA COLLÉGIALE DE JATIVA.



Le temps n'est pas venu de mesurer l'action que Jacomart a pu exercer sur les peintres de son temps par sa fécondité même. A Naples, je ne lui vois pas d'élèves. Il faut renoncer par avance à faire de ce Valencien, disciple indirect de Jean van Eyck, un intermédiaire entre l'art flamand et Antonello de Messine<sup>1</sup>. La première œuvre connue du peintre sicilien,



FIG. 9. — JACOMART BAÇÓ. — LE BAPTÊME DE SAINT AUGUSTIN.

Panneau de la prédelle du triptyque donné par le cardinal Alfonso Borgia à la collégiale de Játiva.

que la gloire attendait à Venise, est un gonfalon peint pour une église de Reggio en 1457 : elle est postérieure de plusieurs années au retour de Jacomart en Espagne. Dans aucune des œuvres siciliennes ou vénitiennes du maître, on ne trouve de détails espagnols, ni d'*azulejos* valenciens.

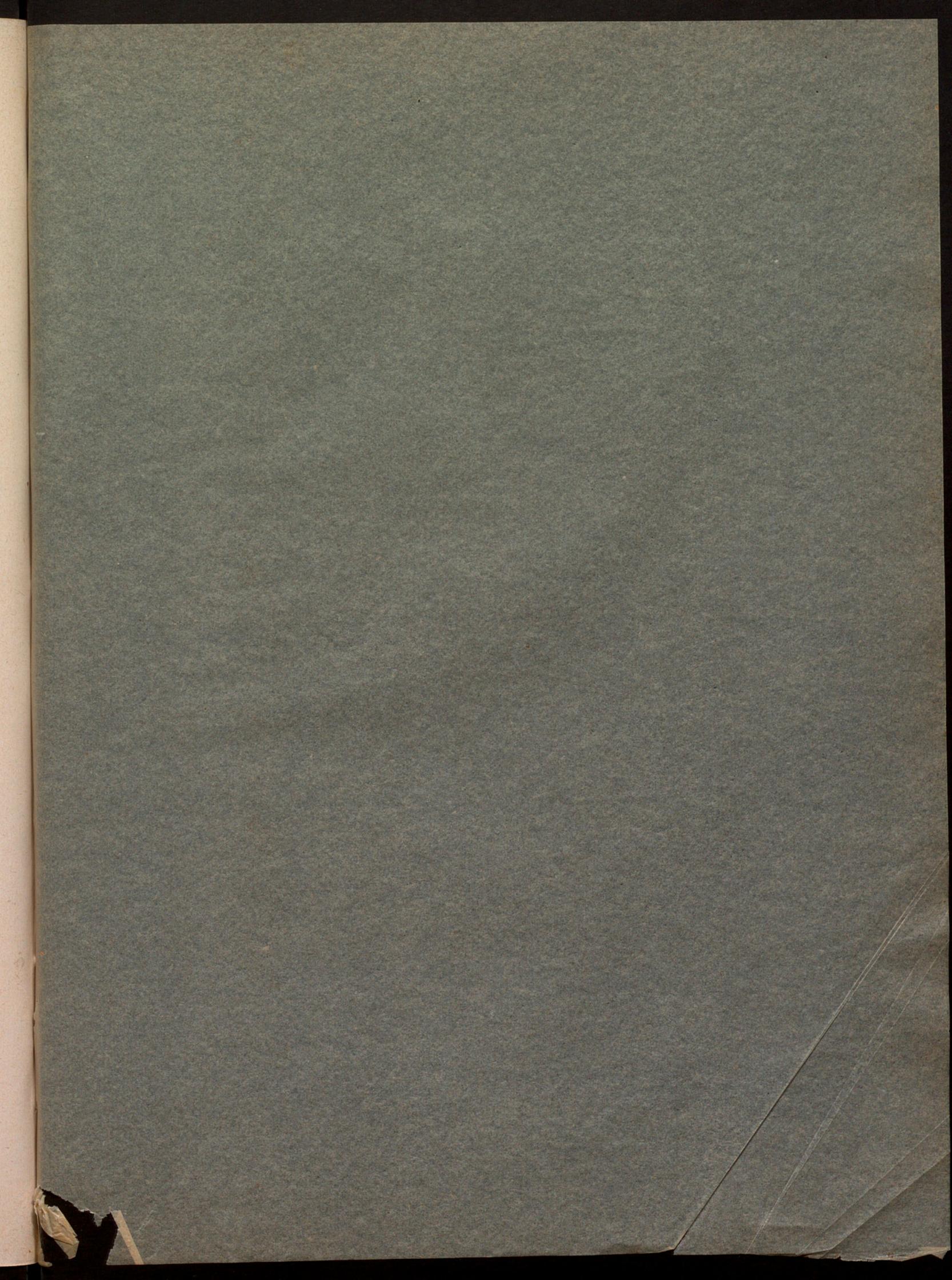
1. Les résultats des études récentes qui ont renouvelé la biographie d'Antonello de Messine ont été magistralement exposés par M. Lionello Venturi, dans un ouvrage qui vient de paraître : *le Origini della pittura veneziana* (Venise, 1907, p. 215). Le jeune historien, qui porte vaillamment un nom illustre, a remarqué très justement, après avoir lu les volumes de M. Sanpere y Miquel, qu'il fallait faire dans la peinture napolitaine la part des « Catalans » (p. 219).

A Valence même, je ne connais encore aucun groupe d'œuvres où l'on puisse chercher la personnalité anonyme d'un ou de plusieurs élèves de Jacomart. Cependant c'est, je pense, aux traditions laissées par le peintre du roi Alphonse, que l'on doit attribuer ce qui reste de flamand, jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, dans des tableaux plus qu'à demi-italiens, comme ceux de maître Rodrigo, de Valence, et ceux de son fils.

Si l'on ne peut actuellement parler d'une « école de maître Jacomart », au moins la découverte des documents et l'analyse des œuvres ont-elles rendu, dès maintenant, distincte la personnalité de l'artiste dont le nom était naguère complètement inconnu. Jacomart, tout en s'efforçant de rivaliser avec les merveilles opérées par Jean van Eyck, n'a pas perdu le souvenir des maîtres qu'il avait eus à Valence; il a gardé jusqu'à la fin de sa carrière un peu de leur naïveté et de leur fraîcheur. Il peint avec la même aisance les petits panneaux narratifs et les grandes effigies sur lesquelles éclate la pompe dorée des vêtements sacerdotaux. Sa verve abondante, et peut-être un peu radoteuse, contraste avec la sécheresse pédantesque et morose de Dalmau : elle est à coup sûr plus aimable et plus originale. L'histoire de la peinture peut fixer leur place aux deux adeptes que Jean van Eyck a eus dans le royaume d'Aragon : l'un, tout proche du grand novateur, mais asservi à la copie stérile; l'autre, plus lointain et moins savant peut-être, mais libre et fécond. Le nom du peintre des conseillers de Barcelone, à qui une signature a valu la renommée, ne doit pas éclipser plus longtemps le nom du peintre de ce tableau somptueux et solennel : le triptyque des Borgia.

E. BERTAUX



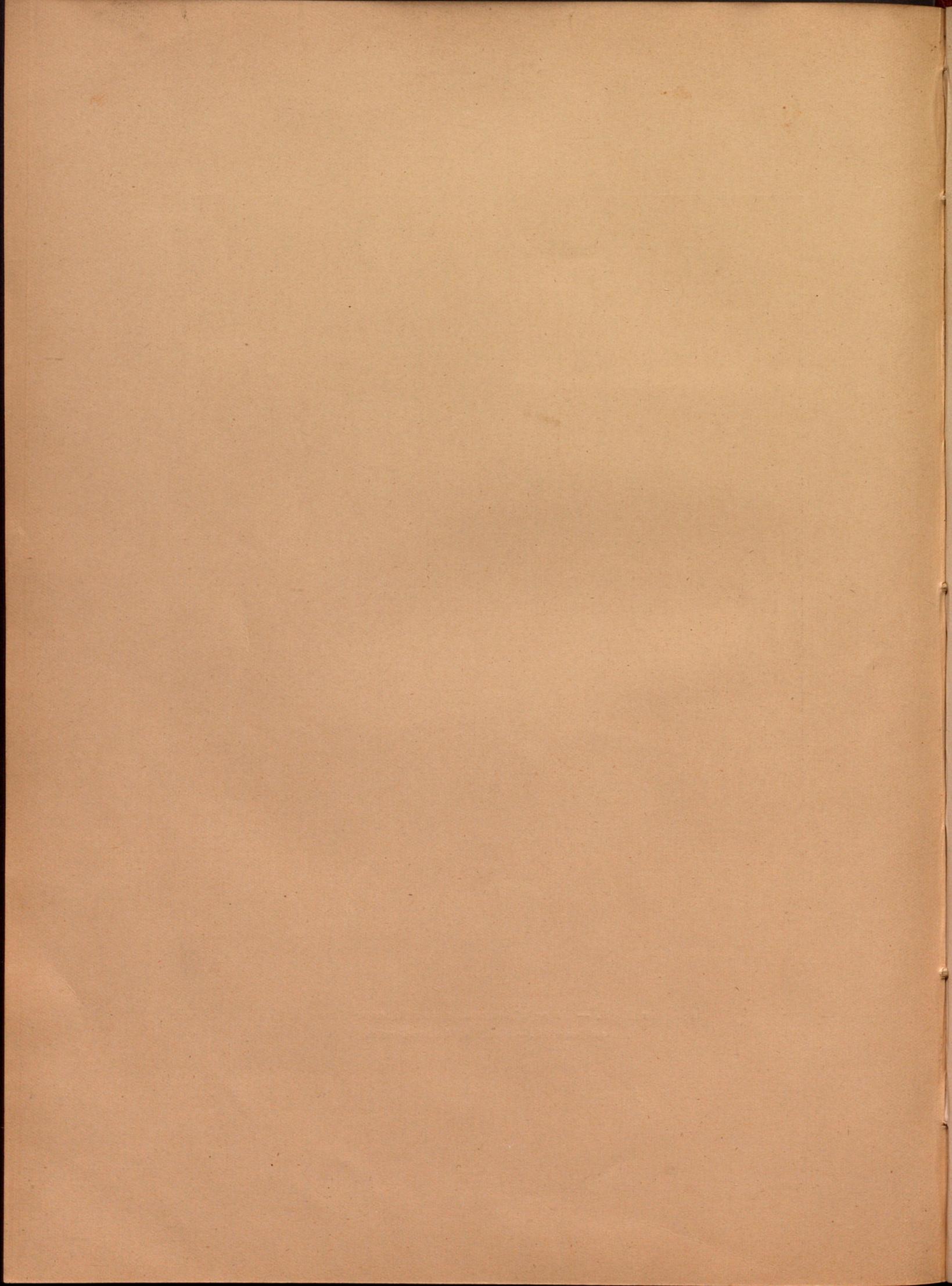






JACOMART BAÇÓ. — PRISE D'HABIT DE SAINT VINCENT FERRIER.

l'ant eau d'un retable. — Paris, Musée des Arts décoratifs.



## LES PRIMITIFS ESPAGNOLS<sup>1</sup>

V

V

LE « MAÎTRE DE SAINT GEORGES »



LE musée du Louvre a reçu de ses Amis, en 1905, quatre panneaux du commencement du xv<sup>e</sup> siècle, qui représentent les dernières scènes de la légende de saint Georges, depuis sa profession de foi jusqu'à sa décollation. Ces panneaux faisaient partie, depuis 1900, de la collection Théophile Belin. Ils furent envoyés successivement à l'Exposition des Primitifs flamands, en 1902, et à celle des Primitifs français, en 1904. A Bruges, M. Hulin les avait revendiqués pour l'art avignonnais ou provençal, « plutôt à la suite de déductions et d'éliminations qu'en s'appuyant sur des comparaisons directes et positives »<sup>2</sup>. Les panneaux qui s'étaient fait connaître d'abord dans la ville de Memling avaient commencé dans le *Catalogue critique* leur voyage vers le Midi. Lorsqu'ils furent exposés au pavillon de Marsan, Henri Bouchot les logea dans une région de la France « avoisinant l'Espagne », et près de la Navarre<sup>3</sup>. Ils erraient encore entre la Provence et le Languedoc. Leur entrée au Louvre les fit avancer quelque peu vers l'Espagne ; bien qu'ils aient été exposés dans la salle des Primitifs

1. Cinquième article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 417, t. XXII, p. 107, 241 et 339.

2. *Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges, 1902, publié sous le pseudonyme de G.-H. de Loo, p. 86.

3. *Catalogue illustré*, p. 14.



ÉCOLE CATALANE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.  
 SAINT GEORGES DEVANT DIOCLÉTIEN.  
 Musée du Louvre.

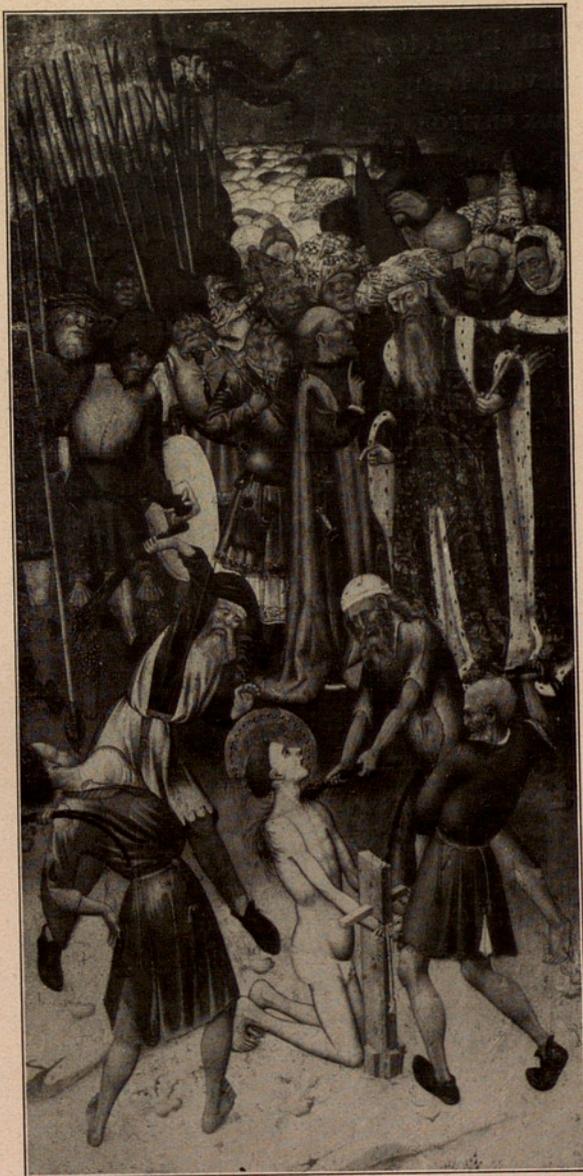
français, l'étiquette — école franco-espagnole, — laissait à deviner de quel côté des Pyrénées ils allaient enfin trouver leur patrie.

Je compulsais, il y a trois ans, dans l'hospitale bibliothèque de l'Athénée de Barcelone, un des albums publiés à l'occasion de l'Exposition universelle de 1890<sup>1</sup>, lorsque je tombai sur une reproduction médiocre de l'un des panneaux qui venaient d'être donnés au Louvre. Le texte qui accompagnait les gravures m'offrit une indication précieuse, que je m'empressai de communiquer à M. Sanpere y Miquel. Le panneau avait appartenu à une ancienne et noble famille de Barcelone, celle des Rocabruna. L'auteur des *Quattrocentistes catalans* suivit la piste. Il découvrit que les quatre panneaux du Louvre n'étaient sortis qu'en 1872 de la maison de D<sup>a</sup> Josefa de Rocabruna, pour passer dans celle d'une de ses sœurs, puis dans les collections d'un antiquaire de

1. J. Puiggari, *Estudios d'indumentaria española* (Barcelone, 1890), pl. 40.

Barcelone, qui céda les panneaux à un de ses collègues, lequel les vendit à Théophile Belin<sup>1</sup>.

Le premier des quatre panneaux montre saint Georges sous la figure d'un jeune gentilhomme, debout devant l'empereur, — qui, d'après la légende, doit être Dioclétien. Le lieu de la scène est indiqué uniquement par le trône tout doré : le fond est d'or et rayé d'arabesques légères comme des fils voltigeants. Les opulents costumes fourrés d'hermine appartiennent à une époque de transition dans les modes, comme la peinture à une époque de transition dans l'art. La longue houppelande que porte l'empereur a les fausses manches traînantes jusqu'aux pieds que l'on peut voir dans les miniatures peintes pour le duc de Berry, avant 1416. Le jeune saint est accoutré de façon moins pesante et moins solennelle, plus nouvelle aussi : sa jaquette longue



ÉCOLE CATALANE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.  
SAINT GEORGES EST BATTU DE VERGES.  
Musée du Louvre.

1. S. Sanpere y Miquel, *Los Cuatrocentistas catalanes* (Barcelone, 1906), t. II, p. 275.

est celle de Josse Vydt, le riche Gantois, sur le retable fameux que Jean van Eyck termina en 1432. Le panneau qui représente saint Georges devant l'empereur et les trois panneaux qui le suivent se trouvent placés aux environs de 1430<sup>1</sup>.

Malgré les costumes contemporains du peintre, l'image du souverain et de sa cour ne présente pas l'apparence d'une assemblée peinte d'après nature. C'est un monarque de féerie que ce Dioclétien à barbe blonde, qui, de son bras gauche, tenant négligemment un sceptre long et fin, s'appuie sur une épée de géant. Sa coiffure a l'énormité bizarre d'un bonnet de magicien. Les couvre-chefs des personnages qui entourent le trône sont encore plus insolites et plus extravagants. Un chapeau de feutre poilu et haut de forme a la même laideur que le chapeau de l'homme qui a été peint chez lui, à côté de sa femme, par Jean van Eyck, en 1434 (National Gallery); mais il est plus large et plus haut de beaucoup: c'est un monstre. L'homme qui en est coiffé a devant lui un vieillard terriblement barbu, dont le crâne chauve est couvert d'un serre-tête blanc. Celui-là tient à la main, pour parler à l'empereur et accuser le saint, un haut bonnet pointu entouré d'un turban. Au-dessus de la foule qui se presse derrière le trône, on voit s'élever d'autres bonnets droits ou recourbés à la pointe et des turbans à trois étages.

Les trois scènes qui suivent l'Accusation représentent le Martyre. Nul des héros de la foi n'endura une série de supplices plus complète que celle qui se trouve détaillée dans les plus anciennes rédactions de la vie de saint Georges, et qui a été mise en scène, vers 1500, par des sculpteurs et des peintres flamands, tels que Jean Borman et Lancelot Blondel. Les panneaux du Louvre ne représentent que trois épisodes du long martyre, les moins compliqués. Le saint est battu de verges; il est trainé au supplice par un animal dont l'arrière-train est d'un mulet ou d'un âne, et non d'un cheval<sup>2</sup>. Enfin, tandis que le corps du martyr et sa tête gisent des deux côtés du billot, le feu divin tombe sur les bourreaux.

Le ciel est d'or et paré de fines arabeques, comme la salle du trône.

1. C'est la date que Bouchot avait notée dans son catalogue de l'Exposition de 1904.

2. M. de Mély a cru reconnaître un bœuf. Je m'inclinerais volontiers devant son avis d'«éleveur normand» (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, t. II, p. 52). Mais il ne peut s'agir ici, comme l'insinue, de saint Sernin, l'évêque de Toulouse.

Les arbustes du premier plan ont la forme des arbres qui découpent leur silhouette naine sur le fond d'or des peintures italiennes du XIV<sup>e</sup> siècle. La perspective est construite d'après une ligne d'horizon très haute, comme si les premiers plans formaient une montée et comme si à cette montée succédait brusquement un plateau sur lequel les têtes de la foule sont « tassées comme des pavés »<sup>1</sup>.

Les houppelandes interminables, les bonnets cornus, les turbans volumineux encombrant les scènes de martyre, comme la cour de l'empereur. Cependant la féerie des costumes est désormais repoussée au second plan par des figures et des groupes d'un réalisme violent et cruel.

Les visages sont accentués en caricature. L'accusateur du premier tableau, maintenant surmonté de son pain de sucre à turban, montre une face osseuse, un nez crochu, une barbe hirsute. Dans le profil du per-



ECOLE CATALANE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.  
SAINT GEORGES TRAINÉ AU SUPPLICE.  
Musée du Louvre.

1. Le mot est de M. Hulin, dans son *Catalogue critique* de l'exposition de Bruges.

sonnage qui lui parle, les traits, le nez, les lèvres, la barbiche, la forme même du crâne, tout veut accuser le Juif. Le peintre exagère avec complaisance la laideur et la misère populaires ; ses bourreaux sont des malandrins en haillons. Le modèle même du saint Georges est un adolescent aux épaules étroites, dont le peintre a copié le torse étique, d'abord de face, puis de dos.

Quand l'artiste regarde un animal, il devient un observateur impassible et net. Il s'est diverti à poser une grosse mouche sur le poil gris de l'âne qui traîne saint Georges au supplice : la bestiole est si bien détachée en relief par l'ombre transparente de ses ailes que plus d'un visiteur du Louvre l'aura cru, je gage, prête à s'envoler.

Les attitudes et les mouvements sont indiqués avec autant de justesse que d'audace. Les raccourcis se croisent en tous sens dans le groupe des bourreaux atteints par le feu du ciel ; les chevaux se cabrent en lançant la tête en l'air. Le cortège qui conduit le saint au supplice traverse réellement l'étroit panneau : on le dirait coupé par l'encadrement d'une baie ouverte dans un mur.

Peu de visages restent impassibles. Presque tous ricanent ou grimacent, en montrant une rangée de dents. La haine, la peur, la souffrance sont exprimées le plus souvent avec une violence brutale, parfois avec la plus sévère simplicité. Nous pouvons rester insensibles au cri que la flagellation semble arracher de la bouche ouverte du martyr ; mais, dans les scènes de supplices qui ont été peintes au xv<sup>e</sup> siècle, est-il une vision plus saisissante que ce long corps étiré tout entier sur le sol pierreux par l'effort des cordes tendues, pendant que les rides creusées en travers du front juvénile avouent seules la douleur sur le visage résigné ?

Devant les fonds d'or, à travers les couleurs trop vives, une volonté qui tantôt reste emprisonnée dans des conventions archaïques et puériles, et tantôt s'emporte au delà du but aperçu, combat avec une brutalité superbe pour faire œuvre vivante et parlante. D'où cette volonté a-t-elle surgi ? Dans quelle école s'est-elle nourrie ?

M. Hulin, qui a été frappé le premier par l'œuvre étrange et puissante, ajoutait, après avoir renoncé à la classer dans une école actuellement connue : « En Espagne, nous n'avons rien rencontré qui autorisât la supposition d'une provenance espagnole ». Cette provenance est aujour-

d'hui établie. Les panneaux du Louvre ont été trouvés à Barcelone. Le saint dont ils racontent le supplice est le patron de la Catalogne.

C'est parmi les œuvres conservées en Espagne qu'il faut chercher d'abord la matière des « comparaisons directes et positives » qui manquaient à M. Hulin. La question qui se pose devant les panneaux « franco-espagnols » se trouve circonscrite de la façon la plus exacte : ce peintre qui n'est, nous dit-on, ni un Italien, ni un Flamand, ni un Allemand, est-il un Catalan ?

Les panneaux du Louvre précèdent d'une quinzaine d'années le grand retable de Luis Dalmau. Or, il n'y a pas de période dans l'histoire de la peinture catalane sur laquelle les découvertes et les analyses de M. Sanpere y Miquel aient projeté plus de lumière que le premier tiers du xv<sup>e</sup> siècle. Cette période se trouve dominée par la personnalité d'un peintre qui s'appelait Luis Borrassá et qui a donné toute sa mesure dans un retable gigantesque, commencé en



ÉCOLE CATALANE DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.  
DÉCOLLATION DE SAINT GEORGES  
Musée du Louvre.

1416 pour l'église des Clarisses de Vich. Les panneaux qui, une fois assemblés, formaient un polyptyque de 5<sup>m</sup>60 de haut sur 4 mètres de large, sont tous exposés au musée archéologique formé à Vich même par l'évêque Morgades. Ils représentent des sujets très variés, dont quelques-uns sont des raretés insignes dans l'iconographie chrétienne.

Les panneaux de Vich diffèrent des panneaux du Louvre autant qu'il est possible à des œuvres que sépare un petit nombre d'années et qui appartiennent à un temps où la technique de la peinture et les conventions de la perspective étaient à peu près les mêmes dans toute l'Europe occidentale, dominée par les traditions de la peinture siennoise.

Borrassá, en peignant la cour d'Abgar, roi d'Édesse, où les apôtres Simon et Jude apportent l'image miraculeuse du Sauveur, ne s'est pas fait faute de coiffer les courtisans de chaperons difformes et de chapeaux poilus<sup>1</sup>. Mais il n'a point renchéri sur les excentricités que les élégants de Barcelone, comme ceux de Milan, de Florence ou de Naples, avaient empruntées de son temps aux cours de France et de Bourgogne. Il n'a pas été tenté par les bonnets de charlatan et les turbans de mamamouchi. Il ignore la caricature. Presque tous les visages qu'il peint ont les mêmes traits, comme le même teint clair, modelé très légèrement d'un ton doux et blond. Les saints que Borrassá avait rangés au bord du retable des Clarisses, et surtout les jeunes chevaliers et les nonnes, ont la gravité souriante que Fra Angelico prêtera plus tard à ses élus.

Pas plus que le dominicain de Fiesole, le peintre catalan ne sait peindre la souffrance ou la violence. Rien n'est plus instructif que de rapprocher d'une scène du martyre de saint Georges, — *la Flagellation*, par exemple, — une scène de meurtre peinte par Borrassá. On voit, sur l'un des panneaux de Vich, les saints Simon et Jude, massacrés, au pied d'un édifice gothique d'où les idoles tombent en morceaux, par les mages de Perse. Les évêques des païens manient le cimeterre avec une mollesse que n'explique pas entièrement leur inexpérience. Ils se penchent pour tuer, comme les apôtres pour tomber, d'un mouvement uniforme et automatique. Il n'y a pas plus de haine sur leurs visages vénérables que de douleur sur les faces des martyrs, molles et souriantes.

Cet art doux et un peu mièvre, que viennent relever quelques détails

1. Sanpere y Miquel, t. I, p. 151 et pl. hors texte.

observés d'après nature, est directement issu de l'art siennois, qui fut importé à Barcelone dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Le catalan Ferrer Bassà,



Cliché Gudiol.

LUIS BORRASSA. — MARTYRE DES SAINTS SIMON ET JUDE.

Fragment du polyptyque de l'église des Clarisses de Vich.

Vich, Musée épiscopal.

peintre du roi Juan II, dont M. Sanpere y Miquel a retrouvé, dans le couvent de Pedralbes, aux portes de Barcelone, une très importante série de peintures murales exécutées vers 1350, est un disciple immédiat de Simone Martini : c'est à Avignon, selon toute vraisemblance, qu'il a dû recueillir

les leçons du maître ami de Pétrarque. Peut-être, vers la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, les relations commerciales de la Catalogne et de la Toscane amenèrent-elles d'autres importations d'art. Il est certain, en tous cas, que les tableaux de Borrassá ressemblent de la façon la plus invraisemblable aux œuvres de certains peintres de l'Ombrie et des Marches qui suivaient, au commencement du xv<sup>e</sup> siècle, les traditions siennoises, comme les peintres catalans<sup>1</sup>.

Luis Borrassá est nommé pour la première fois dans un contrat en 1396, pour la dernière en 1424. Il a travaillé au milieu d'une école qui a été féconde et dont il reste aujourd'hui nombre de panneaux anonymes. Un seul de ses disciples ou de ses continuateurs immédiats nous est connu par un tableau d'autel dont M. Sanpere y Miquel a fort ingénieusement retrouvé l'auteur. C'est un retable de l'histoire de saint Marc, patron des cordonniers, qui a été recueilli, en pitoyable état, au petit musée épiscopal de Manresa. Il doit être, comme un retable identique qui a été peint en 1437 pour les cordonniers de Barcelone, l'œuvre de Benet Martorell. Or l'histoire de l'évangéliste, par la douceur des visages et du modelé, la richesse pittoresque des costumes, comme par la faiblesse des épisodes violents et cruels, est encore exactement conforme aux traditions que représentait en 1416 le polyptyque des Clarisses de Vich<sup>2</sup>. Martorell demeure aussi éloigné que Borrassá du maître inconnu qui a peint, de son temps, les quatre panneaux de *la Vie de saint Georges*.

Les détails les plus typiques de ces panneaux, où les fantaisies de modes et le réalisme populaire ont la même outrance agressive, ne se retrouvent que dans l'art du Nord. Les hauts bonnets pointus ou cornus, les turbans énormes, sont légion dans les précieuses miniatures des *Très Riches Heures du duc de Berry*, au musée Condé de Chantilly. Sans doute, ces coiffures bizarres n'accompagnent point des visages grotesques ou grimaçants dans les compositions de Pol de Limbourg et de ses frères,

1. Je citerai, en particulier, Lorenzo Salimbeni de San Severino, qui a peint à Forlì et à Urbino, et dont une œuvre porte la date de 1416. Un panneau de ce peintre, publié par M. Roberto Schiff dans *l'Arte* (X, 1906, p. 376) et qui représente un sujet tout siennois, *la Mort de sainte Catherine*, aurait pu être classé comme catalan par quiconque eût connu la publication de M. Sanpere, si ce panneau n'avait été trouvé à Forlì.

2. *Los Cuatrocentistas catalanes*, t. I, p. 183 et suiv.

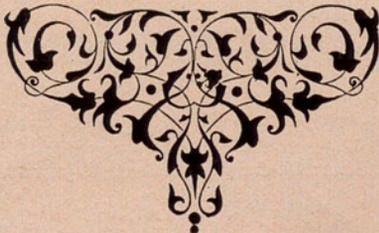
où triomphent la sérénité et la beauté italiennes; mais, en dehors de quelques œuvres délicates et raffinées, la verve caricaturale, qui ajoute un accent fantasque ou féroce à presque toutes les figures de la légende de saint Georges, s'est donné carrière dans la peinture franco-flamande, à partir du règne de Charles V. Les affreux sacripants qui flagellent saint Georges sont les légitimes petits-fils de ceux qui flagellent le Christ sur le « parement de Narbonne ». Le tableau du *Martyre de saint Denis*, peint par Henri Bellechose, en 1416, pour la Chartreuse de Champmol, montre, devant un groupe de turbans clairs et de faces de nègres, que l'on dirait tirés des *Très Riches Heures du duc de Berry*, un formidable boucher, jambes et bras nus, en comparaison duquel les maigres tortionnaires de saint Georges sont de pauvres hères. Cette œuvre vigoureuse précède de peu d'années les tableaux de Barcelone qui sont venus la rejoindre dans une salle du Louvre.

Tel comparse de l'histoire de saint Georges, qui ne semble pas avoir figuré dans la peinture franco-flamande, a joué un rôle de premier plan dans la sculpture. Le Juif à mine chafouine, qui parle avec l'accusateur du martyr, dans la scène de la Flagellation, fait penser au Daniel qui, debout parmi les prophètes du Puits de Moïse, lève si fièrement sa barbe crépue et son nez crochu, à côté de Zacharie, le marchand juif, humble et le front bas.

C'est tout près des Flamands ou des Hollandais de Dijon que le peintre des panneaux de Barcelone se trouve le moins dépaysé. Serait-il par hasard l'un d'eux? Les panneaux qui, d'exposition en exposition, avaient si rapidement voyagé vers le Midi, vont-ils reprendre leur course errante vers le Nord?

E. BERTAUX

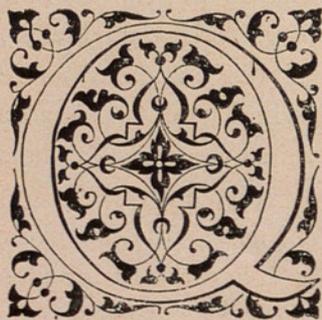
(A suivre.)



## SUR LE QUAI (BELLE-ISLE-EN-MER)

LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. L.-B. DELFOSSE

---



QUAND Baudelaire critique d'art affirmait qu'un portrait même « se compose », il énonçait vivement, sous forme paradoxale, une vérité profonde, applicable au paysage autant qu'à la figure. Aussi bien n'est-ce pas faire œuvre d'art que de trouver d'abord le *motif* qui résume en beauté la physionomie d'un pays, ensuite le *point de vue* qui donne à cette physionomie particulière toute sa valeur expressive ? A

Belle-Isle-en-Mer, voisine de Quiberon, s'offrent plusieurs aspects, sauvages ou familiers : ce n'est point l'onde écumante au front des écueils qu'a préférée l'auteur de cette planche, mais le petit port silencieux, empli par les voiles multicolores des sardiniers, le quai grouillant d'une foule vague où se distinguent la casquette des gars et la coiffe des vieilles, l'atmosphère laborieuse dans le décor des toits anciens sous un ciel nuageux... Point de romantisme et de tempête, mais un sentiment pénétrant dans son calme.

Nos lecteurs connaissent déjà M. Louis Delfosse <sup>1</sup>. Un Breton ? non pas, mais un artiste de Bayonne amoureux de la lande et de la mer ; d'abord juriste, bientôt peintre, exposant depuis quatorze printemps à la Société Nationale, aquafortiste, et maintenant lithographe de plus en plus sensible à l'accord savoureux des blancs veloutés avec les beaux noirs.

RAYMOND BOUYER

---

1. Voir la page de M. Henri Beraldi, dans la *Revue* du 10 juin 1903 (t. XIII, p. 438).

## LES PRIMITIFS ESPAGNOLS<sup>1</sup>

VI

V

LE « MAÎTRE DE SAINT GEORGES » (*fin*).



N élément essentiel manque jusqu'ici à la discussion du problème posé par les quatre panneaux de la légende de saint Georges, qui sont entrés au musée du Louvre. Ces panneaux ont formé les volets d'un retable. Avant de les ranger dans une école, il serait très utile de connaître le panneau du milieu.

Ce panneau a été retrouvé par M. Sanpere y Miquel<sup>2</sup>. Il avait été conservé dans la famille Rocabruna, avec les panneaux du Louvre, jusqu'en 1872. Un amateur de Barcelone, D. José Ferrer-Vidal y Soler, l'acheta il y a quelques années. Le tableau, qui suffit à l'honneur d'une collection, n'est autre que le superbe *Saint Georges combattant le dragon*, que j'ai reproduit ici, il y a quelques mois à peine<sup>3</sup>.

1. Sixième article. Voir la *Revue*, t. XX, p. 417, t. XXII, p. 407, 241 et 339, t. XXIII, p. 269.

2. *Cuatrocentistas catalanes*, t. II, appendice, p. 276.

3. Voir la *Revue*, t. XXII (1907), p. 255. Ce tableau mesure 1<sup>m</sup>55 de haut sur 0<sup>m</sup>97 de large; les panneaux du Louvre, 1<sup>m</sup>03 sur 0<sup>m</sup>50. Par analogie avec les retables catalans de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, que M. Sanpere a publiés, il faudrait, pour reconstituer le retable de *Saint Georges*, disposer les panneaux du Louvre par groupes de deux, placés l'un au-dessus de l'autre. Les volets, ou mieux les panneaux latéraux du triptyque ainsi formé, domineraient d'assez haut le panneau du milieu. Celui-ci a été visiblement rogné par le haut; on devra d'abord lui rendre en imagination les dix ou vingt centimètres de bois qui lui manquent et se représenter ensuite, au-dessus du cavalier, le *Crucifiement* qui formait le couronnement ordinaire des retables catalans. Ce *Crucifiement* est un tableau à rechercher. Comptons sur l'infatigable zèle de M. Sanpere.

J'avoue que de moi-même je n'aurais pas songé à replacer le panneau de la collection Ferrer-Vidal au milieu des panneaux du Louvre. Sans doute, j'avais présenté le grand *Saint Georges* comme une œuvre antérieure à Dalmau et au Jean van Eyck que nous connaissons à partir de 1432. Je reportais précisément le tableau vers la date qui a été attribuée aux panneaux du Louvre par Henri Bouchot, — vers 1430. Mais, à cette date, les panneaux qui ont formé les volets semblent archaïques, en comparaison du tableau même qu'ils devaient accompagner.

Ce tableau a un ciel d'un bleu profond ; les petits panneaux, un fond d'or à arabesques. Là, tout un paysage, — rochers, cultures, château, — monte vers l'horizon très haut ; ici, pas un arbre n'élève sa tête au-dessus des têtes pressées de la foule. Le tableau est en partie, comme je l'ai indiqué dans l'article où il a été étudié, une véritable « peinture sur relief ». Rien de pareil dans les volets. Le nimbe du saint, au lieu d'être doré sur des reliefs de stuc, est doré à plat et simplement ourlé d'un pointillé gravé au poinçon. Enfin, le *Saint Georges vainqueur du dragon* semble peint à l'huile ; les panneaux de la légende sont manifestement peints *a tempera*.

En vérité, ces différences sont plus sensibles que profondes. Un peintre, surtout à une époque de transition telle que le commencement du xv<sup>e</sup> siècle, pouvait employer concurremment l'outremer et l'or pour les ciels, l'huile et la *tempera*. Le *Jugement dernier*, qui formait le devant de l'autel de la chapelle Vydt, dont le retable était le polyptyque des Van Eyck, la merveille que ne devait jamais dépasser l'art de la peinture à l'huile, n'était-il pas peint sur toile et à la détrempe ? Il est d'ailleurs possible, et même vraisemblable, que le panneau de Barcelone et les panneaux du Louvre aient été peints suivant le même procédé *a tempera*, avec des glacis transparents de couleurs à l'huile, qui, ici, auront été effacés en partie par des nettoyages, et qui, là, auront été avivés et foncés par un vernissage moderne, et par les retouches d'un restaurateur trop habile.

Un examen attentif découvrira de nombreuses ressemblances entre les volets du Louvre et le grand tableau de Barcelone. Le combattant n'est pas plus fièrement dressé sur ses étriers que le vieux capitaine à barbe de Charlemagne qui conduit l'escorte du chevalier martyr. La houppe de la princesse en rose, avec sa fourrure d'hermine, est du



Phot. de la Commission municipale des Beaux-Arts de Barcelone.

FIG. 4. — JAUME HUGUET. — RETABLE DE L'ÉGLISE SAN MIGUEL A TARRASSA.

Au milieu, les saints Abdon et Sennen; à droite et à gauche, leur martyre et la translation de leurs reliques; au-dessus, le Calvaire; au-dessous, les saints Cosme et Damien, un de leurs miracles et leur martyre.

même goût que la houppelande du Dioclétien. Les lointains du paysage dont les pentes s'élèvent derrière le grand saint Georges, rappellent, par la perspective et par le rendu des arbres, une page des *Très riches Heures* du duc de Berry (*l'Avril* du calendrier), de même que les coiffures bizarres, multipliées sur les tableaux du Louvre, rappelaient de nombreuses figurines du même manuscrit. Sur le panneau de Barcelone, les hauts bonnets et les turbans ont fui le charnier où se livre le combat, mais on les aperçoit massés au loin, sur les murailles du château. Au premier plan, un détail minuscule, et qui échappe tout d'abord, atteste, sur le tableau comme sur les volets, de menues curiosités de réaliste qui semblent le fait d'un seul et même peintre. La grosse mouche que nous avons vue attachée à la croupe de l'âne qui traîne saint Georges au supplice<sup>1</sup>, la voici devant le monstre qui s'élance contre le cheval blanc : elle s'est posée sur l'un des ossements épars, un os d'omoplate.

Pour moi, je ne doute pas, en dépit de différences superficielles, que le saint Georges vainqueur du dragon et les scènes de son martyre n'aient été peints par un même artiste, qui fut un maître.

La peinture « sur relief » du Saint Georges victorieux ne peut être flamande ; les arabesques des fonds d'or qui surmontent les scènes du martyre sont pareilles à celles qui décorent plusieurs panneaux du musée de Vich. Un examen prolongé nous conduit à la conclusion que la provenance des tableaux rendait vraisemblable : le maître du retable de Saint Georges est un Catalan.

Seulement le grand panneau atteste, plus clairement encore que les panneaux du Louvre, que cet inconnu a été tout imbu d'art franco-flamand ou flamand. A-t-il pu trouver à Barcelone les modèles de cet art qu'il a imités ? J'en doute. Le peintre du *Crucifiement* franco-flamand que j'ai signalé dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone<sup>2</sup>, le devant d'autel du musée de Vich, qui peut être l'œuvre des brodeurs brabançons établis dès 1388 à Barcelone<sup>3</sup>, représentent une période plus archaïque que les panneaux du martyre de Saint Georges : si d'autres peintres du Nord

1. Voir l'article précédent, p. 273. Cf. la *Revue* (1907), t. XXII, p. 255 et 257.

2. Voir la *Revue* (1907), t. XXII, p. 121-123.

3. Sanpere y Miquel, *op. cit.*, t. I, p. 74-75, 77, fig.

sont venus travailler à Barcelone avant le voyage et le retour de Dalmau, nous ne connaissons d'eux ni un nom ni une œuvre. Peut-être le maître de Saint Georges a-t-il visité, comme devait faire Dalmau, quelque atelier lointain. Où placer le but de son voyage, — ou la patrie de son maître ? Les volets de son retable font penser à Dijon ; le grand panneau, à Bruges. Il est difficile de localiser dans une école le maître d'un artiste dont l'œuvre n'a pu, jusqu'ici, être classée rigoureusement dans aucune école. Bien plus, les panneaux de Barcelone et du Louvre, étudiés comme un reflet catalan de la peinture franco-flamande, se trouvent combler une lacune dans l'histoire de cette peinture. Ils forment, immédiatement après *le Martyre de Saint Denis*, l'unique intermédiaire qui ait été retrouvé, pour la « plate peinture », entre les dernières œuvres notables peintes dans le milieu français ou bourguignon et les premiers chefs-d'œuvre exécutés en pays néerlandais. Je vois dans le maître inconnu du « Maître de Saint Georges », non seulement un vague « précurseur des van Eyck », mais un vrai précurseur du « Maître de Flémalle », ou, pour mieux préciser, du plus archaïque des peintres qui ont été réunis sous ce nom collectif. Il serait facile de retrouver dans les costumes et sur les figures des personnages qui accompagnent *le Mariage de la Vierge*, au musée du Prado<sup>1</sup>, les détails les plus caractéristiques des panneaux du Louvre, les bizarres turqueries, les dents qu'un rictus fait briller, les faces grimaçantes et pâles qui annoncent, dès le commencement du xv<sup>e</sup> siècle, le merveilleux et terrible fantaisiste que sera un siècle plus tard Hieronymus Bosch<sup>2</sup>.

Saurons-nous jamais le nom du « maître de Saint Georges » ? M. Sanper y Miquel nous l'a dit. Pour lui les panneaux du Louvre et le grand panneau de la collection Ferrer-Vidal y Soler composent une œuvre de jeunesse du peintre Jaume Huguet, connu par un retable qui fut achevé en 1460, et qui se trouve depuis l'origine dans l'église de San Miguel, à Tarrassa (fig. 1). Le corps du retable montre l'effigie des deux saints Abdon et Sènen, patrons du monastère roussillonnais d'Arles-sur-Tech, avec les

1. Je ne puis m'associer à la tentative que M. C. Justi a faite pour rendre ce tableau à l'art espagnol, et qui a été suivie par M. K. Voll (*Altniederländische Malerei*, 1906, p. 98). Les turbans et les costumes orientaux qui ont frappé ces deux savants se retrouvent exactement dans les *Très riches Heures* de Chantilly, dont les enlumineurs sont des Limbourgeois.

2. Les rapports du maître de Flémalle et de Bosch ont été vus pour la première fois par M. von Tschudi (*Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen*, t. XIX, 1898, p. 114).

épisodes de leur martyre et la translation de leurs reliques ; la prédelle est consacrée aux deux saints médecins Cosme et Damien, à leur cure la plus miraculeuse et à leur mort sanglante.

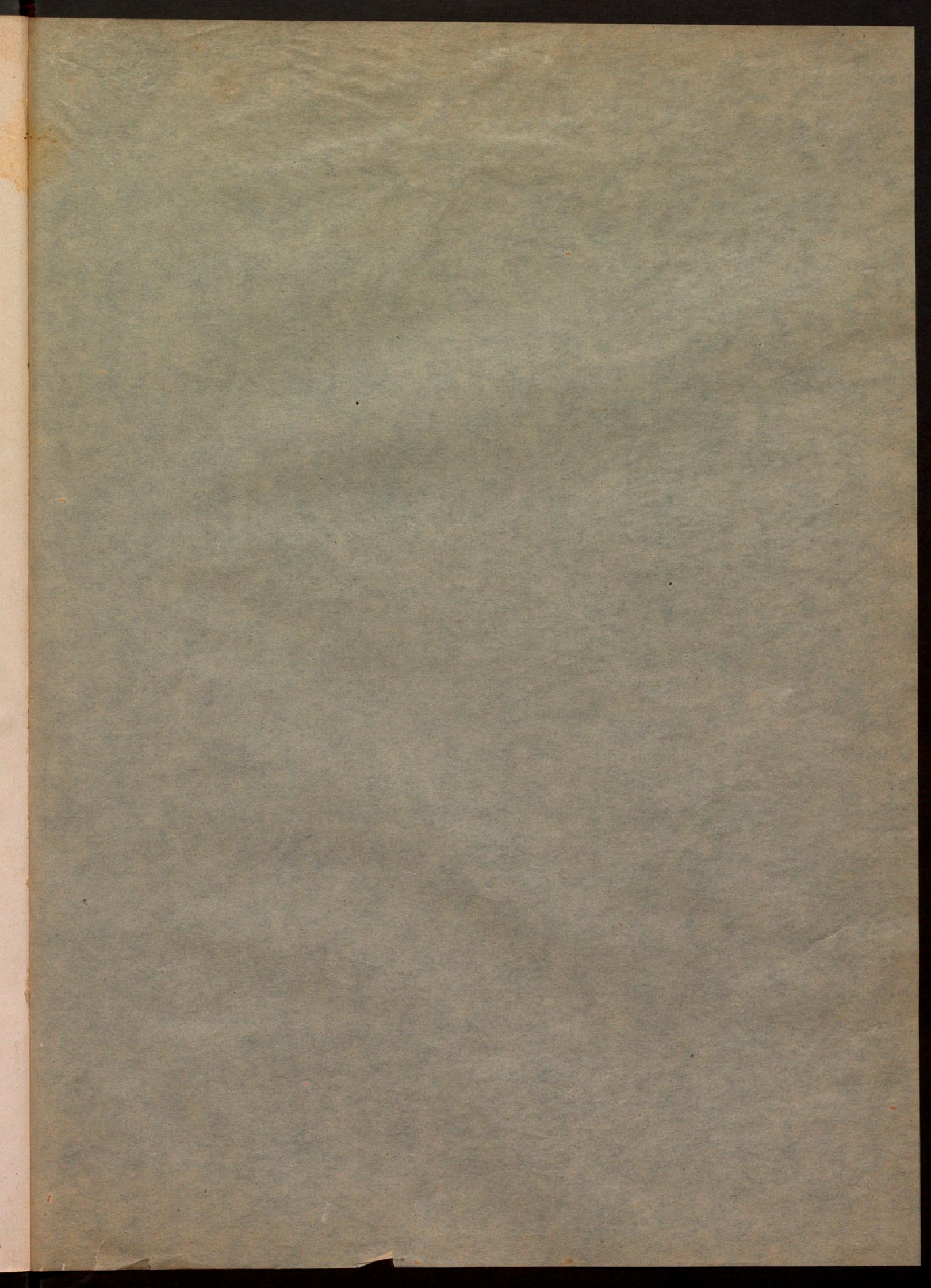
Les ressemblances de détail ne manquent pas entre cet important retable et les scènes de la légende de saint Georges. Une sorte de guillotine, analogue à la *mannaia* italienne, fonctionne pour le martyre des saints Abdon et Sénen, comme pour celui de saint Georges<sup>1</sup> ; de 1430 à 1460, l'appareil s'est seulement un peu perfectionné, et la grande hache que le maillet doit abattre sur le billot est remplacée par une lame qui glisse entre de courts montants de bois. Les costumes orientaux et les bonnets pointus sont encore nombreux dans les groupes de païens massés sur les panneaux de Tarrassa. L'homme de loi qui montrait sa face haineuse dans l'hermine de son capuchon, derrière le groupe de l'accusateur enturbanné et du juif, reparait, adouci et rajeuni, derrière le juge qui assiste à l'égorgeement des saints médecins. Enfin, le plus jeune de ces deux martyrs a le type fluet de saint Georges.

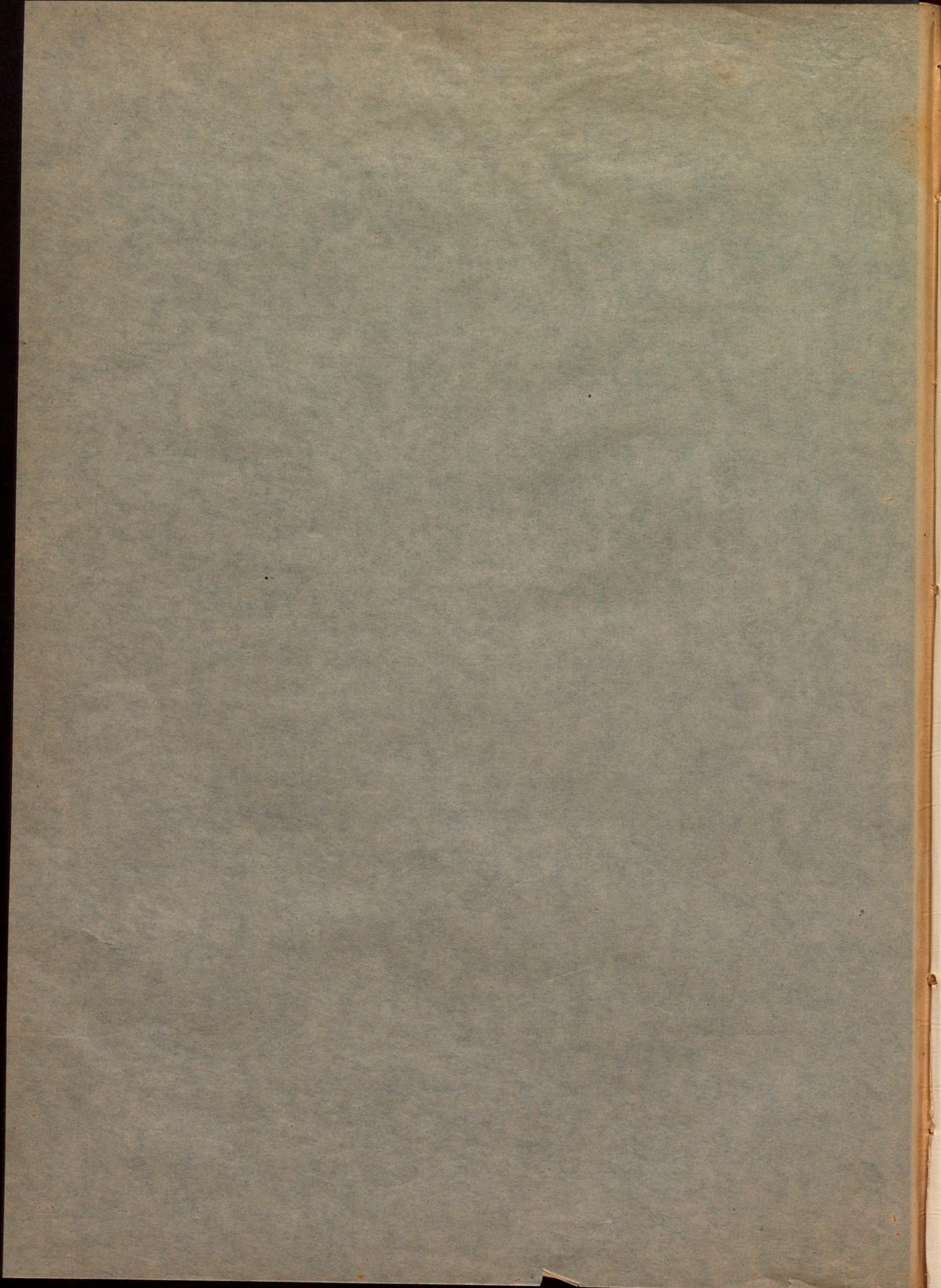
Mais comment un peintre, en atteignant sa pleine maturité, a-t-il pu, non seulement répudier des violences juvéniles, mais abandonner tout ce qu'il avait jadis de fantaisie bizarre, de vigueur nerveuse, de force dramatique ? Dans le tableau de Tarrassa, les excentricités de costume sont ramenées à la vraisemblance, les turbans diminués des deux tiers et devenus pareils à ceux que l'on voit peints sur un plafond de l'Alhambra ; la foule entassée sur le lieu du supplice est figurée par quelques comparses. Toute action violente a disparu, tout mouvement a cessé.

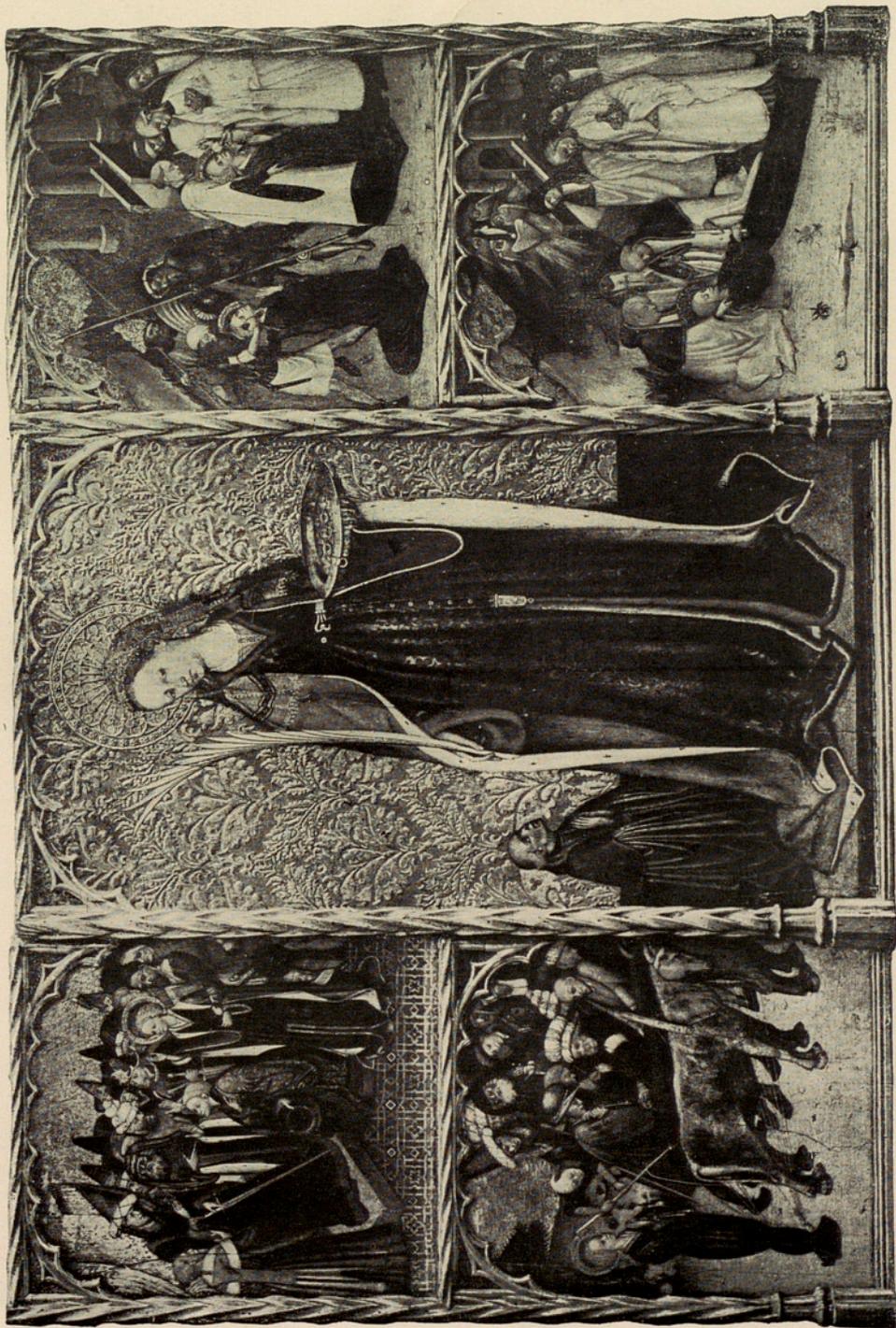
Huguet ne saurait être confondu avec le maître de saint Georges ; il n'a rien de son tempérament ; il n'est pas de sa descendance. Peut-être ne l'a-t-il pas même connu. Le premier document où soit cité Jaume Huguet est un contrat de 1448. Rien ne prouve qu'une vingtaine d'années plus tôt, au temps où fut peint le retable de saint Georges, Huguet eût seulement atteint l'âge d'apprenti.

Il reste certain que le retable de Tarrassa contient des détails qui sont des emprunts faits au maître de saint Georges. Je doute que Huguet ait étudié de près le retable dont une partie est au Louvre. Il y a eu entre le peintre dont la première œuvre conservée est datée de 1460 et

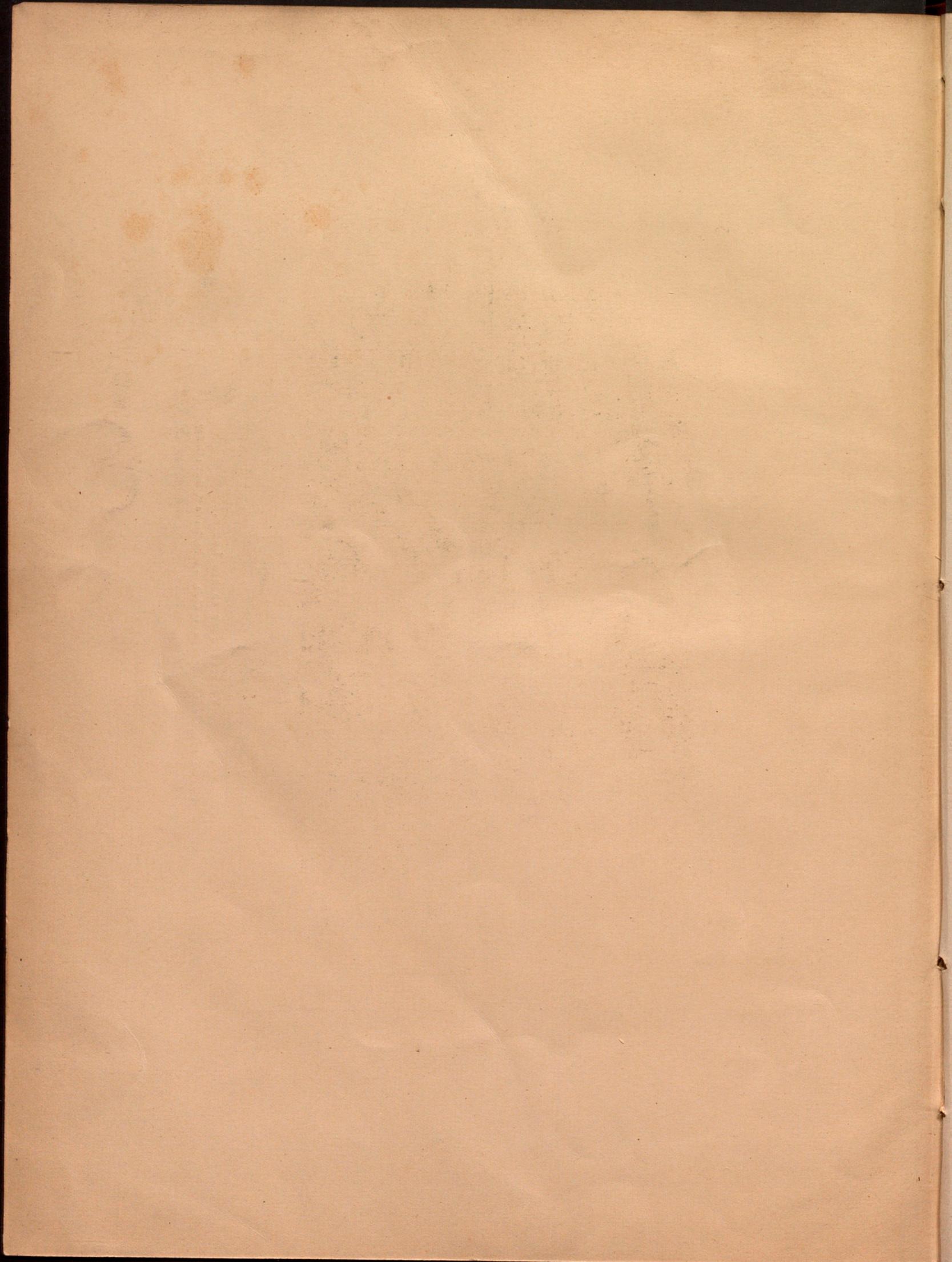
1. Sanpere y Miquel, *op. cit.*, t. II, p. 276.







TRIPTYQUE DE SAINTE LUCIE.  
Peinture catalane du second quart du xvs siècle. — Collection de M. Martin Le Roy.



celui dont la seule œuvre connue remonte environ à 1430, des intermédiaires que je puis indiquer.

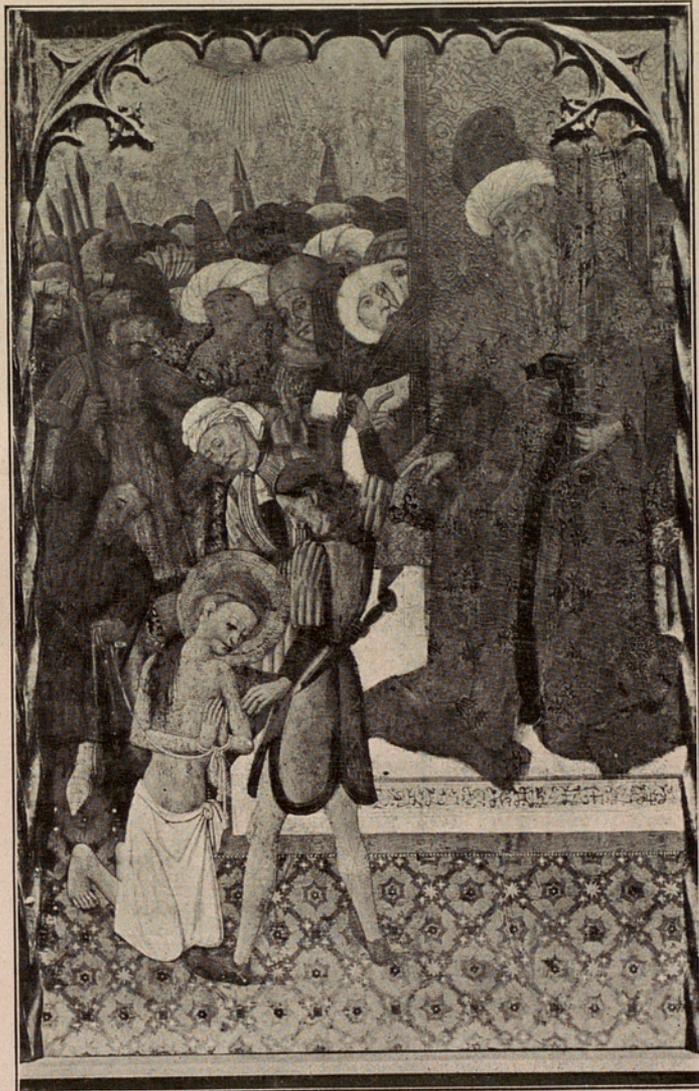


FIG. 2. — MARTYRE DE SAINTE EULALIE.  
Panneau catalan. Barcelone, collection de D. M. Muntadas.

Le plus proche du retable de *Saint Georges* est un retable de *Sainte Lucie* que possède, à Paris, M. Martin Le Roy (pl. p. 345). Le panneau cen-

tral, sur lequel la sainte est debout, à côté d'un donateur en prière, présente



Phot. Gudiol.

FIG. 3. — DEUX SCÈNES DU MARTYRE  
DE SAINTE CATHERINE.

Fragment d'un polyptyque du musée de Vich.

seul un fond décoré de reliefs. Les scènes du martyre de la sainte, au nombre de quatre, sont manifestement imitées des scènes du martyre de saint Georges. Mais, en dépit des bonnets pointus, des turbans énormes, des nez crochus, l'illusion d'une réalité magnifique et brutale s'est évanouie. Ce petit monde de la peinture catalane, que le maître de Saint Georges a troublé comme un orage, se laisse envelopper à nouveau de l'atmosphère de calme religieux et de douceur résignée où baignent les légendes de Borrassà.

Quatre panneaux d'un polyptyque incomplet, qui ressemble par bien des détails typiques au retable de M. Martin Le Roy, mais que je ne crois pas de la même main, font partie de la collection de D. M. Muntadas, à Barcelone<sup>1</sup>. Deux de ces panneaux sont des images en pied de saint Michel et de sainte Catherine; les deux autres sont deux épisodes du martyre de sainte Eulalie, qui était la patronne de la ville de Barcelone, de même que saint Georges le patron de la Catalogne. Le peintre timide qui a fait figurer,

1. J'ai déjà publié ici un petit panneau de cette collection, attribué à Dalmau. Voir la *Revue* (1907), t. XXII, p. 256-258, pl. hors-texte.

devant la barbe redoutable du juge, ces tristes bourreaux à mine de sacristains (fig. 2), réalise déjà presque complètement le mélange de faux orientalisme, de réalisme populaire et de candeur grave que Huguet vivifiera de sa robuste et calme sincérité.

Le goût de caricature qu'avait apporté le maître de Saint Georges ne s'est communiqué avec toute son âpreté qu'à un très petit nombre de peintres catalans. Un petit polyptyque du musée de Vich, où la peinture des panneaux et la boiserie du cadre sont d'exécution également grossière, montre sainte Catherine entourée de Docteurs, qui sont des juifs de même race que le conseiller de l'accusateur de saint Georges. Les bourreaux sont efflanqués et déguenillés; sous les éclats de tonnerre qui brisent la roue du supplice, grouille une mêlée de bonshommes coiffés d'énormes chapeçons; l'un d'eux, hirsute et tout noir, a l'air d'une effroyable marionnette (fig. 3). L'imitateur est bien éloigné et bien indigne du modèle.

Le seul artiste catalan qui ait lutté de vigueur avec le maître de saint Georges et qui l'ait dépassé à la fois en fantaisie et en réalisme, est un sculpteur, Pere Johan de Vallfogona, qui commença en 1426 le grand retable d'albâtre de la cathédrale de Tarragone et qui fut appelé plus tard à Saragosse pour élever dans la *Seo* un retable encore plus grand. Les reliefs qui couvrent les prédelles de ces deux retables ont été manifes-

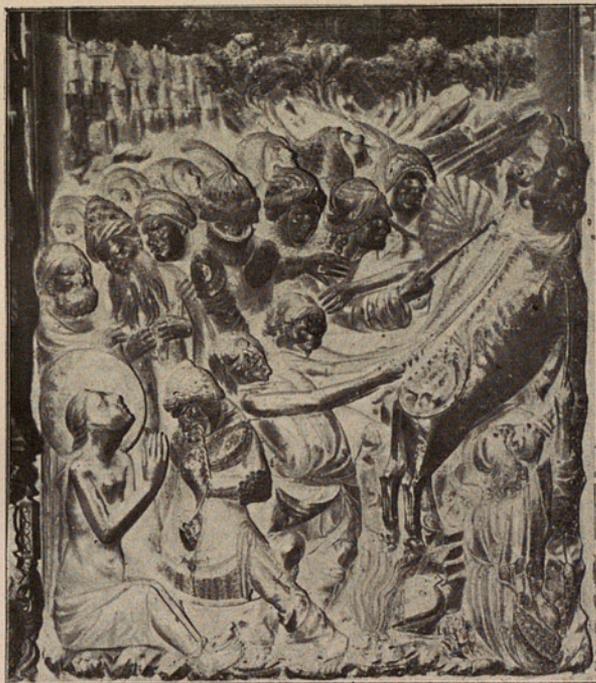
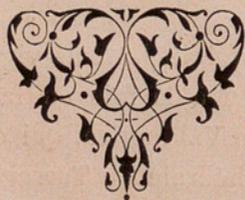


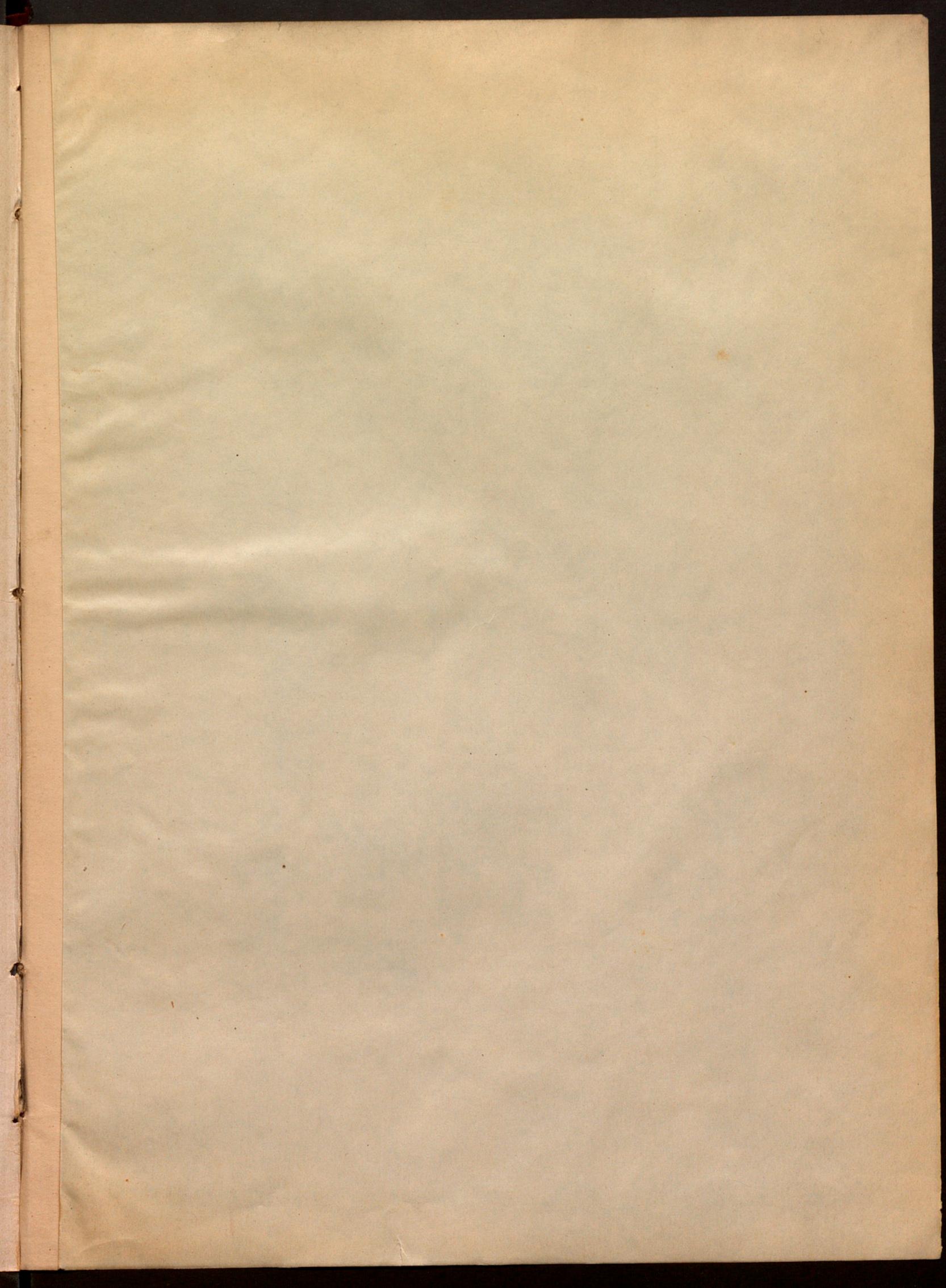
FIG. 4. — PERE JOHAN DE VALLFOGONA.  
MARTYRE DE SAINTE THECLE.  
Fragment du retable en albâtre de la cathédrale de Tarragone.

tement dessinés et exécutés de la même main : ils composent, pour nous, l'œuvre personnelle de Pere Johan. Ces reliefs sont chargés de figures qui se détachent sur des paysages très finement détaillés, depuis le premier plan rocheux jusqu'aux tourelles et aux arbres des lointains, comme les reliefs exécutés par les orfèvres italiens du xiv<sup>e</sup> siècle. Il est visible que le sculpteur a voulu faire des *tableaux* d'albâtre et qu'il a imité des peintures. Or, on peut relever d'étonnantes ressemblances entre les panneaux de la légende de saint Georges et les reliefs de Tarragone, consacrés au martyre de sainte Thècle, surtout celui qui représente la sainte attachée à deux taureaux qui doivent la mettre en pièces dans leur course furieuse (fig. 4). Je ne relèverai qu'un détail, difficilement perceptible sur une reproduction et qui rappellera aussitôt le détail le plus curieux de l'un des panneaux du Louvre : une grosse mouche est fixée au flanc de l'un des taureaux, qui va la chasser d'un coup de queue.

Certes, le sculpteur s'est montré plus savant, plus énergique, plus séduisant ou plus effrayant que le peintre. Je ne trouve pas, dans les panneaux du Louvre, de grimace aussi terrible que celle de l'étrange Tartare, dont l'armure fait penser à une carapace de samouraï, et qui approche de la vierge aux yeux levés vers le ciel une face de masque japonais. Cependant il me paraît évident que le sculpteur de Tarragone a connu le maître de *Saint Georges*. S'il était démontré que la prédelle du retable de sainte Thècle a été sculptée immédiatement après la commande du retable, c'est-à-dire après 1426, nous aurions une date *maxima* pour les panneaux qui ont trouvé asile au Louvre.

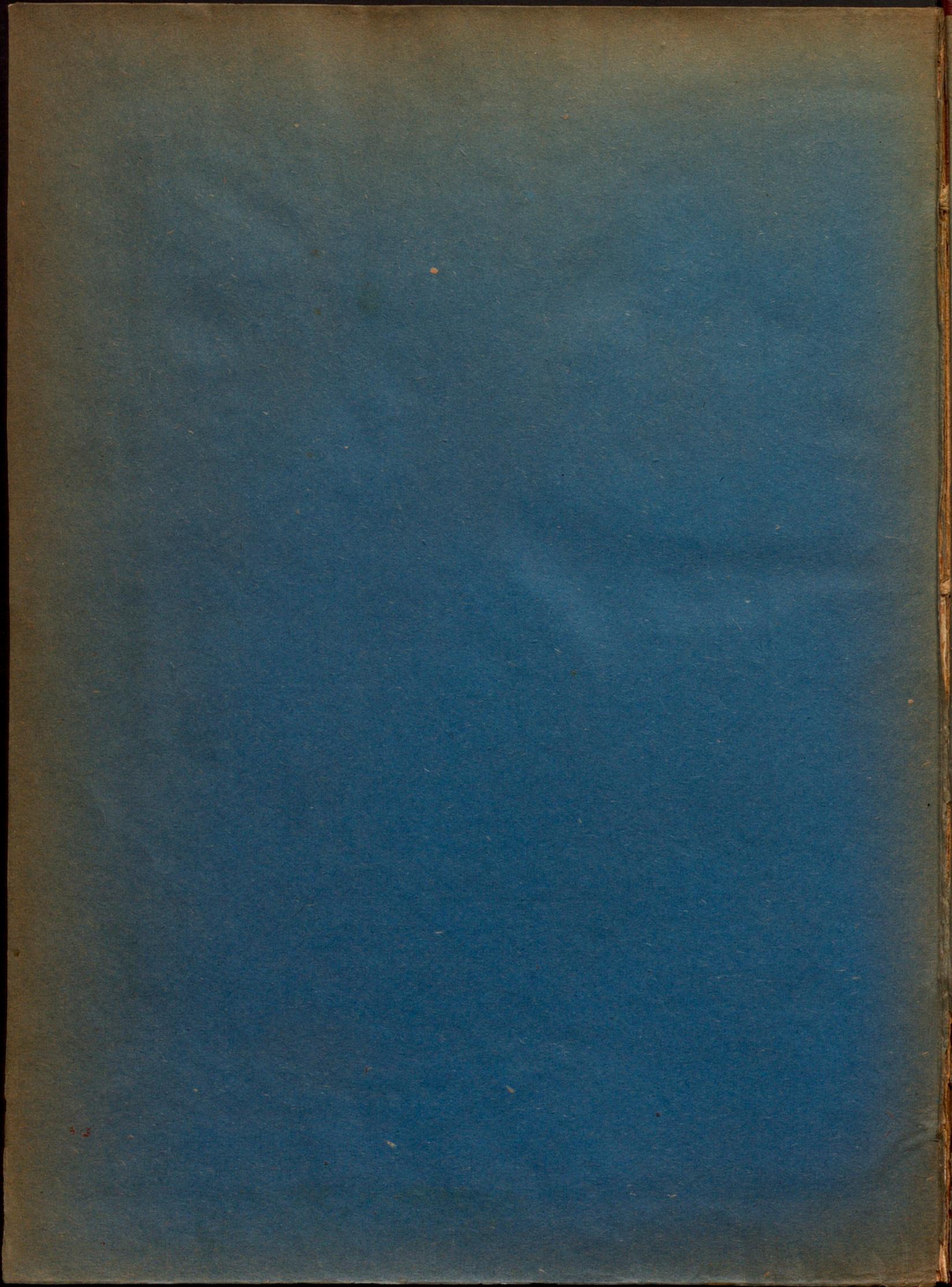
E. BERTAUX







R. 680



FIN (13-15) 1708 - Ber

INSTITUT AMATLLER D'ART HISPÀNIC	
ID. 17	18314
NUM. REG:	680

INSTITUTO AMATLLER DE ARTE HISPÁNICO	
N.º Registro:	680
Signatura:	Perit gest. &
Sala:	
Armario:	
Estante:	

PIN(13-15)1908.Ber