

triche et celui de Côme II, par Cristofano Allori (1577-1621); *Loth et ses filles*, peinture d'un coloris voilé et comme assourdi, par Francesco



SUJET MYSTIQUE, PAR A. DEL SARTO.

(Musée du Prado.)

Furini (1600?-1649?); deux compositions correctes et austères, mais froides d'expression : la *Descente de croix* et une *Cène*, par ce Barto-

Tommaso Carducci (1560-1608) que Philippe II fit venir en Espagne et qui y mourut, après avoir travaillé à des décorations importantes à l'Alcazar, au Pardo et à l'Escorial; une *Sainte Famille* de Pontormo (1493-1558), qui subit tour à tour l'influence de Léonard de Vinci, de Cosimo Rosselli, d'Andrea del Sarto et qui copia parfois les compositions d'Albert Dürer et, encore, *Moïse sauvé des eaux*, toile intéressante, exécutée avec une rare aisance et non sans mérite comme ordonnance, par Orazio Gentileschi (1562-1646) dont la fille, Artemisa, morte à Londres en 1642, est également représentée par un portrait de femme et une composition : *la Naissance de saint Jean-Baptiste*.

L'Espagne a été jadis plus riche en tableaux de chevalet du Corrège, si rares d'ailleurs partout, qu'elle ne l'est aujourd'hui. Deux joyaux qui lui ont appartenu : *l'Éducation de l'Amour*, acquise par le duc d'Albe à la vente de Charles I^{er}, enlevée au palais de Liria par Murat, vendue au marquis de Londonderry, et la tant célèbre *Vierge au panier*, donnée par Charles IV à Godoy, vendue au même marquis après avoir passé en France par la collection Lapeyrière, font à présent l'orgueil de la *National Gallery*. Antonio Allegri, dit le Corrège (1494-1534), n'est plus actuellement représenté à Madrid que par une œuvre originale, un *Noli me tangere*, petit panneau venu de l'Escorial et qui, jadis, devait être une merveille de délicatesse de modelé et de fraîcheur d'exécution, mais que d'anciennes et maladroites restaurations ont fortement altéré et encore par quelques répétitions, quelques ouvrages douteux et des copies plus ou moins fidèles. Celle, entre autres, de la *Vierge au panier*, nous paraît ancienne, mais combien elle fait regretter l'absence de l'original!

Francisco Mazzuola, le Parmigianino (1503-1540), se montre magistralement avec l'un des plus beaux portraits d'homme, — celui, croit-on, de Lorenzo Cibo, capitaine des gardes du pape Clément VII et général des armées de Charles-Quint, — que possède le Musée du Prado. — En regard de cette fière et expressive peinture, on a placé le brillant portrait d'apparat de la femme de Cibo, Riccarda Malaspina, superbe personne, vêtue d'une robe de velours grenat avec des crevés de satin blanc, un joyau précieux au cou et ayant autour d'elle ses trois beaux jeunes garçons.

Les peintures de Raphaël constituent l'une des plus grandes et des plus sérieuses richesses du Musée du Prado. Eu égard à leur nombre et à leur importance, on peut même, sans exagération, dire que cette richesse est de l'opulence. Huit ouvrages se partageant

comme sujets entre quatre représentations diverses de la *Sainte Famille*, trois grandes compositions religieuses : la *Vierge au poisson*, la *Visitation* ou la *Rencontre de sainte Élisabeth et de Marie*, et le *Pasmo di Sicilia* ou *Chute de Jésus-Christ portant la croix et montant au Calvaire* et le portrait d'un cardinal, telle est, d'après le catalogue, la part authentique des créations du divin maître. En outre, il enregistre et décrit plusieurs copies intéressantes d'après quelques œuvres connues, telles que la *Sainte Famille de l'Impannata* et la *Sainte Famille de Loreto*, dont on sait que l'original est regardé comme perdu ; deux répétitions très anciennes, et longtemps considérées comme des originaux, des portraits d'*Andrea Navagero* et *Agostino Beazzano*, reproduits séparément, sur toile, d'après la peinture, sur panneau, de la galerie Pamfili-Doria, à Rome, où ces deux personnages figurent réunis, et enfin une suite de peintures décoratives, sans auteur connu, d'après les cartons de Raphaël (*Les Planètes*) qui ont servi de modèles pour l'exécution des mosaïques de la chapelle Chigi, dans l'église de la *Madonna del Popolo*, à Rome.

Une aussi imposante réunion d'ouvrages, dont quelques-uns occupent à bon droit dans l'œuvre de Raphaël une place élevée, justifie les quelques développements que nous croyons utile de lui consacrer.

La *Sainte Famille à l'Agneau*, exécutée sur un panneau qui mesure exactement 0^m,29 sur 0^m,21, est, dans son exigüité, une peinture exquise. Non que son exécution présente ce fini extrême, minutieux et témoignant avant tout du soin et de la patience de l'artiste. Il n'en est rien. Toute minuscule qu'elle est, l'art est aussi grand dans cette délicieuse création que dans toute autre de dimensions plus étendues : ici, comme partout, on retrouve la même plénitude de lignes, la même grâce, la même sûreté, la même fermeté de touche qu'expliquent d'ailleurs l'extrême facilité et, pour tout dire d'un mot, la perfection absolue dans l'exécution, dont Raphaël n'a cessé de donner des preuves même dès ses premières productions. Rien de plus souriant, de plus familier et de plus intime que le sujet traité ici par lui. La Vierge, agenouillée, guide et soutient par son petit bras l'Enfant assis sur un agneau couché à terre. Jésus, d'un mouvement plein de gentillesse et de mutinerie, lève la tête vers sa mère. Saint Joseph, debout, appuyé sur un bâton, contemple avec joie cette aimable scène. Un paysage, aux lointains montagneux, et que traverse une rivière bordée d'arbres, en forme le fond. Cette *Sainte Famille* est venue de l'Escorial au Prado sans que l'on sache au

juste à quelle époque elle fut apportée en Espagne et par qui. Elle est signée dans un repli de la gorgerette de la Vierge : *Raphl. Urbinas* MDVII. Par ses recherches de coloration comme par son style, elle appartient, comme l'a dit, avec justesse, M. Eugène Müntz, dans son étude sur *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, à cette période florentine où l'artiste, entièrement sous le charme des ouvrages de Léonard, s'efforce, sans cependant pleinement y atteindre, de s'assimiler la grâce mélancolique et la morbidesse de coloris des Vierges de Vinci.

La *Sainte Famille*, qui doit à Philippe IV d'être appelée la *Perle*, appartient, ainsi que les deux autres Saintes Familles de Madrid, à la période romaine et à cette époque où Raphaël, tout en se livrant librement aux impulsions de son génie, semble vouloir revivre quelque chose de son passé heureux de Florence, alors que son esprit, juvénile et joyeux, lui inspirait les plus souriantes et les plus fraîches créations. Peut-être retrouverait-on aussi, non dans le coloris du tableau, car il saute aux yeux que Jules Romain a eu largement part à son exécution, mais dans les lignes générales et surtout dans la disposition du groupe que forme la Vierge, enlaçant avec tendresse son bras autour du cou de sa mère, quelque souvenir des attitudes chères à Léonard. Toutefois, l'expression méditative et déjà si grave qui se lit sur les visages de la Vierge et de sainte Anne, indique clairement qu'une nouvelle et décisive évolution s'est accomplie dans ses méthodes comme dans son esprit, depuis son arrivée à Rome : une inspiration plus sereine et plus haute caractérisera désormais les types et les physionomies de ses divins personnages. La *Perle*, peinte d'abord pour l'évêque de Bayeux, Louis de Canossa, passa ensuite au duc de Mantoue qui la céda à Charles I^{er}. Elle fut acquise à sa vente, au prix de deux mille livres sterling, par l'ambassadeur d'Espagne, Alonso de Cardenas, pour le compte de Philippe IV qui, en la recevant, se serait écrié : « Voilà la *perle* de ma collection ! » Vasari l'a décrite sous le titre erroné de la *Nativité*.

La *Sainte Famille à la Rose* doit cette désignation à la fleur tombée au bas du tableau, tout auprès du pied gauche de l'Enfant Jésus que sa mère, assise et inclinée un peu vers lui, se dispose à soulever pour le prendre dans son giron. Près de Jésus est le petit saint Jean. Tous deux soutiennent une banderole sur laquelle on lit : *Ecce Agnus Dei*. A droite de la Vierge, et en arrière de saint Jean, se tient saint Joseph. Toute la partie inférieure du tableau, jadis détériorée par on ignore quel grave accident, a été ajoutée et



RICARDA MALASPINA ET SES ENFANTS, PAR LE PARM GIANINO.

(Musée du Prado.)

repeinte il n'y a pas fort longtemps ; c'est donc lors de cette restauration que l'on a refait, assez peu correctement du reste, le pied du Bambino et peint la rose et la marche sur laquelle elle est tombée. On ne retrouve d'ailleurs ni cette marche, ni cette rose, dans les copies anciennes de ce tableau, placé jadis dans la sacristie de l'Escurial.

La *Sainte Famille* dite *au Lézard*, et qui devrait s'appeler plutôt la *Sainte Famille sous le chêne*, puisqu'on ne voit point de lézard dans ce tableau et que les personnages se tiennent à l'ombre d'un grand chêne, représente la Vierge, assise, le bras gauche appuyé sur un autel antique, décoré de bas-reliefs, en arrière duquel se tient debout saint Joseph. De son bras droit, la Vierge enveloppe le Bambino, qui, le visage tourné vers sa mère, semble appeler son attention sur le petit saint Jean. Celui-ci, un pied posé sur le berceau de Jésus, lui montre une banderole sur laquelle sont écrits les mots dont il saluera plus tard le Christ : *Ecce Agnus Dei*. Des fûts de colonnes, des chapiteaux jonchent le sol, tapissé d'herbes, et les arcs ruinés de quelque édifice antique ferment au dernier plan le paysage, doucement éclairé par une aurore. Cette peinture, d'une tonalité grave, et dont les demi-teintes se sont fort assombries, paraît avoir été exécutée vers 1517 et avec la collaboration de l'un des élèves de Raphaël qui, sans la dater, l'a signée sur le berceau : *Raphaël pinx.* On connaît la copie qu'en fit Jules Romain et qui existe au palais Pitti. Dans cette copie, l'artiste a figuré un lézard et de là, l'appellation de *Madonna della Lucertola* qu'on lui a donnée en Italie, mais que l'on a tort d'appliquer, et nous avons dit pourquoi, à l'original de Madrid.

Bien que la *Visitation* ou *Rencontre de sainte Elisabeth et de Marie*, paraisse avoir été exécutée vers 1517 ou 1518, elle accuse dans son style des traces visibles d'influence florentine. On sait ce qu'est le sujet de cette peinture, tiré de l'Évangile de saint Luc, où les deux femmes, l'une et l'autre miraculeusement enceintes, sentent, en s'abordant, tressaillir en leur sein l'enfant qu'elles vont mettre au monde. La scène est placée, non dans la maison de Zacharie, comme l'indique saint Luc, mais dans un paysage, où serpente le Jourdain au bord duquel Raphaël a figuré, sur un plan éloigné, le baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste. Commandé à l'artiste par le camerlingue et protonotaire apostolique Giovan-Battista Branconio, et placé dans sa chapelle de l'église d'Aquila en 1520, ce tableau fut acquis en 1655 par Philippe IV. L'inscription suivante, tracée en

lettres d'or, se lit dans la partie inférieure : *Raphael. Urbinas. F. Marinus. Branconius. F. F.* Sa conservation est parfaite, grâce au transport de la peinture du panneau primitif sur une toile, opération effectuée par les soins de M. Bonnemaïson, alors que le tableau, enlevé de l'Escorial, en 1813, fut apporté à Paris. Rendu en 1820 à l'Espagne, il alla d'abord reprendre sa place à l'Escorial avant d'être affecté au Musée du Prado. Notre Musée du Louvre possède, grâce à un legs récent de feu Eugène Piot, une fort belle étude, peinte à la détrempe, de la tête de sainte Élisabeth. Si donc cette étude, qui servit peut-être de modèle pour l'exécution, est bien, comme le pensait Piot, de la main même de Raphaël, ce serait une preuve de plus à l'appui de l'opinion généralement admise par la critique, et partagée d'ailleurs par le rédacteur du catalogue, que Raphaël est assurément l'auteur du carton de la *Visitation*, mais que l'exécution définitive du tableau fut confiée à ses deux élèves, Jules Romain et le Fattore, dont les colorations et la facture habituelles s'y trouvent nettement écrites.

Soutenant entre ses bras son divin fils, debout sur les genoux de sa mère, la Vierge siège sur un trône élevé. A son côté, saint Jérôme, agenouillé près de son lion, tient un livre ouvert, tandis que l'ange Raphaël présente, à la Vierge et à l'Enfant, le jeune Tobie, portant le miraculeux poisson dont le fiel devait rendre la vue à son père. Telle est la composition du chef-d'œuvre, popularisé par la gravure et célèbre dans le monde entier, que l'on désigne habituellement sous ce titre : la *Vierge au poisson*. Exécuté vers 1513, pour la chapelle de Sainte-Rose du couvent des Dominicains, à Naples, chapelle visitée principalement par les fidèles atteints de maladies d'yeux et qui venaient y implorer l'intercession de l'ange Raphaël pour en obtenir leur guérison, la destination donnée à ce tableau aide suffisamment à l'explication du sujet développé par l'artiste; en même temps, on y découvre ce second thème, symboliquement exprimé par le geste de l'Enfant posant sa main sur le livre que tient saint Jérôme : l'admission et la reconnaissance par l'Église catholique, du Livre de Tobie, dont saint Jérôme fut le traducteur, parmi les livres canoniques. « La *Vierge au poisson*, écrit M. E. Müntz, est à la fois la plus grave et la plus touchante des madones de Raphaël. » On ne saurait rien ajouter à cette appréciation qui résume, dans sa brièveté, le caractère et le sentiment de l'œuvre. L'exécution en est toute réaliste, chaque personnage, chaque détail étant soigneusement étudiés sur nature; elle s'inspire, plus qu'aucune autre œuvre

de Raphaël, du style et des méthodes de coloris de Fra Bartolommeo. Ce noble ouvrage fut apporté en Espagne et donné à Philippe IV par le vice-roi de Naples, le duc Medina de las Torres, qui, avec la complicité du P. Ridolfi, alors général des Dominicains, l'enleva du couvent, en même temps qu'une peinture de Lucas de Leyde, au mépris des légitimes protestations du père prieur. Pour consommer plus aisément son rapt, il paraît même avéré que le duc coupa court aux récriminations du prieur en l'expulsant de Naples et en le faisant accompagner, jusqu'à la frontière, par une troupe de soldats armés.

Un beau dessin à la sanguine pour la *Vierge au poisson* existe dans les collections du Musée des Uffizi, à Florence. Apporté de l'Escurial à Paris durant la guerre de l'Indépendance, cet ouvrage reposant sur cinq panneaux tout vermoulus, disjoints, fut habilement transporté sur toile. Il se présente aujourd'hui dans un excellent état de conservation et semble heureusement assuré d'une nouvelle et longue durée.

L'action principale dans le *Pasmo* ou *Spasimo di Sicilia*, c'est la chute du Christ, montant au Calvaire et succombant sous le poids de la croix, au moment où le Cyrénéen lui vient en aide. Une foule de spectateurs, de soldats à cheval, précédés par un porte-enseigne et que commande un centurion, peuplent cette scène, qui s'étend depuis les portes de Jérusalem jusqu'au Calvaire, aperçu dans le lointain. A droite, au premier plan, les Maries et saint Jean entourent la Vierge, étendant ses bras impuissants vers son fils bien-aimé et pâmée de douleur.

Nous ne commettrons point la faute de répéter ici, après Raphaël Mengs, Passavant, Gruyer, E. Müntz, les sagaces et si savantes appréciations critiques dont le *Spasimo* a été le sujet. Nous nous en tiendrons donc à rapporter quelques particularités, encore peu connues, relatives à la manière dont ce tableau arriva en la possession de Philippe IV. On sait qu'il avait été commandé à Raphaël par le couvent des Pères Olivétains de Palerme et que le vaisseau, qui le portait en Sicile, fit naufrage et fut jeté à la côte, non loin de Gênes. Recueilli comme épave, mais intact de toute avarie, il fut porté à Gênes où l'on prétendit le conserver; il ne fallut rien moins que l'intervention de Léon X pour que les Pères Olivétains rentrassent en possession de leur chef-d'œuvre.

A la suite de nombreuses et inutiles ouvertures, faites au couvent par les vice-rois, pour obtenir la cession du tableau à Philippe IV,



Raphaël pinx.

Heliog Dujardin d'après Desnoyers

LA VIERGE AU POISSON
(Musée du Prado)



les Pères Olivetains, dans un moment de détresse, se décidèrent enfin à s'en dessaisir. En 1661, le père-abbé, Clément Staropoli,



LA VIERGE A LA ROSE, PAR RAPHAËL

(Musée du Prado).

l'apportait en Espagne, avec l'assentiment de son supérieur général et du cardinal protecteur de son ordre. En échange de ce royal

présent, qu'il fit immédiatement placer sur l'autel de la chapelle de l'Alcazar, Philippe IV, par un diplôme daté du 22 avril 1652, accorda au couvent une rente annuelle de quatre mille ducats et au P. Staropoli une autre rente personnelle de cinq cents ducats. Ces rentes, malheureusement, reposaient sur des revenus fort aléatoires, aussi les pauvres moines n'en touchèrent-ils que d'insignifiantes fractions. Au bout de peu de temps, ils n'en percurent plus un ducat. Les documents originaux, ayant trait à cette curieuse négociation, font partie des archives de Simancas et ont été publiés, en 1870, par M. Zarco del Valle, dans ses *Documentos ineditos*.

Le *Spasimo* est, avec la *Transfiguration* qu'il égale en dimensions, l'un des plus importants ouvrages que Raphaël ait exécutés à l'huile; bien que les historiens contemporains prétendent qu'il est peint entièrement de sa main, cette assertion n'est rien moins que certaine, à la prendre absolument au pied de la lettre. On sait que la coloration générale en est d'un ton rouge brique dont le premier aspect ne laisse pas que de surprendre. Quelques critiques ont même cru pouvoir supposer que ce ton était dû aux restaurations que le *Spasimo* eut à subir lorsque, comme les tableaux que nous avons précédemment cités, il fut apporté d'Espagne à Paris, et transporté sur toile, sous l'habile direction de Bonnemaïson. Pour se convaincre que cette supposition n'est pas fondée, il suffit de comparer l'original avec la copie qu'en fit Carreño de Miranda, vers 1665, et qui est conservée à l'Académie de San-Fernando : elle offre précisément le même aspect rouge brique qu'à l'original, dans sa tonalité générale.

La signature du maître : *Raphaël Urbinas*, tracée en lettres d'or, se lit sur la pierre où le Christ appuie sa main. Plusieurs études et dessins pour le *Spasimo* nous ont été conservés. On trouve aux Uffizi un dessin du groupe de la Vierge et des Maries, et à l'Albertine, des croquis pour le porte-étendard et le centurion.

On a depuis longtemps fait la remarque que Raphaël a emprunté au *Portement de croix*, gravé par Martin Schœn, le visage du Christ; que le bourreau, vu de dos, est le même que celui du *Jugement de Salomon*, dans la chambre de la Signature, au Vatican, et que cette figure procède directement de la statue du Gladiateur, du Musée de Naples; et enfin, que la femme agenouillée au premier plan, à droite, et vue de profil, est identique à celle qui occupe la même place dans la *Mise au tombeau* et qui reparaitra plus tard dans la *Transfiguration*.

Nous avons dit que le Musée du Prado possède trois portraits

dont deux, ceux de *Navagero* et de *Beazzano*, sont copiés, soit d'originaux disparus, soit de la peinture existant dans la galerie Doria ; le troisième portrait, celui d'un *Cardinal*, est un original et l'un des ouvrages les plus parfaitement beaux que Raphaël ait peints. Quelle tête vivante et expressive, avec ses yeux au regard méditatif et profond, son nez aquilin, sa bouche aux lèvres minces, ses pommettes saillantes et ses joues creuses ! Comme il est solidement construit ce masque osseux, à profil coupant, nettement frappé comme un relief de médaille et marqué au signe d'une âme mélancolique, réfléchie, mais d'une volonté implacable ! Mais qui donc est le personnage représenté ? Bien des hypothèses autour de son nom, ont déjà été émises, dont aucune n'est positivement probante. Au commencement du siècle, on l'appelait le cardinal Jules de Médicis. Ce n'était pas soutenable. Puis, Passavant, sur la foi de la copie d'un portrait peint par Raphaël, copie qui existe au palais Pitti, y voulut voir le cardinal Bernardo Dovizio da Bibiena. Mais à cela il n'y avait qu'une difficulté, c'est que la copie en question ne ressemble, sous aucun rapport de traits, au portrait de Madrid. Feu notre ami Carderera, se fondant sur deux documents, une médaille reproduite dans le tome VI du *Trésor de numismatique et de glyptique* et un portrait gravé sur bois dans le recueil de Paul Jove, crut pouvoir rapprocher ces deux documents de la peinture du Prado et conclure que l'énigmatique effigie était celle du cardinal Alidosio.

Récemment, notre savant collaborateur M. Eugène Müntz reprenait dans l'*Archivio storico dell' arte* (année 1891, p. 328), la thèse de Carderera. Examen fait *de visu* des deux documents qui accompagnent son article, nous devons à la vérité d'avouer qu'entre la médaille frappée en l'honneur d'Alidosio, le portrait gravé de Paul Jove et la peinture de Madrid, nous ne voyons d'autre trait commun que la courbe du nez et que pour le surplus de la physionomie et de la complexion du sujet, tout nous paraît absolument différent et sans identification admissible. Il y aurait peut-être à suggérer une quatrième hypothèse qui s'appuierait sur la ressemblance, un peu imprécise à coup sûr, mais tout de même troublante, à ne point trop serrer de près l'analyse des traits, que l'on peut noter entre le portrait du cardinal Passerini, peint également par Raphaël, et qui est au Musée de Naples et celui de Madrid. Que concluerons-nous de toutes ces hypothèses?... Simplement ceci : qu'il est de la plus élémentaire sagesse d'imiter en cette question la prudente réserve gardée par M. P. de Madrazo qui, après avoir pesé toutes les preuves,

comparé tous les documents, s'en est tenu, dans son excellent catalogue, à conserver l'anonymat au personnage représenté dans l'admirable chef-d'œuvre de Raphaël.

Après le maître, nous ne voyons plus rien à dire de ses disciples ni de ses successeurs dans l'École romaine. On rencontre bien, au Prado, une *Sainte Famille* de Jules Romain, un *Christ en croix* du Baroque, une *Madone* de Sassoferrato, une *Fuite en Égypte* de Carlo Maratta et des *Ruines* de Pannini, mais il suffira, sans nous arrêter devant ces toiles, de les qualifier d'estimables.

Nous n'aurons pas davantage à analyser les œuvres de l'École bolonaise; les Carrache, à Madrid, n'ayant rien à nous révéler, non plus que le Guide, que l'Albane et le Guerchin. Bon Dieu! que ces Bolonais ont donc été féconds et comme ils encomrent les collections publiques!

Quand on a rendu Ribera à l'Espagne, l'École napolitaine dont il est le prince reste décapitée. Antonio Ricci, surnommé Barbalunga (1600-1649), ne fut pas un de ses élèves, puisqu'il paraît s'être attaché de préférence au style et aux méthodes du Dominiquin; nous signalons de lui, pour le charme puissant de sa coloration et la profondeur du sentiment tragique, une *Sainte Agathe*, couchée à terre, expirante, les seins coupés.

D'Aniello Falcone et de son élève Salvator Rosa, rien à citer qui soit inattendu ou d'une assez haute valeur et quant à Luca Giordano, dont l'incontinent fécondité a couvert l'Escurial, la sacristie de la cathédrale de Tolède, vingt églises et couvents et les parois du Musée du Prado de centaines de mètres carrés de fresques et de peintures à l'huile, nous ne pouvons que souhaiter, après le regretté Clément de Ris, qu'il passe un jour par là quelque iconoclaste de goût.

LES ÉCOLES DU NORD.

LES PRIMITIFS. — LA RENAISSANCE.

Le Prado, entre les deux ou trois galeries de valeur égale à la sienne, offre ceci de frappant que, sans artifice préparatoire, il dévoile ses trésors aux yeux du visiteur ébloui. Point d'escalier monumental qu'il faille gravir, nulle antichambre qu'il faille traverser pour être admis dans la présence de ces Majestés de l'art ayant nom Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, Velasquez, Murillo, Ribera. Aussi est-elle profonde, inoubliable, l'impression ressentie par quiconque, le seuil de cet asile de splendeurs franchi, a fait céder sous son effort la massive porte donnant accès au grand salon des peintures. Le regard alors subitement embrasse, dans son prolongement indéfini, une galerie où, si loin et si haut qu'il porte, s'étagent les créations maîtresses des plus nobles coloristes d'Espagne et d'Italie. Accord merveilleux et presque surhumain, auquel je ne trouve à comparer que cet écho magique tombé des voûtes du baptistère de Pise où semblent résonner des voix célestes.

Tout le Prado n'est pas là, sans doute; il tient pour nous d'autres splendeurs en réserve, mais nulle impression ultérieure n'aura pouvoir d'effacer le souvenir de cette vision première. Dans l'importance que revêtiront à nos yeux les Écoles du Nord, la curiosité aura sa part autant parfois que l'admiration. Le savant et l'artiste y trouveront également à glaner.

Que la répartition des salles contribue pour une part à l'effet ressenti, j'en ai le soupçon. Confondues sans ordre rigoureux dans des

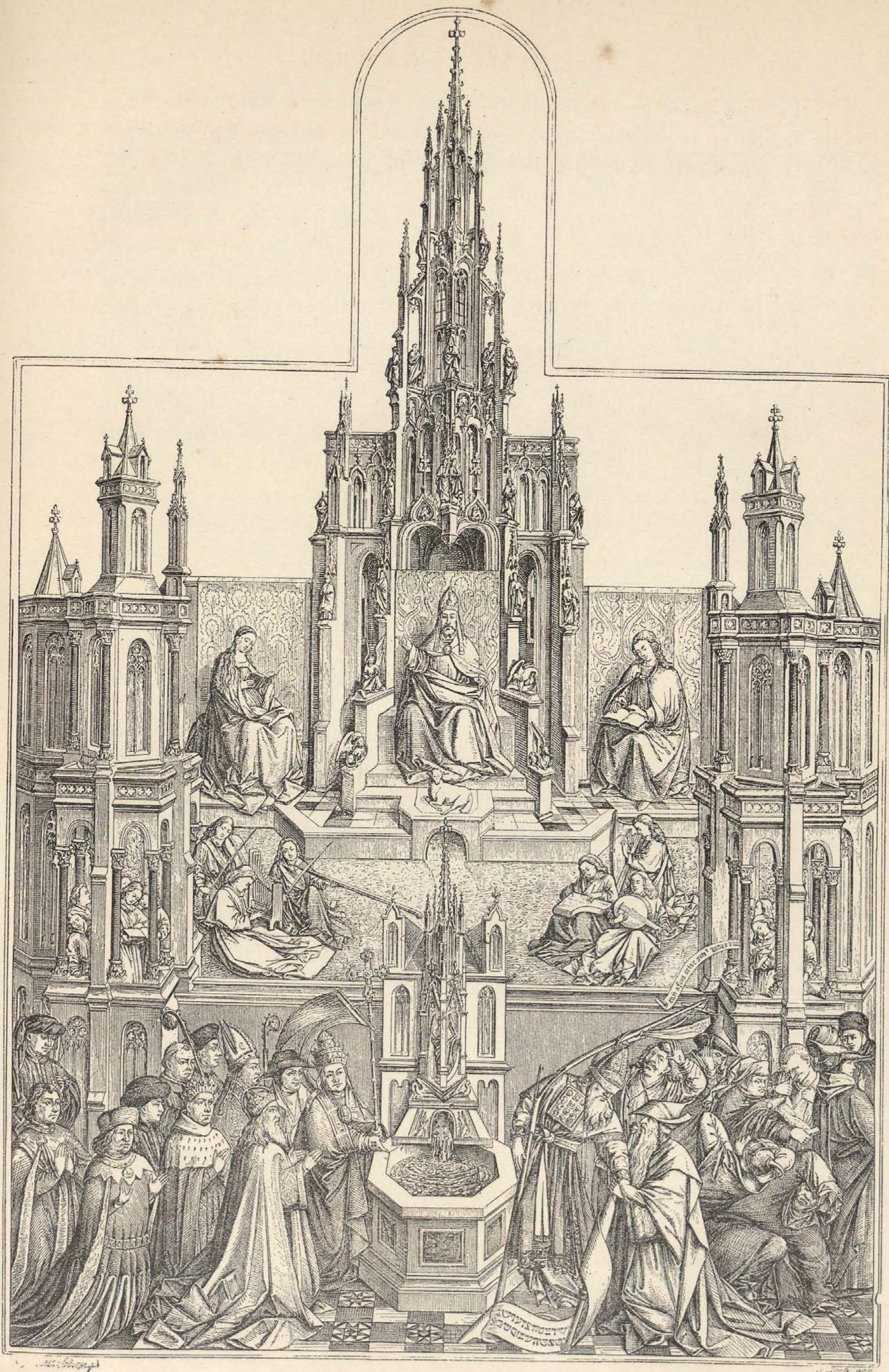
salles au plafond bas, au jour parcimonieusement distribué, au recul insuffisant, les maîtres septentrionaux, pour imposante que soit leur cohorte et parfois supérieure leur représentation, paraissent comme tenus à l'écart. Qui donc garde leur souvenir pendant les heures d'enchantement données aux coloristes méridionaux? Aussi bien, que de noms manquent à l'appel dans cette galerie de deux mille deux cents peintures réparties entre plus de quatre cents maîtres, où Rembrandt n'intervient que pour une seule œuvre et d'où Frans Hals est totalement banni!

Rien n'est donc plus exact que cette observation de M. Germond Delavigne, que, malgré leur nombre et leur beauté, les toiles réunies au Prado ne forment pas un Musée dans le vrai sens du mot, mais seulement une collection sans pareille. « Les origines des différentes écoles n'y sont pas représentées, ajoute-il, et dans ces écoles, tandis que tel maître a presque toutes ses œuvres, tel autre, également illustre, n'a pas même une esquisse. »

Ces lacunes ne seront point comblées. Outre qu'il en coûterait gros de réunir à prix d'argent un ensemble d'échantillons dignes de cadrer avec ceux que nous offre la galerie dans son état actuel, les écoles et les époques y parlent avec une éloquence si haute de la grandeur et du déclin de la Monarchie espagnole, qu'en vérité toute adjonction de date récente détonnerait ici comme un anachronisme.

Plus spécialement préoccupé de l'étude de ce groupe de productions que le catalogue rassemble sous le titre de *Escuelas Germanicas*, j'ai d'abord éprouvé cette impression. Nulle part autant qu'ici ne se reflète l'œuvre politique du passé. Les créations flamandes sont, à elles seules, aussi nombreuses que celles d'origine espagnole et italienne prises ensemble alors que l'École hollandaise est comme inexistante et pour peu qu'il vous intéresse de rechercher les origines de ses rares échantillons, égarés en pays espagnol, vous apprenez qu'aucune peinture d'un maître hollandais n'est arrivée par voie directe en la possession des rois d'Espagne.

En ce qui concerne les représentants de l'art germanique antérieur au xvii^e siècle, pour qui se souvient que, né et élevé en Flandre, Charles-Quint groupait sous son sceptre les anciennes provinces bourguignonnes et l'Allemagne entière, le contingent paraît modique. Les libéralités de l'empereur envers le Titien donnent même un certain relief à l'emploi peu fréquent qu'il fit du pinceau des artistes qui, sous son règne, illustraient l'Empire ou les Flandres. Albert Dürer, accueilli en triomphateur durant tout son voyage aux Pays-



LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE SUR LA SYNAGOGUE, PEINTURE FLAMANDE DU XV^e SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

Bas, ne laisse pas de se plaindre des froideurs de Marguerite d'Autriche et les faveurs du neveu ne semblent pas avoir dédommagé le grand peintre des dédains de la tante.

Si l'empereur se préoccupa de recueillir les œuvres des maîtres qui illustrèrent le règne de ses devanciers, il en eut évidemment l'occasion belle. Pourtant le Prado est loin de fournir la preuve de son zèle sous ce rapport. Pinchart, dont l'opinion est précieuse, eu égard au soin tout particulier qu'il mit à explorer les archives, affirme que Charles-Quint favorisa peu les artistes et, pour ma part, je constate que l'histoire n'a conservé le souvenir d'aucune page marquante exécutée à sa sollicitation par Lucas de Leyde, Quentin Matsys, Mabuse ou Van Orley, ses loyaux sujets. Parcourez les états de sa maison : entre les nombreux Flamands et Hollandais dont elle se compose, vous ne relèverez aucun nom de peintre notable et Vermeyen, qui paraît avoir été auprès de lui en haute faveur, semble l'avoir intéressé autant par sa barbe prodigieuse que par les œuvres de son pinceau, d'ailleurs, il faut le dire, d'ordre secondaire.

A dater de 1533, nul ne l'ignore, l'empereur ne permit qu'au seul Titien de reproduire ses traits. Il semble que la faveur accordée au portraitiste se soit étendue à l'ensemble des créations de son pinceau, chose absolument naturelle.

Le futur roi Philippe, étant fiancé à Marie Tudor, le portrait du prince envoyé à la reine d'Angleterre fut encore l'œuvre du Titien et Marie de Hongrie eut soin d'écrire à ce propos à l'ambassadeur Renard, à Londres, que la reine eût à considérer le portrait « à son jour et de loing, comme sont toutes peintures du dict Titian qui de près ne se recognoissent ».

Ce n'est pas porter atteinte à la gloire de l'illustre Vénitien de dire qu'une effigie par Antonio Moro eût obvié à l'inconvénient signalé.

La conquête de Moro constitue à Charles et à son successeur un titre sérieux à la reconnaissance des amis de l'art. Au service des rois d'Espagne le grand portraitiste hollandais prodigua les manifestations de son génie. L'Angleterre, l'Allemagne, la France et la Hollande ne donnent pas du maître une représentation équivalente à celle du Prado à lui seul.

L'histoire nous apprend que le 29 août 1559, Philippe II, venant de Flandre en vue des côtes espagnoles une tempête épouvantable dispersa sa flotte et mit à néant sous ses yeux mêmes, le navire portant les trésors artistiques recueillis par son père et par lui au cours de leur passage par la Flandre. L'historien Leti prend



ANDRÉ DEL SARTE PINX.

A. GILBERT SC.

LUCREZIA DEL FEDE

(Musée de Madrid)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon. Paris.



texte de l'événement pour dire que Charles-Quint n'avait rançonné la terre qu'au profit de l'Océan.

On ne se défend pas d'une certaine émotion à la pensée de tant de merveilles ravies à notre admiration, soustraites à notre étude. Mais que portait en réalité la caravelle royale? Le conjecturer est plus difficile qu'il n'en coûte de peine d'énumérer ce qu'elle ne contenait pas. En effet, l'*Adoration de l'Agneau* des frères Van Eyck, l'*Ensevelissement du Christ*, de Matsys, la *Sainte famille*, du même, le *Saint Luc* et l'*Adoration des Mages* de Mabuse, le *Crucifiement* et la *Descente de Croix* de Roger Van der Weyden, les *Thierry Bouts* de Louvain, les *Memling* de Bruges; en somme, les pagès les plus marquantes des maîtres flamands que contiennent les églises et les hôtels de ville des Pays-Bas nous sont conservées.

Pour plusieurs de ces œuvres Philippe avait échoué dans ses offres d'acquisition. D'autres, comme le *Christ crucifié*, de Roger Van der Weyden, enlevé à la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, et la *Descente de Croix* du même maître se retrouvent encore à l'Escorial. Van Mander fait mention d'un *Sacrifice d'Abraham* de Jean Schoorel, peinture à la détrempe, acquise à Utrecht par le roi, avec d'autres productions du même peintre. Mais la trace de ces créations est perdue, qu'elles aient péri avant de toucher les côtes d'Espagne ou dans un des incendies de 1608 ou de 1734 dont le Pardo et l'Alcazar de Madrid eurent si cruellement à souffrir.

Mais déjà le retour de Philippe dans la mère-patrie avait été précédé d'un envoi de trésors d'art ayant appartenu à sa tante, la reine Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. L'inventaire de ces richesses nous fait même connaître qu'un des chefs-d'œuvre de Jean Van Eyck, le portrait d'Arnolphi et de sa femme, aujourd'hui à Londres, avait fait le voyage de Madrid : « Una tabla grande, con dos puertas con que se sierra, y en ella un hombre e una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los dichos hombre e muger, y en las puertas las armas de don Diego de Guevara, hecha por Juanes de Hec; año 1434. » Impossible d'être plus explicite.

Il y a moins de cent ans ce joyau faisait encore partie de l'écrin de la couronne d'Espagne et M. Justi a relevé sa mention dans un inventaire des peintures du palais royal en 1793. Sa présence ultérieure à Bruxelles et à Londres est une preuve nouvelle à l'appui de l'influence des événements politiques sur l'état des trésors d'art de l'Espagne. N'est-ce pas aujourd'hui à Berlin, à Munich et à Gand

que se rencontrent les épaves de la copie de l'*Adoration de l'Agneau* si richement payée par Philippe II à Michel Coxcie, pour en orner l'Escorial, et nul n'ignore, sans doute, qu'il existe de par le monde des fragments d'armures ayant fait originairement partie de l'*Armeria real* de Madrid.

En somme, à qui s'attend à rencontrer parmi les primitifs un contingent sérieux d'œuvres provenant originairement des princes de la maison d'Autriche, le Prado réserve une déception.

Deux sources ont, en revanche, contribué à enrichir cette section : les couvents supprimés de la Castille et la Galerie du Palais de Saint-Ildephonse, formée par la veuve de Philippe V, Élisabeth Farnèse, à l'aide surtout d'acquisitions faites à Rome par le peintre Pittoni et provenant, en majeure partie, de Christine de Suède. De là procèdent un nombre sérieux de morceaux remarquables et, en dehors de la plupart des toiles hollandaises de la Galerie, quinze Rubens, cinq Van Dyck, parmi lesquels le fameux portrait du maître et d'Endymion Porter, vingt-cinq Teniers, sans oublier les quatre merveilleux tableaux de fruits et de nature morte de Clara Peeters, seules productions actuellement connues de cette artiste hors ligne.

A la réserve d'un petit nombre de pièces exposées dans le salon d'Isabelle II, les primitifs du Prado sont rassemblés dans deux salles du soubassement, les plus mal partagées du palais sous le rapport de la lumière. On y est, en revanche, peu troublé dans ses études et la masse des visiteurs m'a paru traverser l'édifice sans se douter de l'existence d'une section où figurent des chefs-d'œuvre de Memling et de Van der Weyden, tous les Jérôme Bosch, sans parler du *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* que son attribution aux frères Van Eyck suffit à rendre universellement célèbre.

La diversité de provenance de toutes ces peintures a contribué, pour une bonne part, à compliquer le problème de leur détermination. J'ai hâte de le dire, pourtant, le catalogue de M. Pedro de Madrazo témoigne d'un louable souci de la précision. Il y est largement tenu compte des recherches contemporaines. Mais à Madrid, bien plus encore qu'ailleurs, la difficulté est grande de s'orienter dans ce dédale de pages anonymes accumulées par les siècles en un chaos dont le débrouillement ne pourra résulter que de l'effort collectif d'une légion de chercheurs.

Et si, de nos jours, le voyage d'Espagne est exempt de l'imprévu et des difficultés d'il y a un demi-siècle, il n'en est pas moins resté

une entreprise. Le nombre est infiniment plus grand qu'on ne le suppose de ceux qui, ayant visité et revisité les musées de France, d'Allemagne, de Hollande, d'Angleterre et d'Italie, hésitent à franchir les Pyrénées. Waagen, lui-même, à l'époque où parut son *Manuel de la peinture flamande et hollandaise*, était absolument ignorant



DESSIN D'ENSEMBLE DU MARIAGE DE LA VIERGE, DIPTYQUE FLAMAND (?) DU XV^e SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

des œuvres réunies à Madrid. Il se vit conséquemment obligé de reprendre les appréciations d'autres critiques et ce fut à l'autorité de Passavant qu'il eut recours pour tout ce qui concernait les peintures primitives du Prado. Cet excès de confiance, il eut à le déplorer le jour où, personnellement, il fut à même de contrôler les jugements de ses devanciers.

Pour respectable que soit, au surplus, le jugement de Waagen, il n'est pas sans appel. L'honneur de figurer au premier rang des

pionniers de la critique moderne lui demeure acquis sans doute, mais plus d'une de ses appréciations a dû être réformée et l'on a vu notamment le professeur Justi, de l'université de Bonn, apporter sur l'art flamand dans ses rapports avec l'Espagne, un ensemble d'informations de la plus haute valeur, recueillies dans les archives de Simancas et contrôlées avec une sagacité à laquelle j'aurai plus d'une occasion de rendre hommage.

En somme, le moment ne paraît pas éloigné où, débarrassé d'attributions de pure fantaisie, le compartiment des primitifs du Prado sera, pour l'étude des incunables de la peinture flamande, une source d'informations plus riche qu'aucune de celles fournies par les galeries les plus connues de l'Europe centrale.

A s'en tenir au catalogue, le Prado conserverait jusqu'à quatre peintures ayant le droit de figurer dans l'œuvre des frères Van Eyck. Leur importance, question d'attribution à part, est indiscutable. On peut les envisager toutes comme appartenant aux échantillons les plus précieux de l'école flamande ancienne.

Le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* mérite, à coup sûr, notre première attention. Dire qu'il ne s'agit pas ici d'une page originale, équivaut à enfoncer une porte ouverte. Waagen lui-même, après avoir exalté cette création comme l'une des principales d'Hubert et de Jean Van Eyck, reconnu avec la meilleure grâce du monde qu'il n'y avait rien ici ni de l'un ni de l'autre frère. « Je constate une fois de plus, dit-il, qu'alors seulement une œuvre mérite d'être envisagée comme originale, où existe l'accord absolu de la conception et de l'exécution. »

En effet, l'on a peine à comprendre qu'un connaisseur éprouvé, comme devait l'être Passavant, ait pu oublier les caractères distinctifs des deux illustres frères au point de leur assigner cette page d'une froideur de glace et où, précisément, fait défaut l'accent qui, de leur moindre production, fait une merveille.

Jean Van Eyck ayant visité, en 1429, la Castille, on crut pouvoir partir de là pour supposer que la composition importante dont il s'agit était un souvenir de son passage par l'Espagne et que le roi Henri IV, fils de Juan II, avait tenu à honneur d'enrichir le couvent du Parral, dont il fut le fondateur, de l'œuvre précieuse possédée par son père. Raisonnement subtil, mais sans portée, d'abord parce que la peinture n'a point les caractères de Van Eyck, ensuite et surtout parce qu'il résulte d'un passage du *Voyage* de

Ponz, rappelé par M. Justi, que la cathédrale de Palencia possédait, au siècle dernier, une peinture, qui selon toute apparence, était l'original dont le tableau du Prado est une copie d'ordre très secondaire. Ponz assure avoir vu dans les églises de la Castille des répétitions du tableau de Palencia immensément inférieures en qualité au prototype dont il énumère avec complaisance tous les mérites.

Certes, nous trouvons ici un vague souvenir de l'*Adoration de l'Agneau*. De part et d'autre le Christ siège comme juge suprême, ayant à sa droite la Vierge, à sa gauche saint Jean et, très certainement, le peintre s'est inspiré ici d'Hubert Van Eyck. Plus bas, à l'avant-plan du tableau, les pouvoirs spirituel et temporel, représentés par le Pape, l'Empereur et les Rois, sont groupés près d'une fontaine d'un beau style, assistant à la déroute du Judaïsme, représenté par le grand-prêtre et par les docteurs de la loi. Mais, en dehors de certaines analogies fatales de costume, rien ici n'évoque le souvenir des Van Eyck avec une évidence qui permette de supposer que l'œuvre leur appartienne plutôt qu'à tout autre maître du temps¹. J'ose, pour ma part, soutenir qu'ils sont aussi étrangers à la conception de l'ensemble qu'à son exécution, car, même sous la main d'un copiste, les caractères de la création originale ne sont jamais oblitérés d'une manière absolue.

Tout récemment, le Musée de Berlin est entré en possession de la *Résurrection de Lazare*, d'Albert Van Ouwater, dont jusqu'alors aucune œuvre n'avait été identifiée. M. Scheibler fit part à M. Bode du soupçon qu'avait eu un connaisseur de l'origine commune du tableau de Madrid et de la peinture nouvellement découverte. L'observation mérite un examen sérieux.

Proposer un nom est chose hasardeuse; je m'y aventure d'autant moins que toutes les productions auxquelles semble se rattacher la peinture du Prado sont anonymes. C'est justement dans le voisinage immédiat de celle-ci que nous allons recueillir les éléments d'une détermination future. Il s'agit, on va le voir, de trois, plutôt de quatre peintures fréquemment attribuées aux Van Eyck.

Voici d'abord le n° 1817 a, le *Mariage de la Vierge*, diptyque exposé sous le nom de Roger Van der Weyden et que M. Justi déclare être la meilleure des pages flamandes primitives qu'il ait vues en

1. C'est ce que démontre avec une évidence entière le plus récent des critiques qui se soient occupés du tableau, M. Lucien Solvay, dans son *Art espagnol* (Paris, 1887, p. 95).

Espagne, avec le retable de Palencia, œuvre, à ce qu'il suppose, de Juan de Flandres, le peintre d'Isabelle la Catholique. Au gré de Passavant nous aurions affaire au Maître à la Navette, un inconnu parmi les peintres. Pour Waagen il s'agit d'un continuateur des Van Eyck. En somme, beaucoup d'incertitude.

Ce qui ne saurait être contesté, c'est que la peinture constitue un des plus précieux échantillons de l'art du xv^e siècle.

De la collection du marquis de Legañés qui, sans doute, l'avait rapporté de Flandre, le diptyque passa, sous le nom de « Maestro Rogel », en la possession de Charles II. De là, l'attribution actuelle.

Mesurant en hauteur 78 centimètres, en largeur 90, l'ensemble du Prado nous montre, dans sa partie de gauche, les fiançailles de la Vierge. Joseph est miraculeusement désigné pour être l'époux de celle-ci. A droite l'union se célèbre. Enfin, au revers, deux figures en grisaille : Saint Jacques le Majeur et sainte Claire.

Sous la voûte d'un temple circulaire, supporté par des colonnettes d'un dessin capricieux, taillées en chevrons, en nœuds, etc., où se confondent le marbre et le jaspe, où la lumière, largement répandue, pénètre par des verrières superbes avec l'histoire des premiers hommes, et dont, enfin, la façade est décorée de sculptures retraçant des scènes de l'Ancien Testament, le grand-prêtre Zacharie implore le Seigneur.

Comme le dit Clément de Ris, « ce volet offre aux études des archéologues tous les costumes, tous les ornements sacerdotaux, tous les vases consacrés en usage au xv^e siècle dans le sacrifice de la messe. » A ceci près toutefois que les célibataires et les veufs de la tribu de Juda sont, pour la plupart, vêtus d'étoffes orientales, disposées en rayures, ou semées d'inscriptions hébraïques tracées en or. On verra reparaître ce détail.

Au premier plan se déroule l'épisode caractéristique du tableau. Confondu dans la foule des prétendants Joseph, vieillard bonasse, au visage glabre, au front dépouillé, cherche à dissimuler, sous les plis de son manteau, le bâton miraculeusement fleuri qui le désigne pour épouser la Vierge. Couvert de plus de confusion que de joie à la découverte du prodige, il est ramené vers l'autel au milieu des quolibets de ses rivaux.

Nous tenons, on le voit, le premier des humoristes de la lignée qui se continue en Jérôme Bosch et Pierre Breughel.

Sur le panneau de droite se célèbre le Mariage de la Vierge, cérémonie qui s'accomplit en plein air, en avant du porche ogival d'un

temple en construction. L'assistance, très nombreuse, composée de personnages des deux sexes, exprime ses sentiments avec une ani-



SAINTE BARBE, PEINTURE FLAMANDE (?) DU XVII^e SIÈCLE.

(Musée du Prado.)

mation allant jusqu'à la grimace. La disproportion d'âge des conjoints, l'air contrit de l'époux, provoque des sourires et des regards moqueurs. Quelques hommes se contraignent; d'autres s'abandonnent franchement à leur gaieté et rient à belles dents.

Cette intensité d'expression, opposée à la gravité des personnages principaux de la scène, vient subitement nous éclairer sur l'auteur du *Triomphe de la Religion* et, alors, pour peu qu'on y retourne, on retrouve, ici comme là, des types fort proches, à commencer par celui de saint Joseph qui, dans le groupe des docteurs de la loi judaïque, apparaît dans l'acte de lacérer ses vêtements.

Passavant déjà, à propos du *Mariage de la Vierge*, dirigeait l'attention vers une œuvre du même auteur, ayant appartenu jadis au Louvre et aujourd'hui passée au Musée de Douai : les *Israélites recueillant la manne*.

Pour le coup, il voyait juste; l'énigmatique tableau de Douai¹ procède, en effet, d'une source commune avec le *Triomphe de la Religion* et le diptyque du *Mariage de la Vierge* du Prado.

Considéré sous le rapport de la technique, le peintre du *Mariage de la Vierge* compte parmi les plus habiles.

Inférieur à Van Eyck en tant que coloriste, également en ce qui concerne la délicatesse du sentiment, il le lui cède à peine en l'art de traduire toute chose vue et l'égale presque dans son inflexible souci de la vérité.

Sa fantaisie est prodigieusement riche. Aimant à décorer ses architectures de statuettes, il fouille ses clochetons et cisèle ses pinacles avec un art exquis. Nul maître n'a poussé si loin l'art de l'ornementation. Ses ajustements sont semés de broderies précieuses rehaussées d'or, très souvent d'inscriptions hébraïques. La tiare du grand prêtre officiant, la haute couronne de fleurs de lis posée sur les cheveux déliés de la Vierge, sont des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. Le paysage, entrevu par les baies du portique, est calme, riant, vallonné, peu méridional; j'en dirai autant du ciel remarquable par sa froideur. Comme physionomiste, enfin, il vous fait vingt fois songer à Jérôme Bosch sur qui, certainement, il a influé. Bref, l'ayant vu une fois, il n'est guère possible de le méconnaître jamais. Ses femmes, en général, ne sont ni gracieuses de contour, ni distinguées de type; elles ont les traits empâtés. Les extrémités manquent de goût et d'élégance et, d'une manière générale, les personnages, un peu ramassés, se meuvent avec gaucherie.

Tous ces caractères, nous les retrouvons dans l'*Annonciation*, n° 1853. Le tableau a souffert; il n'en constitue pas moins une création

1. J'en ai joint la photographie à une étude sur le Musée de Douai, publiée dans le *Bulletin des commissions royales d'Art et d'Archéologie* (Bruxelles, 1883, page 206).

importante et typique, sans compter qu'elle nous apporte une solution définitive.

Chose fréquente chez les maîtres du xv^e siècle, c'est dans une église que l'ange vient délivrer à la Vierge son message. Décoré cette fois encore de verrières, le temple n'en est pas moins pourvu d'un mobilier d'usage courant : une bibliothèque, un banc sculpté, garni d'un coussin rouge. Agenouillée, vue de face, et sans lever les yeux de son livre, Marie écoute les paroles de l'ange qui s'avance par la gauche. De ce même côté une façade gothique à laquelle est adossée une statue de David jouant de la harpe, — la Vierge était de la maison de David, — tandis que les pignons sont décorés de statuettes du Christ, de Moïse, de Samson, etc. Dans le ciel apparaît Dieu le Père, environné d'anges. Ce groupe est tracé en hachures d'or. Le vêtement de la Vierge également est enrichi d'une bande d'inscriptions hébraïques tracées en or.

Je ne connais point le retable de Palencia, auquel M. Justi rattache le *Mariage de la Vierge*. Mais je connais la série exquise de peintures attribuées à Juan de Flandres, appartenant au palais de Madrid. Leur analogie avec l'œuvre du Prado ne m'a pas particulièrement frappé. Pour ce qui concerne l'*Annonciation*, il m'est donné de pouvoir faire connaître qu'elle répète les figures du fameux triptyque appartenant à la comtesse de Mérode, à Bruxelles, et dont M. Bode s'est occupé¹. Du même peintre, encore indéterminé, M. Léon Somzée, à Bruxelles, possède une *Madone*; M. Bode, et d'autres connaisseurs, lui assignent la *Mort de la Vierge* de la Galerie Nationale de Londres, si longtemps attribuée à Martin Schongauer à qui, précisément, j'avais songé pour la *Madone Somzée* et la *Manne de Douai*. Le même auteur lui donne une *Annonciation* du Musée de Cassel. Je puis, pour ma part, lui restituer d'autres peintures : l'*Annonciation* du Louvre, n^o 2202, où se retrouvent tous ses accessoires favoris; les *Saintes femmes au tombeau*, une page capitale, faisant partie de la collection de sir Francis Cook, à Richmond, et attribuée à Jean Van Eyck; encore, si mes souvenirs ne me trompent, la magnifique *Madeleine*, n^o 654 de la Galerie nationale de Londres, cataloguée comme de l'école de Roger Van der Weyden.

Pour achever le rapport de ces pages diverses avec le *Triomphe de la Religion*, il suffirait d'indiquer le volet de droite de l'*Annonciation* de Mérode, où saint Joseph, vieillard à barbe grise, en robe

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXV, 2^e période, p. 218.



bleue, coiffé d'un turban jaunâtre, confectionne des souricières. Il est impossible, après avoir considéré cette figure, de ne la point rattacher tout d'abord à la fameuse peinture du Prado.

Un des caractères frappants de l'artiste qui m'occupe, est sa façon de tracer les ombres. Quand diverses lumières se concentrent sur un objet, il s'attache, avec une prodigieuse fidélité, à rendre la projection double et parfois triple des ombres.

Très prononcée dans le retable de Mérode, la même particularité se joint à tout un ensemble de caractères pour nous révéler la main de l'auteur dans deux volets exposés au Prado même dans le salon d'Isabelle II, sous le nom de Jean Van Eyck¹.

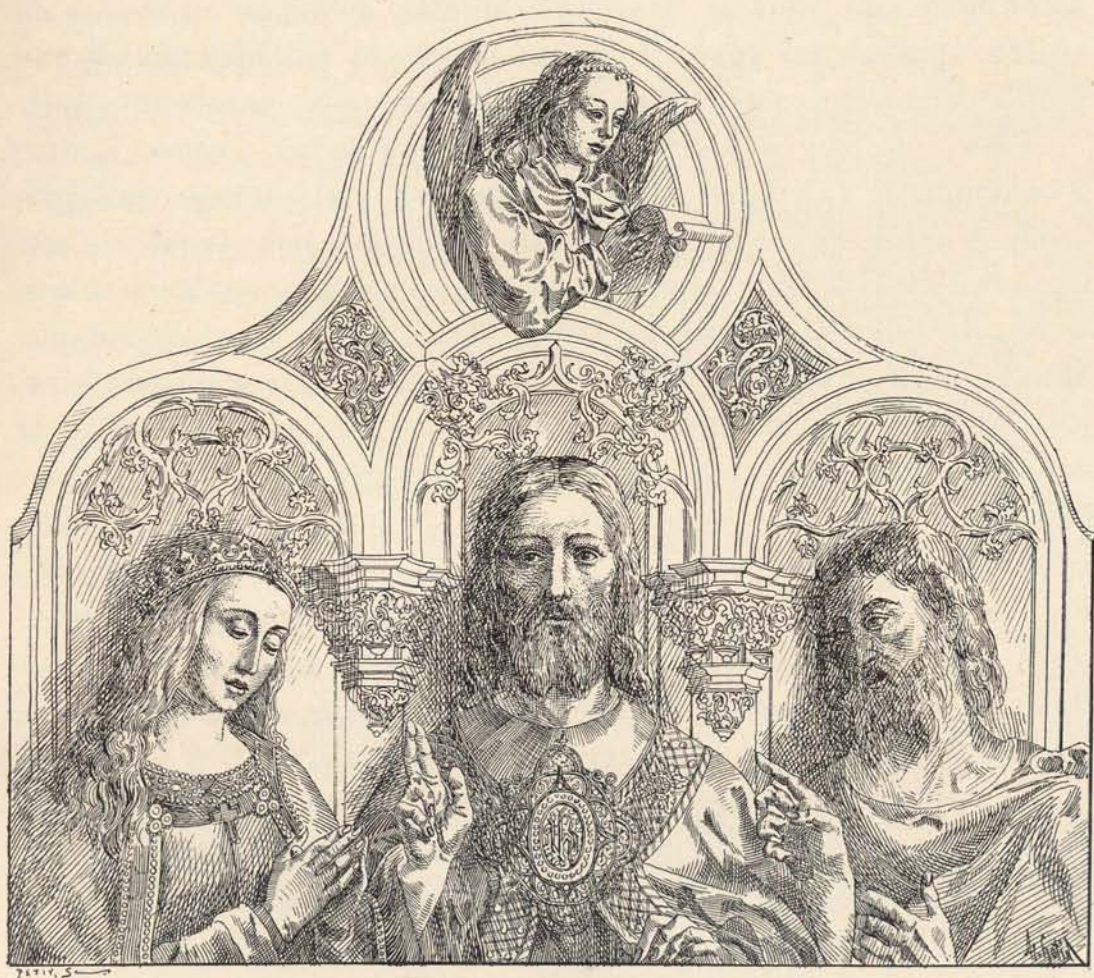
Sur l'un, celui de droite, *Sainte Barbe*, non la Vierge, comme le dit le catalogue, occupe un banc gothique artistement ouvragé et que déjà nous connaissons par les trois *Annonciation* mentionnées plus haut. Adossée à une haute cheminée où flambe un feu de bois, elle lit. Son manteau d'un vert médiocrement harmonieux recouvre une tunique de velours bleu fourrée d'hermine, une jupe de drap d'or. Dans un vase d'étain plonge une branche d'iris, et non loin d'une fenêtre, sur une crédence, repose dans son bassin, une gracieuse aiguière de cuivre, présente aussi dans le tableau du Louvre. Cette fois encore l'ombre projetée par les divers objets a les démarcations typiques observées ailleurs. Par les fenêtres du fond, ouvertes sur la campagne, nous apercevons, en voie de construction, la tour qui bientôt servira de prison à la jeune chrétienne. Avec le retable de Mérode, la *Sainte Barbe* est l'œuvre la plus caractérisée de son auteur.

L'autre volet, en moins bon état, nous donne le portrait d'un personnage, vêtu de la robe des Franciscains, agenouillé dans un intérieur, sous le patronage de saint Jean l'évangéliste, drapé de rouge. Au fond de l'appartement un miroir convexe où se réfléchissent trois personnages. La cheminée gothique est surmontée d'une statuette de la Vierge et, par les fenêtres, l'œil embrasse une contrée où, entre des montagnes chargées de neige, s'élève un château féodal. Une inscription tracée au bas de la peinture nous apprend qu'il s'agit du portrait de maître Henri Werlis (de Werle), de Cologne, en 1438.

ANNO MILLE^{MO} C Q^{TER} X. TER ET OCTO HIC FECIT EFFIGIEM... GI
M^{ISTER} HENRICUS WERLIS M^{GER} COLON.

1. N^{os} 1352 et 1353. Crowe et Cavalcaselle rattachent ces volets à Pierre Cristus.

Le peintre est-il lui-même originaire de Cologne — et j'inclinerais assez à l'admettre — ou peint-il simplement un citoyen de cette ville? Comment le savoir? Ce nom de Werle se présente assez fréquemment dans les annales colonaises. La famille est du reste éteinte. Sur Henri de Werle je n'ai aucun renseignement. Les deux volets procèdent d'Aranjuez.



LE CHRIST ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN, PAR JEAN GOSSART, DIT MABUSE.

(Musée du Prado.)

La présence, à Madrid, de plusieurs œuvres d'un peintre à peine représenté ailleurs, tend à faire croire à quelque mystérieux rapport avec l'Espagne. M. Justi, dans l'analyse qu'il donne du *Mariage de la Vierge*, voit, dans le portail sous lequel se célèbre l'union, un souvenir de quelque église de la Péninsule ibérique. Il va plus loin ; les matériaux du temple en construction seraient espagnols, et quiconque a visité Léon et Salamanque y doit, selon lui, reconnaître d'emblée le calcaire conchylien de ces provinces. La démonstration paraît subtile.

Quels sont les droits de l'auteur de l'*Adoration de l'Agneau* sur un grandiose ensemble exposé dans le salon d'Isabelle, sous le nom de Q. Matsys, que pourtant le catalogue désigne comme étant indubitablement d'Hubert Van Eyck? On se fonde naturellement, pour étayer cette supposition, sur l'analogie de sujet et de conception avec la partie supérieure du retable de Gand. Sous une arcade trilobée, en style gothique flamboyant, les bustes du Christ, de la Vierge et de saint Jean sont réunis. Dans une lunette, ménagée au-dessus du cintre, apparaît un ange. Il chante en tenant des deux mains une feuille de musique notée. Tout cela est de grandeur naturelle.

Certes, le peintre n'a pas fait preuve d'une bien grande somme d'imagination. Il a repris à Hubert Van Eyck, avec ses types, la disposition générale de ses figures. D'autre part, en le dépossédant de son œuvre au profit de Matsys, on s'est fondé sur l'analogie du Christ bénissant avec celui du Musée d'Anvers. Mais, pas plus que Van Eyck, Matsys n'est intervenu dans l'exécution de la présente peinture, pourtant une page de premier ordre¹. Il y eut un temps où on la donnait à Martin Schongauer, et ce fut sous cet aspect que la jugea Clément de Ris. Passavant y vit avec plus de justesse une production du xvi^e siècle et proposa le nom de Van Orley copiant Van Eyck. En réalité, il s'agit de Jean Gossart dit Mabuse que ne méconnaîtront aucun de ceux qui ont pu voir l'*Adoration des mages* de Castle Howard, le *Saint Luc* de Prague, ni, dans leurs dimensions plus étroites, les deux volets d'Anvers.

Ici, peut-être plus que partout ailleurs, Mabuse se révèle grand peintre. Les mains : celle du Christ qui se lève pour bénir, celles de la Vierge, jointes en prière, celle enfin de saint Jean montrant le Sauveur, suffiraient à établir, s'il était nécessaire, que nous sommes en pleine Renaissance. Elles sont d'un modelé précieux, un peu maniéré, et rendues avec une finesse dont il existe peu d'exemples à aucune époque.

La gamme des colorations est chaude et riche. Le Christ, vêtu d'un manteau de pourpre bordé d'un large orfroi, et retenu par une agrafe d'un merveilleux travail, la Vierge couronnée d'or et de perles, saint Jean couvert de la traditionnelle tunique en poil de chameau, se détachent sur un fond rouge, relevé de moulures d'or, combinaison qui, à elle seule, pourrait suffire à caractériser Mabuse.

1. Une copie ancienne figura à l'Exposition rétrospective de Madrid. Elle appartenait au couvent des Descalzas reales.

Mais ce qui achève de persuader est l'exquise figure d'ange, inspirée encore une fois des *Musiciens célestes* de Van Eyck, mais dont la robe d'un bleu pâle et les mains sont du Mabuse le plus caractérisé.

Déjà M. Justi avait prononcé le nom de ce peintre illustre devant le tableau. Aucune restriction ne me semble nécessaire. J'ajoute que si Mabuse a été plus original, jamais il n'a surpassé comme excellence le présent morceau de peinture.

Est-on fondé à dire avec M. Justi que le Prado ne possède aucun Van Eyck authentique? Sur ce point je serai moins affirmatif. Au cours de mon exploration des salles basses du Musée j'ai été vingt fois attiré par une petite peinture, malheureusement exposée dans les conditions les plus défavorables, mais dont il m'a paru que seul, Jean Van Eyck pourrait être l'auteur. C'est le n° 1857, rangé parmi les inconnus, sans doute la même peinture que Passavant désigne comme un « brave petit tableau » et range dans l'École de Memling.

Il s'agit d'un tableau de très petit format (61 centimètres sur 32), provenant de l'Escorial. Je n'arrive point, malgré mes recherches dans la légende des saints, à en pouvoir préciser le sujet.

Au fond d'une chapelle gothique un prêtre célèbre la messe. L'autel est surmonté d'une très grande croix où le Christ paraît représenté au naturel. La Vierge et saint Jean sont placés de chaque côté. L'officiant élève l'hostie mais porte le regard vers la gauche où est prosterné un homme de qualité, vieillard en robe rouge, fourrée de noir, et dont les traits offrent une frappante analogie avec ceux du chanoine Pala, du célèbre tableau de Jean Van Eyck à l'Académie de Bruges. A droite, et vêtu de bleu, un autre personnage, également agenouillé. Dans le fond, à gauche, la sacristie décorée de peintures et, plus bas, une ouverture par laquelle on aperçoit un cheval et des ballots de marchandises. Naturellement une peinture de si petites dimensions demanderait à pouvoir être examinée de près. Celle-ci m'a paru compter parmi les plus précieux échantillons de l'ancienne École que possède le Musée de Madrid.

A l'époque où, — en 1843, il y a conséquemment un demi-siècle, — Louis Viardot faisait paraître ses *Musées d'Espagne*, il rangeait dans l'œuvre des Van Eyck, l'attribuant à Marguerite, leur sœur, un *Repos en Égypte*. « On y voit, dit-il, comme dans son tableau du Musée d'Anvers (?) sur le même sujet, la sainte famille voyageuse s'arrêtant

au milieu d'un paysage des Flandres, frais, gras et verdoyant. Au second plan, des paysans mènent leurs charrues, et saint Joseph, courbé sur son bâton de voyage, apporte un grand pot de lait à la Vierge nourrice. »

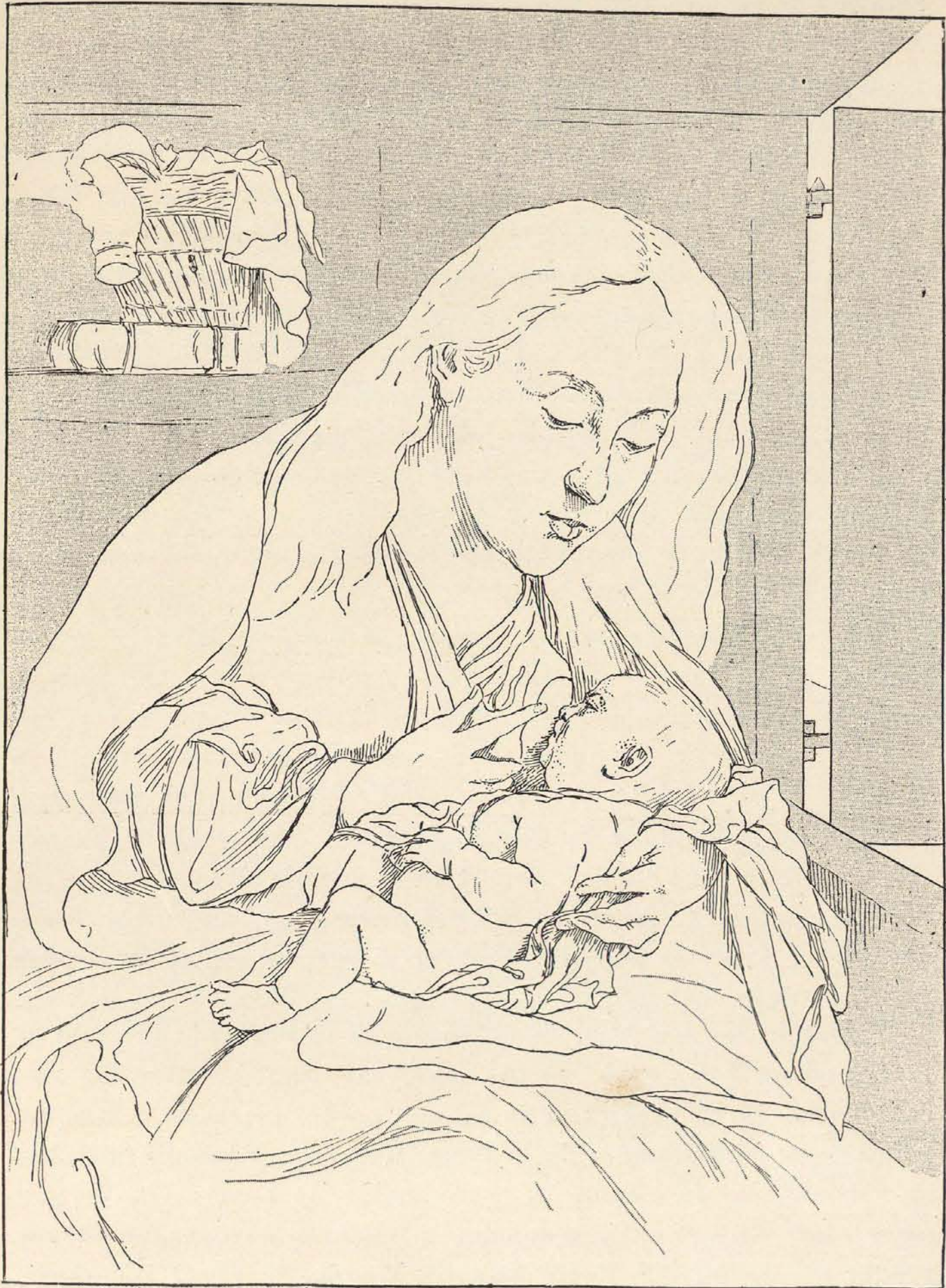
Dans cette description je crois reconnaître le n° 1521, attribué par le catalogue à Patenier, avec réserve, toutefois. Mal placée, la peinture n'en demeure pas moins frappante par son extraordinaire aspect de réalité, son caractère presque moderne et sa chaude coloration. Le nom de Van Eyck m'était venu aux lèvres et ma surprise a été grande de m'être rencontré, à un demi-siècle d'intervalle, avec Louis Viardot qui, parmi toutes les œuvres du Musée de Madrid, s'en alla cueillir précisément cet échantillon pour le donner à Marguerite Van Eyck. A l'Escorial, d'où provient cette peinture, elle passait pour être de Lucas de Leyde.

C'est sous ce nom encore, — perpétuel recours des catalogues du Midi en peine d'attribution d'œuvres flamandes, — que figurait, dans la collection d'Élisabeth Farnèse, la petite *Flagellation* (n° 1869), venue de Rome en 1745. Ici, par exemple, ce n'est pas précisément à un maître du Nord que nous avons affaire; c'est à Antonello de Messine et à nul autre. Les personnages, pas plus que l'architecture, ne paraissent flamands; tout l'ensemble de la conception nous ramène vers l'Italie. La scène se passe au milieu de fragments architecturaux dans le style de la Renaissance. L'on songe à Cesare da Sesto, à B. Montagna, à Mantegna lui-même. Au premier plan est couché un aveugle d'un caractère admirable. Mais ici, de nouveau, pour se prononcer en pleine connaissance de cause, il faudrait pouvoir regarder de près, la peinture mesurant à peine 49 centimètres sur 35.

On le voit rien que par ces quelques exemples, la section des primitifs du Prado réclame un examen des plus sérieux. Elle réserve bien des surprises à qui pourra consacrer à son étude le temps nécessaire.

Les réserves que nous nous sommes permises, touchant l'attribution de quelques œuvres particulièrement notables, ne l'empêchent pas de tenir ses promesses; je dirai même qu'elle les dépasse, car, en vérité, la critique s'est montrée trop sobre d'informations touchant ce groupe si curieux au double point de vue de l'art et de l'histoire.

Voici par exemple Roger Van der Weyden. On dirait qu'après s'être intéressé à la célèbre *Descente de Croix*, dont précisément le



LA MADONE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS, PAR MARINUS.

(Musée du Prado.)

Prado ne possède que des copies, le critique n'ait plus rien à nous montrer de lui. Or voici une de ses plus vastes et plus authentiques créations : le retable de la *Chute et de la Rédemption de l'homme*.

Il y aura bientôt un demi-siècle que le comte de Laborde identifia cet ensemble avec un travail commandé par l'abbé Jean Le Robert, pour l'abbaye de Saint-Aubert, à Cambrai, et auquel Van der Weyden ne consacra pas moins de quatre ans, de 1455 à 1459. Crowe et Caval-caselle ont jugé inopportun de mentionner un ensemble de cette importance, mais trouvent bon de signaler au Prado l'original de la *Descente de Croix*, demeuré depuis trois siècles à l'Escurial!

Il peut être utile d'établir une bonne fois que les collections royales ne possèdent pas, comme le voulait Passavant, deux originaux et une copie de la *Descente de Croix*, mais un original et deux copies, dont la moins bonne, le n° 1818 du Prado, émane sans doute de Coxcie, chose faite pour donner quelque piquant à cette découverte de divers critiques d'un Van der Weyden, revêtu par avance de tous les caractères du xvi^e siècle.

En fait, il semble que la *Descente de Croix* ne soit arrivée en Espagne qu'en 1574, et Stirling a fait connaître cette circonstance curieuse que, dès l'année 1567, Philippe II avait dépêché à Louvain son peintre Ant. Pupiler (Popeliers, inscrit à la Gilde d'Anvers en 1550), pour lui en prendre une copie. Faut-il identifier cette dernière avec l'exemplaire du Prado n° 2193? Supérieure à l'autre elle aurait dû, semble-t-il, mieux tenir compte des caractères de l'œuvre originale. J'ignore où M. Jean Rousseau a trouvé la mention d'une copie exécutée par Albert Dürer. L'histoire n'en a pas, que je sache, gardé le souvenir.

Passablement mal sorti de la restauration de 1876, l'original de la *Descente de Croix* n'en est pas moins un Van der Weyden très caractérisé, surtout pour qui ne connaît que les copies de la fameuse peinture des arbalétriers de Louvain. Il ne s'agit pas d'y chercher la rondeur des formes de la reproduction de Coxcie. Passavant, chose assez surprenante, prétendait n'avoir vu en Espagne aucune production certaine de Roger Van der Weyden le Vieux. Il rapportait à un second peintre du nom, avec le retable du Prado, la *Descente de Croix*, et même le *Crucifement* de l'Escurial, un des plus prodigieux morceaux du maître, que l'initiative éclairée du comte de Valencia a permis de juger à loisir pendant l'exposition de Madrid de 1892.

Peinte pour la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, cette vaste toile semble avoir pris place dans la sacristie de l'Escurial, dès 1574,



J. Bosch pinx.

Jasinski sc.

ECCE HOMO

(Panneau de triptyque à l'Escurial)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Ch. Wittmann

donc en même temps que la *Descente de Croix*. Les personnages, grands comme nature, se détachent sur un fond de tenture lie-de-vin. L'im-



LE DENIER DE CÉSAR, PAR ROGER VAN DER WEYDEN.

(Face extérieure des volets du retable du Crucifiement. — Musée du Prado.)

pression est saisissante et due en partie sans doute à ce fait imprévu que la Vierge et saint Jean sont drapés d'étoffe blanche, par déférence pour la robe des Chartreux, pense M. Justi. Mais c'est sur-

tout au grand style, à l'intensité de l'expression des trois figures qui la composent que l'œuvre de Van der Weyden doit sa puissance exceptionnelle. Par malheur, cette page hors ligne est dans un état de délabrement déplorable, et tout porte à craindre qu'elle ne soit destinée à disparaître dans un avenir prochain, étant peinte à la détrempe.

Dans le *Crucifiement*, motif central du retable du Prado, le groupe du tableau des Chartreux est répété dans ses lignes principales. Inférieur par les dimensions, il l'est notablement aussi par l'impression produite. Comme le dit Eugène Delacroix : la proportion entre pour beaucoup dans le plus ou moins de puissance d'expression d'une peinture.

La patience proverbiale des Flamands du xv^e siècle s'affirme ici complètement. *Adam et Ève chassés du Paradis*, le *Crucifiement*, le *Jugement dernier*, tels sont les sujets principaux des trois parties du retable. Mais à cet ensemble se joignent divers épisodes traités tour à tour au naturel et en grisaille. Chacun des panneaux du triptyque est en réalité le centre d'un motif architectural développé dans lequel le peintre introduit les sujets de la *Passion*, les *Sept Sacrements*, les *Jours de la Création*, enfin les *Œuvres de Miséricorde*. A l'extérieur, de grandes figures en grisaille nous donnent le *Denier de César*.

Il s'agit, on le voit, d'un morceau exceptionnel. Jusqu'en 1863 il orna le couvent de Sainte-Marie-des-Anges.

Bien que divers détails rappellent le triptyque des *Sept Sacrements* d'Anvers où, entre autres, le *Crucifiement* a également pour fond une église gothique (l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles), le tableau du Prado, bien que plus développé, me paraît d'une composition moins pondérée, d'une exécution moins délicate.

Waagen fut vivement impressionné à la vue du retable de Madrid ; il l'envisageait comme l'œuvre flamande primitive la plus considérable qui eût franchi les Pyrénées. Je ne me rallie pas aux réserves du célèbre critique touchant les figures des volets : le *Christ et les Pharisiens*. Il est évident que, faite pour être vue à distance, le retable étant fermé, cette partie de l'œuvre exigeait une ampleur plus grande de conception et d'exécution. On est même très frappé de l'analogie de style de ces figures en grisaille avec les types de Martin Schongauer, que la plupart des auteurs sont d'accord pour envisager comme issu de l'école de Van der Weyden.

Sous le monogramme d'Albert Dürer, et le millésime non moins faux de 1513, le Prado possède un petit *Crucifiement* ayant appartenu

à Philippe II et que ses caractères rattachent à la série des peintures délicates de Roger dont la *Pietà* du Musée de Vienne est la perle.

Dans cette catégorie se range le petit triptyque de la *Descente de Croix*, avec à gauche le *Crucifèment*, à droite la *Résurrection*, exposé à Madrid par la cathédrale de Valence, œuvre totalement ignorée jusqu'à l'exposition de Madrid et dans le fond de laquelle apparaît Bruxelles avec son Hôtel de Ville et sa porte de Hal. Je tiens à signaler aussi le superbe *Ecce homo* en quelque sorte enfoui au Musée provincial de Burgos, dont une répétition ancienne, appartenant à M. Henry Willett, parut à l'exposition du Burlington Club, à Londres, en 1892. Le catalogue rédigé par M. W. Armstrong l'attribuait avec raison, comme l'on voit, à l'école de Tournai.

« Le Musée de Madrid possède une mauvaise copie de l'*Adoration des Mages* de Memling et on l'y fait passer pour l'original. » Ces lignes sévères des commentateurs belges de Crowe et Cavalcaselle, m'ont fait éprouver une agréable surprise à la vue de l'« Autel de Voyage » de Charles-Quint, page considérable, retrouvée dans un château royal non loin d'Aranjuez. Elle porte sans doute les traces d'un nettoyage poussé au delà des limites permises; je ne saurais pourtant qualifier de « mauvaise copie » une œuvre de cette importance.

D'abord, le tableau de Bruges et celui de Madrid ne sont pas banalement la copie l'un de l'autre. Déjà, M. le comte de Limburg-Stirum y a signalé des différences, spécialement en ce qui concerne les fonds, et il est incontestable que le volet de la *Présentation au Temple* mérite d'être envisagé comme un Memling de fort bonne qualité, non moins par la distinction des types que par le charme des colorations. Il y a aussi dans le fond un personnage, un jeune homme, très certainement un portrait, selon l'habitude fréquente du maître.

Dans le panneau central Memling a introduit sa propre image, ce qui déjà serait une forte présomption d'authenticité.

Mais il importe de dire que le retable de Bruges, tout comme celui de Madrid, est franchement emprunté à une œuvre de Roger Van der Weyden, appartenant aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich (et dont, fait observer M. Springer, dans l'édition allemande de Crowe et Cavalcaselle, il existe d'autres répétitions, notamment dans la collection de l'empereur d'Allemagne).

À Madrid le volet de l'*Annonciation* est remplacé par la *Nativité*, ce qui dénote une certaine somme d'initiative laissée à l'auteur. En der-

nière analyse, il se pourrait qu'on eût confié une partie du travail à des élèves, conformément à la manière de voir de Crowe et Cavalcaselle. On a voulu voir dans le roi mage agenouillé pour baiser la main de l'Enfant Jésus, le duc de Bourgogne Philippe le Bon. Il est très certain que le jeune roi placé à la gauche a les traits de Charles le Téméraire. Dans le tableau de Van der Weyden le mage noir fait défaut.

Les volets extérieurs, le *Christ* et la *Vierge*, figures en grisaille, sont entièrement repeints.

Si d'ordinaire on signale en Van der Weyden et Memling les continuateurs les plus notables de Van Eyck, il faut pourtant se rappeler les attaches très directes, avec les chefs de l'École de Bruges, de Pierre Cristus, lequel semble avoir été le propagateur actif de leurs principes, à la fois dans les Flandres et le Brabant, et sur les bords du Rhin comme en Espagne même, si l'on en croit certains auteurs.

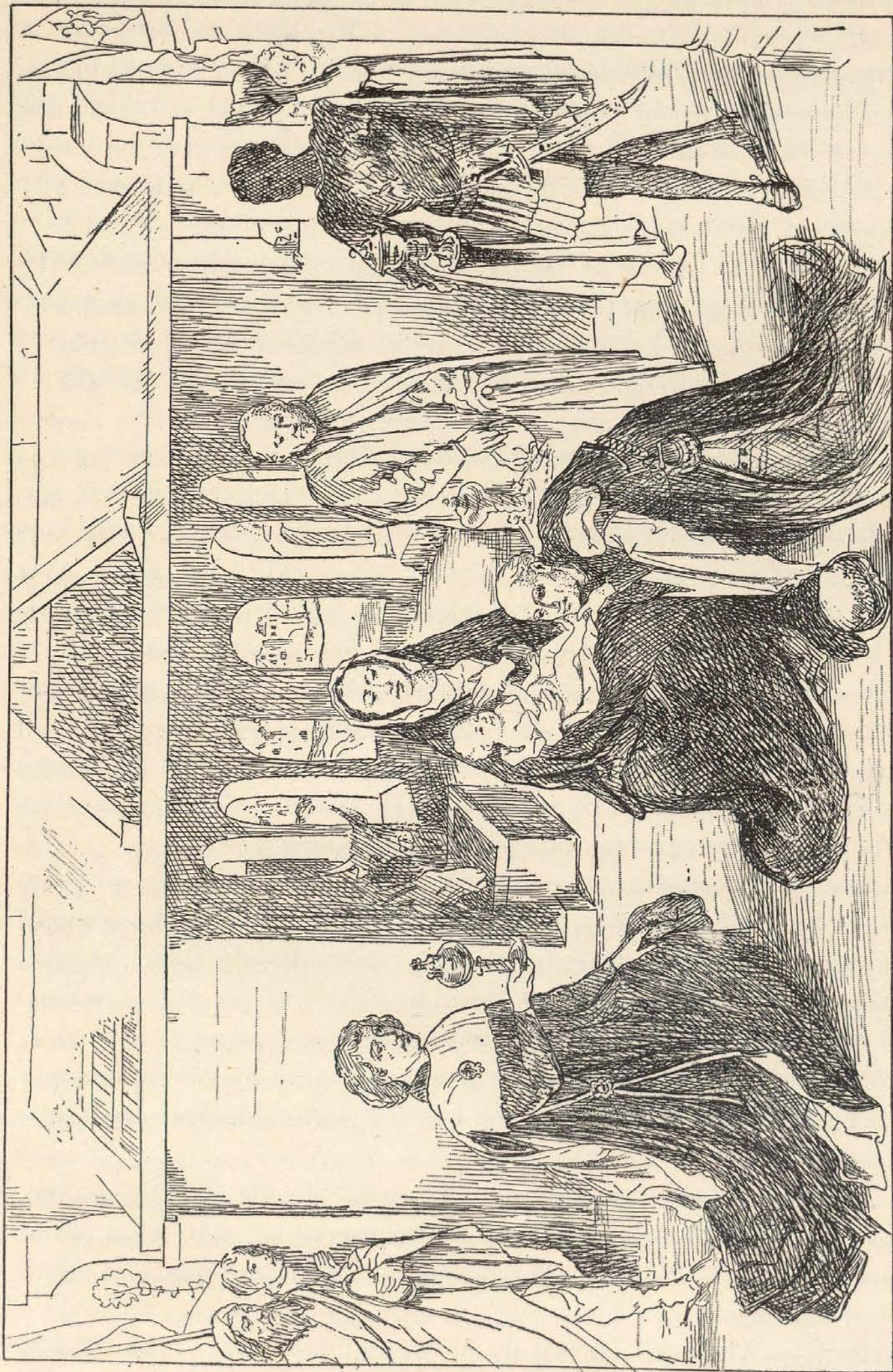
Au Prado une place importante appartient à Cristus avec sa série de quatre panneaux, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité* — dont une copie a figuré dans la collection Spitzer, — enfin, l'*Adoration des Mages*, d'un lumineux effet et d'une habileté d'exécution incontestable. Mais Cristus est un peintre médiocrement distingué et l'on ne saurait le comparer sans désavantage à aucun des représentants de la primitive école flamande, sauf dans la *Déposition de la Croix*, de Bruxelles.

Parmi les anonymes du Prado, j'incline très fort à lui assigner l'imposante figure de l'*Apôtre saint Jacques le Majeur* (n° 2185) provenant du couvent du Parral, peinture espagnole selon le catalogue, mais, de son aveu même, ayant pour point de départ une création flamande.

Il serait difficile, en effet, de ne pas songer ici aux grandes figures de l'*Adoration de l'Agneau*.

L'apôtre, assis, tient d'une main le bourdon, de l'autre, un livre ouvert. Sa robe est de drap d'or, son manteau rouge est doublé de vert. Coiffé du chapeau des pèlerins, il est nimbé d'or. Le type et la peinture elle-même sont bien peu espagnols, pour autant que mes connaissances sommaires à cet égard m'autorisent à émettre une opinion.

A ne suivre que le témoignage de ses yeux, beaucoup d'œuvres dites espagnoles seraient purement néerlandaises et l'on se demande, en vérité, si c'est d'instinct ou de propos délibéré que leurs auteurs se confondent avec leurs confrères du Nord. Ce que j'ai lu m'a laissé très perplexe à cet égard, surtout qu'il ne manque pas au Prado de



L'ADORATION DES MAGES, PAR HANS MEMLING.

Panneau central de l'autel de voyage de Charles-Quint. — Musée du Prado.

copies pures et simples d'estampes allemandes et flamandes du xv^e siècle, données pour espagnoles sous l'influence germanique.

Quelques volets remarquables (n^o 2197-2200), la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne sous la porte d'or*, la *Nativité de la Vierge*, la *Descente de Croix*, l'*Ensevelissement du Christ*, sont attribués par M. Justi à un maître de Ségovie d'éducation brugeoise. Je m'incline humblement devant l'autorité du savant professeur, non sans profiter de la circonstance pour dégager ma responsabilité de certains rapprochements que le catalogue juge devoir faire avec un *Christ au tombeau* du Musée d'Arras, que j'ai pu, à la faveur de renseignements précis, restituer à Vermeyen. Il y a tout simplement ici un rapport fortuit de costume, chose fréquente sous le pinceau des maîtres du xv^e et du xvi^e siècle.

Le *Miracle de saint Antoine de Padoue* (n^o 1856), ne saurait être que de Gérard David. Attribué à Lucas de Leyde dans les anciens inventaires, ce tableau, d'une délicatesse supérieure, a les qualités de distinction de celui qu'on peut appeler le dernier des primitifs brugeois. Avec cela, le fond est d'un intérêt considérable. Il nous montre une place publique, décorée d'une belle fontaine et entourée de constructions d'un curieux aspect parmi lesquelles un hôtel de ville orné de nombreuses statues de rois et de reines et sous le perron duquel est enchaîné un petit ours harcelé par des enfants. La ville de Bruges a un ours pour support de ses armoiries; s'agit-il de quelque place notable de l'ancienne capitale des ducs de Bourgogne?

Mais à l'époque où, sans doute, cette œuvre voyait le jour, l'école flamande marchait à pas résolus dans les voies novatrices, Mabuse, B. van Orley, Quentin Matsys, Jérôme Bosch, Henri de Bles, Marinus, Hemessen, Patenier, pour ne citer que les plus notables, lui faisant une pléiade de telle importance qu'à peine se sent-on le droit de relever des manques de goût si généreusement réparés par une richesse d'imagination et une habileté technique également prodigieuse.

L'Espagne a eu, faut-il croire, un amour décidé pour les productions de cette école, et, chose digne de remarque, c'est bien plutôt à ses sujets humains qu'à ses conceptions mystiques que sont allées ses préférences.

Philippe II faisait, paraît-il, un cas mérité de la petite *Madone* de Mabuse, exposée dans le salon d'Isabelle II, mais, il ne faut pas oublier que c'était un hommage de la ville de Louvain et le roi devait être peu habitué à tant de prévenance de la part de ses sujets des Pays-