



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

SORBONNE UNIVERSITÉ  
École doctorale 124 – Histoire de l’Art et Archéologie

En cotutelle avec  
UNIVERSITAT AUTÓNOMA DE BARCELONA

---

**LES PEINTRES FRANÇAIS, NÉERLANDAIS ET  
ALLEMANDS DANS LA COURONNE D’ARAGON  
DU RÈGNE DE JEAN I<sup>ER</sup> À CELUI DE  
FERDINAND LE CATHOLIQUE (1387-1516)**

Thèse de doctorat en histoire de l’art médiéval

Présentée par Elsa ESPIN

Sous la direction Philippe LORENTZ et Rafael CORNUDELLA CARRÉ

PREMIER VOLUME



Je dédie cette thèse à mon père, Philippe Lemasson (1942-2020), ancien professeur d'université qui m'a transmis son goût pour la recherche, ainsi qu'à Claudie Ressorit (1934-2021), amie et mentor, qui partageait sans modération son amour et ses connaissances de l'art ibérique.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i> .....	7
<i>Abréviations</i> .....	9
<i>Introduction</i> .....	11
<i>Introduction (english version)</i> .....	14
<b>Définition de la problématique</b> .....	17
<b>État de la question</b> .....	18
Redécouverte de la peinture primitive .....	18
L'exhumation d'archives durant le XX <sup>e</sup> siècle .....	22
Un regain d'intérêt.....	26
<b>Projet de recherche</b> .....	29
Un cadre géographique et politique .....	29
Un cadre temporel.....	32
Méthode et sources .....	33
<b>Première partie - La migration des artistes septentrionaux vers les territoires ibériques de la couronne d'Aragon</b> .....	37
<b>1. La mobilité au sein de l'Europe</b> .....	40
1.1. Se déplacer à la fin du Moyen Âge.....	41
1.1.1. Déplacements terrestres .....	42
1.1.2. Par les mers et par les fleuves.....	44
1.2. Les voyages d'artistes.....	48
1.2.1. Des motivations personnelles ou professionnelles ?.....	48
1.2.2. Voyages à la demande .....	51
1.2.3. Des artistes itinérants.....	54
1.2.4. Les routes de l'art .....	57
1.3. Un flux Nord-Sud .....	60
1.3.1. Émigrer pour mieux travailler .....	61
1.3.2. Une mobilité favorisée.....	63
1.3.3. La couronne d'Aragon, terre d'accueil .....	66
<b>2. Les défis de la mobilité : l'insertion des artistes étrangers dans les territoires ibériques de la couronne d'Aragon</b> .....	72
2.1. L'importance des réseaux .....	73
2.1.1. Artistes de cour et de ville .....	74
2.1.2. Le milieu ecclésiastique, un réseau de commanditaires .....	77
2.1.3. Les marchands comme intermédiaires ?.....	80
2.1.4. Une communauté septentrionale organisée .....	84
2.2. S'intégrer dans la société.....	87
2.2.1. « <i>Habitator</i> », « <i>vicinus</i> », « <i>civis</i> » ou « <i>oriundus</i> » ?.....	88
2.2.2. S'établir de manière pérenne dans la couronne d'Aragon.....	90
2.2.3. Une certaine notion du compagnonnage.....	94
2.2.4. Joan de Borgonya, un exemple d'intégration .....	96
2.3. Le système corporatif, un atout dans l'intégration des étrangers ?.....	99
2.3.1. Hiérarchiser et réglementer les métiers .....	101
2.3.2. L'entraide au cœur des corporations.....	103
<b>3. Les structures de la demande et les opportunités pour les artisans étrangers</b> .....	106

3.1.	Faire réaliser une œuvre.....	107
3.1.1.	Celui qui commande et celui qui exécute .....	108
3.1.2.	Un processus juridique .....	112
3.1.3.	Des documents riches d'informations .....	114
3.1.4.	L'exemple du <i>retable de Sant Feliu</i> .....	115
3.2.	La diversité du métier de peintre .....	119
3.2.1.	Le peintre et l'enlumineur .....	120
3.2.1.1.	Illuminer de peintures.....	120
3.2.1.2.	Enlumineurs septentrionaux dans la couronne d'Aragon.....	122
3.2.2.	Le peintre et le verrier.....	125
3.2.2.1.	Une double compétence .....	125
3.2.2.2.	Une forte présence septentrionale .....	128
3.2.3.	Le peintre, le lissier et le brodeur .....	132
3.2.3.1.	L'art de faire des cartons .....	133
3.2.3.2.	La « peinture à l'aiguille » .....	135
3.2.3.3.	Des maîtres lissier et brodeurs septentrionaux .....	136
3.3.	Le succès des artistes/artisans venus du Nord .....	138
3.3.1.	Une recherche de compétences.....	139
3.3.2.	« <i>Com es acostumat a pintar de dits pintós</i> ».....	142
3.3.3.	Un succès universel .....	144
<b>4.</b>	<b>Un goût marqué pour les arts et la culture septentrionale .....</b>	<b>147</b>
4.1.	Les années 1380-1410 : le modèle des cours princières françaises .....	148
4.1.1.	La maison de Barcelone et les arts.....	149
4.1.1.1.	Jean I <sup>er</sup> « <i>havia muller francesa e era tot francès</i> ».....	149
4.1.1.1.1.	De somptueux présents venus de France .....	151
4.1.1.2.	Des artistes venus du Nord à la cour .....	154
4.1.2.	Martin l'Humain et les productions septentrionales .....	157
4.1.3.	D'autres œuvres et artistes septentrionaux dans la couronne d'Aragon .....	159
4.2.	Les années 1420-1480 : un renouveau venu de Flandre .....	162
4.2.1.	Alphonse le Magnanime et les arts .....	163
4.2.1.1.	Philippe le Bon, une bonne entente au profit de bons échanges.....	163
4.2.1.2.	Le goût du roi .....	166
4.2.1.3.	Une fascination pour Jan van Eyck .....	169
4.2.2.	Marché et importations artistiques.....	173
4.2.2.1.	Les productions en série, des produits d'exportation .....	173
4.2.2.2.	Des œuvres d'artistes de premier plan.....	177
4.3.	Paysage artistique au temps des Rois Catholiques (1479-1516) .....	180
4.3.1.	La monarchie cliente du marché de l'art .....	180
4.3.1.1.	Isabelle de Castille, un goût marqué la culture septentrionale .....	181
4.3.1.1.1.	Des œuvres flamandes ou « <i>flamenquizantes</i> ».....	181
4.3.1.1.2.	Des artistes septentrionaux au service de la reine .....	184
4.3.1.2.	Ferdinand II d'Aragon, un commanditaire discret .....	187
4.3.1.2.1.	Les peintres au service du souverain.....	188
4.3.1.2.2.	Décorer la chapelle royale de Grenade d'œuvres septentrionales.....	190
4.3.1.2.3.	Un vif intérêt pour les tapisseries flamandes .....	192
4.3.2.	Un intérêt généralisé pour les arts septentrionaux .....	194
<b>Deuxième partie - les peintres septentrionaux dans les territoires ibériques de la couronne d'Aragon .....</b>		<b>199</b>
<b>5.</b>	<b>Les apports septentrionaux à l'époque du gothique international .....</b>	<b>201</b>

5.1.	Les premiers échanges avec des peintres septentrionaux .....	203
5.1.1.	<i>Enrique de Bruselas</i> , la transition vers le courant International .....	203
5.1.2.	Le problème Enrique de Estencop .....	206
5.2.	Marçal de Sas et l'âge d'or de la peinture valencienne .....	209
5.2.1.	« Pintor alemany » formé en Bohème ? .....	210
5.2.2.	Un corpus d'œuvres en collaboration .....	213
5.2.2.1.	Les œuvres attribuées .....	214
5.2.2.2.	Marçal de Sas dans l'atelier de Pere Nicolau ? .....	221
5.2.3.	Marçal de Sas et son empreinte sur la peinture de Valence.....	225
5.2.3.1.	Le mythe Miquel Alcanyís .....	226
5.2.3.2.	Ré-attribution d'œuvres.....	228
5.3.	La Catalogne et le goût septentrional .....	234
5.3.1.	Des artistes nordiques actifs en terre catalane .....	234
5.3.1.1.	Des peintres verriers.....	235
5.3.1.2.	Des peintres et des enlumineurs .....	237
5.3.2.	Le Maître de Stockholm, un enlumineur flamand à Barcelone ? .....	239
5.3.2.1.	Le livre d'heures de Stockholm (NMB 1792).....	240
5.3.2.2.	Le Calendarium de Guillaume de Miers (BnF, ms. lat. 5264) .....	243
5.3.2.3.	Une formation dans les Pays-Bas méridionaux ? .....	245
5.3.2.4.	Quelle place dans le panorama catalan ? .....	246
<b>6.</b>	<b>Le réalisme eyckien et son adaptation. Première génération d'artistes .....</b>	<b>250</b>
6.1.	Jan van Eyck à Valence .....	250
6.1.1.	Jan van Eyck, entre peinture et diplomatie .....	250
6.1.2.	L'ombre de Jan van Eyck .....	254
6.2.	Les protagonistes locaux de l'art eyckien.....	258
6.2.1.	La leçon eyckienne de Dalmau .....	258
6.2.1.1.	<i>La Mare de Deu dels Consellers</i> de Barcelone .....	259
6.2.1.2.	Des connaissances inexploitées ? .....	262
6.2.1.3.	Nouvelles attributions.....	264
6.2.2.	Les autres artistes valenciens.....	268
6.2.2.1.	Jacomart et le Maître de Bonastre .....	269
6.2.2.2.	Joan Reixach .....	271
6.2.2.3.	Le Maître de la Portioncule .....	272
6.3.	De Bruges à Valence. L'implantation d'artistes septentrionaux .....	274
6.3.1.	Louis Allynbrood, mythe ou réalité ? .....	274
6.3.1.1.	Le triptyque de Roís de Corella.....	275
6.3.1.2.	Les autres œuvres attribuées à Louis Allynbrood.....	280
6.3.1.3.	Les œuvres rejetées .....	282
6.3.2.	Valence, place forte de la peinture « brugeoise » .....	286
6.3.2.1.	Le mystère Georges Allynbrood.....	286
6.3.2.2.	<i>La Crucifixion</i> du musée Thyssen .....	288
<b>7.</b>	<b>Le réalisme eyckien et son adaptation. Deuxième génération d'artistes .....</b>	<b>294</b>
7.1.	Barcelone, l' <i>ars nova</i> et le règne de Huguet.....	295
7.1.1.	L'appropriation de l'art eyckien .....	296
7.1.2.	Un Allemand dans la « fabrique » Huguet ? .....	299
7.1.3.	Antoine de Lonhy versus Jaume Huguet .....	303
7.2.	Bartolomé Bermejo, le plus septentrional des peintres méridionaux .....	308
7.2.1.	Un Andalou virtuose de la manière flamande .....	308
7.2.2.	Une formation en Flandre ou à l'intérieur de la péninsule ? .....	311

7.2.3.	Un peintre itinérant.....	316
7.2.4.	Un rôle clé en Aragon.....	319
7.3.	Majorque : une île à la croisée des chemins méditerranéens.....	323
7.3.1.	Joan Rosat, un intermédiaire vers l'intégration de l'art eyckien.....	324
7.3.2.	Pere Nisard et le retable de saint Georges.....	327
7.3.2.1.	Une adaptation de l'œuvre eyckienne.....	327
7.3.2.2.	Un Français à Majorque ?.....	330
7.3.3.	L'intégration du nouveau réalisme flamand.....	333
<b>8.</b>	<b>Le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle. Changement de modèles.....</b>	<b>338</b>
8.1.	La Catalogne et le Roussillon, une production entre tradition et modernité.....	339
8.1.1.	Le Maître de la Loge de Mer de Perpignan, un artiste catalan ou nordique ?.....	340
8.1.1.1.	Une esthétique flamande.....	341
8.1.1.2.	Le Maître de la Loge de Mer <i>alias</i> Rafael Tamarro ?.....	343
8.1.2.	De possible artistes septentrionaux à l'œuvre dans le Roussillon.....	346
8.1.2.1.	Le retable de la Vierge de la Magrana.....	347
8.1.2.2.	Les volets du buffet d'orgue de la cathédrale de Perpignan.....	349
8.1.2.3.	Autour du Maître de Llupia.....	351
8.1.3.	Une importante présence française.....	354
8.1.3.1.	Salvaire de Massue et Nicolas Froment (fils).....	355
8.1.3.2.	Pere de Fontaines, un « artiste discret ».....	357
8.2.	« <i>Mestre Ayne Brun</i> », un artiste d'exception en Catalogne.....	361
8.2.1.	Le retable de saint Cucupha.....	362
8.2.2.	Une formation dans les anciens Pays-Bas bourguignons.....	364
8.2.3.	Une étape provençale.....	368
8.2.4.	Fin de partie à Albi.....	374
8.3.	Valence, port d'entrée du renouveau italien.....	377
8.3.1.	Des artistes en provenance d'Italie.....	377
8.3.2.	Joan de Borgonya, peintre de la Renaissance.....	380
8.3.2.1.	Itinéraire d'un Strasbourgeois dans le bassin méditerranéen.....	381
8.3.2.2.	Une production entre références septentrionales et italianismes.....	382
8.3.2.3.	Une formation dans le centre de l'Europe ?.....	386
	<b><i>Conclusion</i></b> .....	<b>391</b>
	<b><i>Conclusion (english versión)</i></b> .....	<b>399</b>
	<b><i>Sources manuscrites</i></b> .....	<b>406</b>
	<b><i>Sources imprimées</i></b> .....	<b>412</b>
	<b><i>Bibliographie</i></b> .....	<b>413</b>

## REMERCIEMENTS

Bien que la Recherche soit un exercice solitaire, la réalisation d'une thèse de doctorat nécessite le soutien de différentes personnes et institutions. Leurs apports ont été fondamentaux et je souhaite leur signifier ma gratitude pour avoir rendu ce travail possible.

Dans un premier temps, toute ma reconnaissance va à mes directeurs de recherche, Philippe LORENTZ, professeur d'histoire de l'art à la Sorbonne Université, et Rafael CORNUDELLA CARRÉ, professeur d'histoire de l'art à l'Universitat Autònoma de Barcelona, pour m'avoir guidée et encouragée tout au long de ce parcours de longue haleine.

Je remercie Claudie RESSORT, ancienne conservatrice au département des peintures du musée du Louvre ; Véronique GERARD POWELL, maître de conférence émérite en histoire de l'art moderne à Sorbonne Université ; Laurent HABLOT, chargé d'études en histoire médiévale à l'École pratique des hautes études ; Dominique VANWIJNSBERGHE, chercheur à l'IRPA ; Valentine HENDERICKS et Didier MARTENS, professeurs d'histoire de l'art à l'Université Libre de Bruxelles ; Frédéric ELSIG, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Genève ; Joan ALIAGA et Nuria RAMON, professeurs d'histoire de l'art à l'Universitat Politècnica de Valencia ; le Centre d'étude des Primitifs flamands : Bart FRANSEN, coordinateur du centre et Dominique DENEFFE collaboratrice scientifique ; le Museu Nacional d'Art de Catalunya : Jordi CAMPS, conservateur en chef des collections médiévales et Cèsar FAVÀ, conservateur adjoint aux collections d'art gothique.

Je remercie également pour leur accueil et leur aide technique L'Arxiu Historic de Protocols de Barcelona ; l'Arxiu Historic de la Ciutat de Barcelona, l'Archivo de la Corona de Aragon ; l'Arxiu Historic Provincial de Girona ; l'Archivo Histórico Municipal de Valencia ; l'Archivo del Regne de Valencia ; l'Archio Diocesano de Valencia ; l'Archivo de Procolos del Colegio del Corpus Christi (APPV) ; l'Archivo Histórico Diocesano de Orihuela-Alicante ; l'Archivo Histórico de Orihuela ; Starsar chief Leuven ; les archives départementales du Tarn : Virginie MASSOL-KREMER, chargée de la conservation et des archives figurées ; les archives diocésaines du Tarn : l'abbé DESPRAT et Cédric TROUCHE,



responsables des archives ; les archives départementales du Pas-de-Calais : Frédérique Desmet, chef du service des classements et de la conservation ; Archives de l'État de Louvain ; le musée du Petit Palais d'Avignon : Marie MAYOT, adjointe à la direction du musée ; le musée des Beaux-Arts de Lyon : Ludmila VIRASSAMYNAIKEN, conservatrice du patrimoine et Gérard BRUYÈRE, chargé du service de la documentation ; le Statens Museum for Kunst de Copenhague ; le Metropolitan Museum de New York : Maryan AINSWORTH, conservatrice des peintures européennes, et Patrice MATTIA, responsable du centre de documentation ; la American Hispanic Society : Marcus B. BURKE, conservateur en chef des peintures et des dessins, ainsi que Stephanie MCCLURE ; le Philadelphia Museum of Art : Alexandra LETVIN, assistante de conservation ; la National Gallery de Londres : Letizia TREVES, conservatrice des peintres italiennes, espagnoles et françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle, et Daniel RALSTON, assistant de conservation des peintures espagnoles ; le centre de restauration du Museu Nacional d'Art de Catalunya : Mireia MESTRE, conservatrice-restauratrice ; le Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine des Pyrénées Orientales : Guillaume DALMAU, chargé de la médiation et de la documentation ; l'Institut royal du Patrimoine artistique belge ; la Bibliothèque nationale de France, l'Institut national d'histoire de l'art ; la Bibliothèque nationale de Catalunya ainsi que la Bibliothèque Joaquim Folch i Torres de Barcelone.

Je sais gré pour leurs apports et conseils avisés à Francisco de ASÍS GARCÍA GARCÍA ; Céline CACHAUD ; Cristina FORNS RIVERA ; Alicia Ines MONTERO MALAGA ; Sergio RAMIRO RAMÍREZ.

Je suis reconnaissante enfin à mes proches, amis et famille, pour leur indéfectible soutien.

## **ABRÉVIATIONS**

### Archives :

ACA	Arxiu de la Corona de Aragó
ACB	Arxiu Capitular de Barcelona
ACCE	Arxiu Comarcal de la Cerdanya
ACO	Archivo Catedralico de Orihuela
ACV	Arxiu de la Catedral de Valencia
ACS	Arxiu Comarcal de la Sagrera
ACSZ	Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza
ACVOC	Arxiu Comarcal del Vallès Occidental
ADG	Arxiu Diocesà de Girona
ADHG	Archives départementales de Haute-Garonne
ADN	Archives départementales du Nord
ADPO	Archives départementales des Pyrénées-Orientales
AGS	Archivo general de Simancas
AHAT	Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHMO	Arxiu Històric Municipal de Olot
AHN	Archivo Historico Nacional
AHO	Archivo Historico de Orihuela
AHPB	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AHPG	Arxiu Històric Provincial de Girona
AHPH	Archivo Historico Provincial de Huesca
AHPNZ	Archivo Histórico de Protocols Notariales de Zaragoza
AMV	Arxiu Municipal de Valencia
AMT	Archives Municipales de Toulouse
ANO	Arxiu Notarial d'Olot
APD	Archivo Parroquial de Daroca
APO	Arxiu Parroquial d'Olot
APPV	Archivo Histórico de Protocols del Colegio Patriarca

ARM	Arxiu del Regne de Majorca
ARV	Arxiu del Regne de Valencia
BAB	Biblioteca i Arxiu de l'Ateneu Barcelonès
MAS	Arxiu del Institut Amatller d'Art Hispànic

Revue et collectifs :

ABMAB	Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona
AAE	Archivo de Arte Español
AAV	Archivo de Arte Valenciano
BRABLB	Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona
CVMA	Corpus Vitrearum Medii Aevi
MRABLB	Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona

Musées et bibliothèques

BC	Biblioteca de Catalunya (Barcelone)
BNE	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
BnF	Bibliothèque nationale de France (Paris)
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelone)
SMK	Statens Museum for Kunst (Copenhague)

## INTRODUCTION

*« L'histoire de l'art n'a connu jusqu'à nos jours que trois écoles de peintres constituées et florissantes avant le XVI<sup>e</sup> siècle : l'italienne, la flamande et la germanique [...]. Une nouvelle école de « primitifs » a pris rang à côté de celles dont la renommée était consacrée. La France a revendiqué ses droits et retrouvé ses titres. Il est temps de rendre les siens à l'Espagne. »*

Émile BERTAUX

*Revue de l'art ancien et moderne, juil-déc.1906.*

Au Moyen Âge, l'Europe, zone d'échanges, est parcourue d'une multitude de voies de communication. Elles sont terrestres, fluviales ou maritimes, et les échanges sont aussi bien commerciaux que politiques ou encore artistiques. D'importants courants nord-sud apparaissent, le plus souvent descendants. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, un nombre croissant d'artistes et d'artisans empruntent ces routes pour se rendre en terres étrangères. Pour cette population, les voyages, longs, coûteux, mais aussi dangereux, sont la plupart du temps motivés par la quête d'un travail rémunéré ou par un besoin de formation. Ils peuvent résulter du désir d'un souverain ou de quelques riches mécènes, mais aussi être à l'initiative de l'artisan. Il y a presque toujours à la clé la recherche d'une stabilité financière et sociale qui se forge à partir de deux éléments prépondérants, à savoir le savoir-faire professionnel et la demande des commanditaires. Parmi les destinations privilégiées au sud, se distingue les territoires de la couronne d'Aragon, dont les souverains jouent un rôle essentiel dans ces mobilités et dans le renouveau artistique qu'elles permirent.

Les premiers contacts du monde gothique entre la péninsule Ibérique et l'Europe septentrionale prennent naissance au XIV<sup>e</sup> siècle, période marquée par une forte homogénéité dans les arts. Cette période est connue comme celle du Gothique

international<sup>1</sup>, un art courtois stylisé, marqué par l'élégance des attitudes et des formes avec une prédilection pour les arabesques et par une gamme chromatique intense. Un art qui faisait office de langage artistique dans toutes les grandes cours européennes. Il se développe en France puis en Europe à partir de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> et jusqu'au milieu du XV<sup>e</sup> siècle (1380-1450). Souvent qualifiée de pré-eyckienne, en référence à la période qui la suit directement, cette époque voit se développer un fort courant d'échanges entre le Nord et le Sud, qui se prolonge et prospère tout au long du XV<sup>e</sup> siècle avec l'*Ars Nova*<sup>2</sup>, terme convenu pour désigner la révolution picturale initiée par les peintres flamands au début du XV<sup>e</sup> siècle et dont les figures de proue sont Jan van Eyck, Robert Campin ou encore Rogier van der Weyden. Introduit dès les années 1420, il s'agit d'un art qui se caractérise par un langage illusionniste et un naturalisme minutieux offrant au spectateur une vision globale du réel retranscrite avec luminosité au sein d'un espace pictural convaincant.

De la prospérité de la Couronne d'Aragon, et de la personnalité de ses souverains dépendent l'importance et les moyens attribués au domaine artistique. Jean I<sup>er</sup> d'Aragon (r. 1387-1396) est connu pour sa francophilie. Maria de Luna, belle-sœur du souverain, écrit d'ailleurs à son sujet qu'il avait une « *muller francesca e eratot francès* »<sup>3</sup>. Protecteur de la culture, Jean I<sup>er</sup> initie l'introduction de ce mouvement à la cour par goût personnel et en raison de ses deux mariages successifs avec des princesses françaises, dont Yolande de Bar qui fait venir de nombreux artistes et des musiciens français à la cour aragonaise. Son frère Martin dit l'Humain (r. 1396-1410) qui lui succède, partage les mêmes goûts pour les arts. En témoigne son *Bréviaire* conservé à la Bibliothèque nationale de France (ms. Rothschild

---

<sup>1</sup> Cette notion a été forgée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Louis Courajod dans la visée nationaliste d'opposer à la Renaissance italienne un modèle français, cf. *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*. Le vocable d'international, attribué par les historiens correspond à une période d'unification stylistique de la peinture.

<sup>2</sup> Nom d'un traité écrit par le compositeur Philippe de Vitry (1291-1361) à Paris dans les années 1320. L'ouvrage correspond à une véritable prise de conscience de l'évolution esthétique musicale avec de nouvelles tendances qui se retrouvent chez ses contemporains comme Johannes de Muris ou encore Marchelus de Padoue. La musicologie moderne a elle-même attribué le terme d'*ars nova* à la production musicale du XIV<sup>e</sup> siècle, en opposition à l'*ars antiqua* qui fait référence au siècle précédent. En 1953, dans son ouvrage *Les primitifs flamands*, Erwin Panofsky reprend le même vocable pour qualifier la révolution picturale qui s'est opérée au XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> *Il avait femme française et était tout français* ; RUBIÓ LLUCH, 1917-18, p. 8.

2529). Quelques années plus tard, Alphonse V dit le Magnanime (r. 1416-1458) porte son regard plus au nord encore et développe une vraie prédilection pour la culture flamande, au point d'y envoyer son peintre Lluís Dalmau en 1431, probablement pour se former à la manière initiée alors par Jan van Eyck, peintre et valet de chambre du duc Philippe le Bon (r. 1419-1467) à la cour de Bourgogne, foyer artistique de premier plan. À son décès, son frère Jean II monte sur le trône, très monopolisé par les guerres il apparaît n'avoir qu'un intérêt modéré pour les arts. Il faut attendre Ferdinand le Catholique (roi d'Aragon de 1479-1516), ainsi que sa femme, Isabelle la Catholique (reine consort d'Aragon de 1479 à 1504 et reine de Castille de 1474 à 1504), derniers grands souverains abordés dans cette étude, pour voir à nouveau se manifester un goût affirmé pour le nouveau réalisme flamand<sup>4</sup>. La souveraine en particulier fait l'acquisition de nombreuses œuvres et invite divers étrangers à venir travailler à sa cour, dont le célèbre Michel Sittow, peintre formé à Bruges à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ou encore Juan de Flandes ; un intérêt qui amorce un réel engouement chez les souverains espagnols qui par la suite continuent de faire l'acquisition de peintures « primitives » flamandes et plus largement septentrionales.

---

<sup>4</sup>L'historiographie traditionnelle a longtemps mis en avant des différences entre Isabelle et Ferdinand quant à leur relation aux arts, souvent à la faveur de la reine de Castille. Le souverain aragonais ne semble néanmoins pas s'être désintéressé de la question des arts comme le soulignent quelques études récentes dont celle de ZALAMA, 2015.

## INTRODUCTION (english version)

*« L'histoire de l'art n'a connu jusqu'à nos jours que trois écoles de peintres constituées et florissantes avant le XVI<sup>e</sup> siècle : l'italienne, la flamande et la germanique [...]. Une nouvelle école de « primitifs » a pris rang à côté de celles dont la renommée était consacrée. La France a revendiqué ses droits et retrouvé ses titres. Il est temps de rendre les siens à l'Espagne. »*

Émile BERTAUX<sup>5</sup>.

As a trading area, medieval Europe is covered by many communication routes. The latter are land-based or maritime, and the exchanges happening along them are as economical as political but also artistic. Important flows between North and South appear in this period, generally downstream. As early as the 14<sup>th</sup> century, more and more artists and craftsmen enter those roads to travel into foreign land. For this population, those long, costly, and dangerous voyages are most of the time motivated by the need for a new employment or a seek for knowledge. They can be the result of a sovereign's or rich patron's request, but also of the artisan's initiative. The stake is mainly to secure financial and social stability, which is built up thanks to two major elements: the professional *savoir-faire* and the patrons' commissions. Among the favored Southern destinations, the territories of the Crown of Aragon stand out, as their leaders play an essential role in these mobilities and in the cultural renewal they allow.

The first contacts between Northern Europe's gothic world with the Iberian Peninsula happen in the 14<sup>th</sup> century. This period, also called International Gothic, is then marked by a strong artistic homogeneity, and becomes the artistic language of all great

---

<sup>5</sup> “Until our days, Art history has only known three important and blooming schools of painting before the 16<sup>th</sup> century: the Italian one, the Flemish and the German [...] A new school of ‘Primitives’ has taken its place next to those which Fame has consecrated. France has claimed its rights and found its titles back. It is now time for Spain to do so” Emile Bertaux, *Revue de l'art ancien et moderne*, July-December 1906

European courts<sup>6</sup>. Its art is characterized by a stylized courtly art, with an elegance of the attitudes and shapes, a predilection for arabesques, and an intense chromatic palette. It is developed in France and then in Europe from the second half of the 14<sup>th</sup> century until the middle of the 15<sup>th</sup> century (1380-1450). Usually called “pre-Eyckian”, as referring to the following era, this period sees a great expansion of the exchanges between Northern and Southern Europe, prolonging and prospering during the 15<sup>th</sup> century with the *Ars Nova*<sup>7</sup>, expression used to designate the pictorial revolution initiated by the Flemish painters in the beginning of the 15<sup>th</sup> century, of which the leaders are Jan van Eyck, Robert Campin and Rogier van der Weyden. Introduced in the 1420s, this style offers an illusionist language and a minute naturalism, giving a global vision of the real world to the viewer, transcribed with luminosity among a convincing pictorial space.

John I<sup>st</sup> of Aragon (r. 1387-1396) is known for his Francophilia. Maria de Luna, the king's sister-in-law, indeed wrote to him that he had a « *muller francesa e era tot francès* »<sup>8</sup>. As a Protector of the culture, John I<sup>st</sup> initiated the introduction of this gothic art at court thanks to his taste and his two marriages to French princesses, including Yolanda de Bar who brought many artists and musicians with her at the Aragon's court. His brother Martin of Aragon (r. 1396-1410), called The Humane, shared the same artistic preferences, as testifies his Breviary, now held at the French National Library (ms. Rothschild 2529). A few years later, Alfonso the Magnanimous (r. 1416-1458) takes his gaze further North and prefers the Flemish culture, up to the point of sending his painter Lluís Dalmau there in 1431, probably to be trained in the manner invented by Jan van Eyck, painter and valet to the Duke Philippe the Good (r. 1419-1467) at the Burgundian court, then a leading artistic center. Upon his death, his brother John II took the throne but seemed to have little

---

<sup>6</sup> This term has been created in the end of the 19<sup>th</sup> century by nationalist-minded Louis Courajod who wished to confront Italian Renaissance and the French style, cf. *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*. It has been added the word “International” by the historians, corresponding with the stylistic unification in painting that followed its development on the French lands.

<sup>7</sup> This is the name of a treatise written by composer Philippe de Vitry (1291-1361) in Paris in the 1320s. The publication is a true awareness of the musical aesthetic evolution with new tendencies that are found in his contemporaries like Johannes de Muris or Marchelus of Padua. The modern musicology has even ascribed this expression of *ars nova* to the 13<sup>th</sup> century musical production, as opposed to the *ars antiqua* referring to the previous century. In 1953, in his work *Les primitifs flamands*, Erwin Panofsky uses the same words to describe to qualify the pictorial revolution appearing in the 15<sup>th</sup> century.

<sup>8</sup> “He had a French woman and was all French”; cf RUBIÓ LLUCH, 1917-18, p. 8.



inclination for the arts as he was taken with warfare during all his reign. It is only during the reigns of Ferdinand the Catholic (king of Aragon between 1479 and 1516) and his wife Isabella (Queen consort of Aragon between 1479 and 1504 and Queen of Castilla between 1474 and 1504), ending this study's chronological frame, that a predilection for the new Flemish realism flowered again<sup>9</sup>. The Queen acquired many artworks and commissioned many paintings to foreigners settled in her court, including the famous Michael Sittow, painter trained in Bruges in the end of the 15th century, and also Juan de Flandes. This interest inaugurates a passion among the Spanish sovereigns who continued to increase their collection with Flemish « primitive » paintings and more generally Northern art.

\*

\*      \*

---

<sup>9</sup> The traditional historiography has usually brought to light the differences between Isabella and Ferdinand in their relationship with the arts, most of the time favoring the Queen of Castilla. However, the Aragonese king seems to share an interest in this field as the recent studies show, like ZALAMA, 2015.

## **Définition de la problématique**

L'historiographie abondante, dédiée à l'étude de la peinture de cette période dans les territoires de l'ancienne couronne d'Aragon, ainsi que la riche documentation conservée, soulignent un intérêt notable de la part des commanditaires dès les années 1380 pour tout ce qui a trait à la production septentrionale, appétence qui perdure jusqu'au premier quart du XV<sup>e</sup> siècle. Ces travaux, ainsi que la richesse des archives, soulignent que les peintres locaux, soucieux d'obtenir des commandes, s'adaptent et se forment à de nouvelles esthétiques, voire de nouvelles techniques, comme dans le cas de la peinture à l'huile, venues du Nord – ce qui vaut à ces artistes du XV<sup>e</sup> siècle de recevoir des historiens le qualificatif équivoque d'« hispano-flamand ».

Ce phénomène coïncide avec l'importation de nombreuses œuvres d'art ainsi qu'avec la venue d'artistes septentrionaux, le plus souvent néerlandais, mais également originaires du Nord de la France ou du Saint Empire germanique.

Ces déplacements s'inscrivent dans un vaste courant de migration de personnes quittant le nord pour le bassin méditerranéen et notamment pour la péninsule Ibérique. Parmi elles des prélats, des couturiers, des cordonniers, des musiciens, des sculpteurs, des orfèvres, ainsi que des peintres, qui viennent s'ajouter aux marchands, déjà nombreux, qui sillonnent au quotidien l'Europe. Ces mêmes marchands développent, dans les derniers siècles du Moyen Âge, un important commerce lié à l'art, permettant ainsi de faire largement découvrir les innovations artistiques venues d'autres pays ; ils encouragent ou tout du moins facilitent certainement la venue de certains de ces artistes porteurs de nouveautés. Ces derniers emportent dans leur périple un savoir-faire très prisé qui leur assure, une fois sur place, de trouver des occupations rétribuées. Leur présence influence nécessairement la production locale. Or, si la question de la production « hispano-flamande » a déjà été traitée, notamment au cours d'expositions au début du XXI<sup>e</sup> siècle, et par quelques articles, il semble que ce soit essentiellement la production des artistes locaux qui ait suscité l'intérêt ces études. Les artistes étrangers, actifs sur le territoire de la couronne d'Aragon sont mentionnés, mais rarement étudiés au même titre que les peintres aragonais, catalans, valenciens ou majorquins.

Le but premier de ce travail de thèse est donc d'approfondir nos connaissances de ces artistes, notamment au travers des sources archivistiques. Ce qui nous amènera nécessairement à nous interroger sur la question des voyages, tant artistiques que commerciaux, voire de ceux issus du milieu ecclésiastique, afin d'identifier de possibles recoupements et interférences. Il s'agira également d'essayer de comparer les œuvres connues des peintres septentrionaux, lorsqu'elles nous sont parvenues, avec la production de leurs lieux d'origine pour tenter de déterminer le foyer possible de leur formation. Ces analyses d'œuvres seront par ailleurs l'occasion de replacer au plus juste cette production dans le contexte ibérique et européen.

## État de la question

### Redécouverte de la peinture primitive

En Espagne, comme dans la majorité des pays européens, le regain d'intérêt pour l'art médiéval est à associer au romantisme. Les années 1830-40 voient la diffusion d'une nouvelle vision patriotique du passé. La Catalogne est alors exaltée comme le moteur de l'ancienne couronne d'Aragon, notamment avec la *Reconquista* des territoires de Majorque et de Valence, durant la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion de Jacques le Conquérant (r. 1213-1276), et ce jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle époque à laquelle Barcelone perd peu à peu son statut de premier port de la couronne au profit de Valence. La publication en dix volumes de *Recuerdos y bellezas de España* (1839 - 1843) corrobore cette idée, avec deux tomes consacrés à la Catalogne. Les auteurs se focalisent essentiellement sur l'époque médiévale, la glorifiant pour y apposer un discours patriotique. Ce mode de pensée va introduire les prémices de l'idée de conservation du patrimoine artistique, notamment celui des monuments religieux qui doivent faire face aux révoltes populaires catalanes en 1835 ainsi qu'aux *Desamortizaciones*<sup>10</sup>. Les œuvres d'art médiéval commencent alors à affluer

---

<sup>10</sup> Sécularisation d'une partie des biens et des terres considérés comme improductifs qui appartenaient à l'Église et plus particulièrement aux ordres religieux réguliers. Elle est la conséquence d'une action en justice qui permettait à l'État d'avoir des revenus pour payer la dette publique, les biens vendus étant des biens confisqués et achetés principalement par la bourgeoisie. L'un des exemples les plus significatifs est probablement le cas du terrain de l'ancien couvent de Sant Josep, proche de la Rambla de Barcelone, qui correspond aujourd'hui au marché de la Boqueria et dont il ne reste plus que l'église devenue paroisse. Ce processus fut particulièrement long et s'étend de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux débuts du XX<sup>e</sup>.

dans les collections publiques et privées. Cet intérêt romantique et nationaliste pour un Moyen Âge idéalisé se retrouve également dans le développement du *Modernismo* ou Art Nouveau, plus particulièrement avec l'architecture et avec les catalans Lluís Domènech i Montaner (1849-1923) ou encore Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), architecte de la Casa Amatller, qui assument pleinement son affiliation à l'architecture gothique septentrionale dont elle reprend les façades caractéristiques à créneaux.

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit l'apparition des premières expositions d'art ancien où l'art médiéval prend une part croissante. Celle de 1867 réalisée à l'Académie des beaux-arts de Barcelone en est la pionnière, suivie par l'*Exposició arqueològica-artística* de Vic l'année suivante<sup>11</sup>. À cela, il faut ajouter la création de nombreuses sociétés d'érudits telles que l'Associació Catalana d'Excursions Científiques et l'Associació Catalana d'Excursions ou encore l'Associación Artístico-Arqueológica Barcelonesa. En 1888, l'Exposition Universelle organisée à Barcelone vient confirmer l'intérêt pour le patrimoine artistique catalan ainsi que sa grande qualité<sup>12</sup> ; en émane notamment la fondation en 1891 du Museu Episcopal de Vic<sup>13</sup>.

Les premières années du XX<sup>e</sup> marquent le temps des grandes expositions d'art ancien à travers l'Europe. Matière à valorisation nationale, elles permettent de renouer avec un passé glorieux et d'illustrer un récit historique. De plus, elles s'imposent comme objet d'étude pour la communauté scientifique à un moment où le statut de l'historien de l'art se précise. À Bruges, à Paris, mais aussi à Sienne ou encore à Barcelone, ces événements sont « à la fois le reflet et le moteur du développement d'un discours sur l'art qui se produit à l'échelle européenne [...]. Ces manifestations ont eu un impact considérable sur l'évolution des études »<sup>14</sup>.

L'exposition catalane d'art ancien de 1902 a la malchance de coïncider avec celle de Bruges et n'attire en conséquence qu'un maigre public étranger. D'une grande richesse, elle exalte les esprits des érudits locaux et contribue à la fondation d'une tradition

---

<sup>11</sup> BARCELONE, 1867 ; VIC, 1868.

<sup>12</sup> BARCELONE, 1888.

<sup>13</sup> VIC, 1891.

<sup>14</sup> PASSINI, 2010, p. 16.

historiographique de l'art catalan marquée par un fort intérêt pour l'art médiéval. Cette émulation donne lieu à un concours organisé par la Commission municipale des Beaux-arts. Salvador Sanpere Miquel en est le vainqueur avec un essai sur les artistes catalans du XV<sup>e</sup>, *Los cuatrocentistas catalanes* publié en 1906<sup>15</sup>. L'ouvrage met en avant les échanges culturels et les voyages d'artistes, avec notamment les premiers chapitres dédiés à la présence en Catalogne de personnalités venues essentiellement de l'ensemble de la péninsule ibérique. Il note l'impact de l'art flamand sur la production catalane. C'est néanmoins la caractérisation d'un art « national », pour lui principalement influencé par un certain italianisme, qui cristallise son attention. Il décide par la suite d'amplifier son étude et s'intéresse notamment aux peintres du XIV<sup>e</sup> siècle mais décède avant d'achever ce travail. Publiée à titre posthume en 1924, elle se concentre sur l'italianisme, et plus particulièrement sur l'empreinte de la production siennoise en Catalogne et sur des artistes tels que les Serra dans la seconde moitié du siècle<sup>16</sup>.

En parallèle, le peintre cordouan Bartolomé Bermejo et sa virtuosité à s'appropriier les principes flamands - déjà connus des catalans, à la suite de la vente en 1905 d'un *Saint Michel terrassant le mal*, aujourd'hui à la National Gallery de Londres (ill.) et signé « Bartholmeus Rubeus »<sup>17</sup> - sont redécouverts par les historiens européens. L'œuvre émerveille. Sa grande finesse et sa créativité iconographique attisent la curiosité des érudits et critiques du monde entier. Lesquels n'avaient jusque-là porté que peu d'attention à l'art ibérique, lui préférant généralement l'étude de l'art italien, français, ou flamand. A noter, dans ce contexte, que l'auteur du *Saint Michel terrassant le mal* est d'abord considéré comme un artiste flamand ou français. Ce n'est que à la suite d'un article de Raimon Casellas dans le journal *La Veu de Catalunya* qu'il est souligné que cet énigmatique « Bartholmeus Rubeus » n'est autre que l'espagnol Bartolomé Bermejo déjà connu en Catalogne pour avoir réalisé une autre œuvre toute aussi « flamande », la *Pietà Despla* (fig. A34)<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> SANPERE MIQUEL, 1906.

<sup>16</sup> GUDIOI, 1924

<sup>17</sup> MADRID, 2018, pp. 50-55.

<sup>18</sup> CASELLAS, 1905.

L'année suivante, sous l'effet de l'émulation qui suivit la vente, Émile Bertaux commence une série d'articles pour la *Revue de l'art ancien et moderne* sur les primitifs espagnols<sup>19</sup>, avec la volonté de leur rendre leurs lettres de noblesse. Il s'emploie à mettre en évidence les liens forts entre la production de la couronne aragonaise et la production française et flamande, propos qu'il reprend et développe dans le quatrième volume de *l'Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* sous la direction d'André Michel<sup>20</sup>. D'autre part, dans sa biographie dédiée au peintre. Jacomart et à l'art « hispano-flamand »<sup>21</sup>, Elias Tormo fait les mêmes constatations que son ami et collègue français. Ce à quoi il ajoute l'affirmation de la venue de Jan van Eyck à Valence, ainsi qu'une énumération des œuvres flamandes présentes dans la Couronne, afin de rendre plus intelligible le lien existant avec la production locale.

Cependant, c'est véritablement l'universitaire américain Chandler R. Post qui fait les plus importantes découvertes quelques années plus tard et les publie dans sa magistrale *History of Spanish Painting*<sup>22</sup>. Initialement pensé comme une « brève histoire de la peinture espagnole », l'ouvrage est finalement publié en quatorze volumes, dont deux posthumes, où il étudie en détail chaque « école » régionale, chaque courant, chaque étape de la production. Il y souligne la réception mais surtout la présence d'artistes septentrionaux dans les terres aragonaises telles que celle de Jean de Bruges, qui doit réaliser un retable à la demande de Pierre le Cérémonieux (r. 1336-1387), l'Allemand Marçal de Sas à Valence, Pere Nisard à Majorque ou encore Joan de Borgonya à Barcelone et Gérone. Ces ouvrages s'appuient aussi bien sur la recherche et l'étude directe des œuvres que sur le dépouillement d'une importante documentation réalisée par les érudits locaux tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et qui révèle une forte présence de ces artistes étrangers.

---

<sup>19</sup> BERTAUX, 1916A & 1917

<sup>20</sup> BERTAUX, , 1911.

<sup>21</sup> TORMO MONZÓ, 1913.

<sup>22</sup> Dans le cadre de cette étude nous nous intéresserons aux volumes III à XIII soit POST, 1930-1966.

## L'exhumation d'archives durant le XX<sup>e</sup> siècle

C'est en Roussillon, territoire à rattacher à la couronne d'Aragon et plus spécifiquement à la Catalogne pour l'époque qui nous concerne, que les premières recherches archivistiques ont lieu sous l'impulsion du jeune chartiste Julien-Bernard Alart<sup>23</sup>. Il est suivi de près par Josep Puiggarí, qui en 1880 publie différents documents inédits relatifs aux artistes catalans de la fin du Moyen Âge<sup>24</sup>. Cet intérêt pour les documents d'archives est encouragé en 1907 par la fondation de l'*Institut d'Estudis Catalans* à Barcelone et par sa section Histoire et Archéologie en 1911, et il se nourrit de l'extraordinaire richesse des archives de la ville. Les premiers documents notariés catalans connus datent du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Plutôt rares au début, leur nombre va ensuite crescendo du fait de la pratique qui s'installe, et qui se retrouve à l'identique dans le sud de la France et en Italie, d'avoir recours à un notaire de manière quasi systématique pour officialiser toutes sortes de transactions, que ce soit une vente, une union, un inventaire, un contrat, une dette, une commande, etc.

Rapidement conscients de l'abondance de cette manne textuelle, les historiens catalans multiplient les études et les publications. Ainsi, Salvador Sampere Miquel, l'un des premiers à faire une publication<sup>26</sup>, s'appuie en grande partie sur les archives barcelonaises. Sur cet exemple, en 1908, Antonio Rubió Lluch publie ses *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eva*, important travail de recension et de transcription documentaire allant de la fin du XIII<sup>e</sup> au début du XV<sup>e</sup> siècle. La somme de travail est telle

---

<sup>23</sup> ALART, 1861 & 1872

<sup>24</sup> PUIGGARÍ LLOBET, 1880.

<sup>25</sup> Notons toutefois que les notaires ont des précédents à l'époque romaine, en Hispanie wisigothique et au Haut Moyen Âge, époque où les actes juridiques étaient généralement rédigés par des ecclésiastiques (moines, etc.) disposant de connaissances suffisantes et à partir du XI<sup>e</sup> siècle se développa l'établissement des "scriptores". Certains d'entre eux sont déjà des laïcs et dans les comtés catalans, contrairement à d'autres royaumes hispaniques, il y a une forte progression de ces scribes laïcs et ecclésiastiques ayant une solide formation professionnelle qui leur permet d'enregistrer les Écritures à la fois pour les institutions ecclésiastiques et pour les villes et villages. Au XIII<sup>e</sup> siècle, dans la péninsule Ibérique, le scribe se transforme en notaire et les actes sont considérés comme des actes publics. Le notaire est depuis lors celui qui est doué de foi publique. En Catalogne, depuis lors, il y a eu un fort développement de l'institution notariale. À partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les évêques, les abbés, les comtes et les administrations municipales pouvaient avoir leur propre notaire et nommer des notaires. Cf. NAVARRO, 2012.

<sup>26</sup> SAMPERE MIQUEL, 1906.

qu'il publie un second volume en 1921. À partir des années 1940, lors de sa prise de poste à l'Arxiu General de Protocols de Barcelona (aujourd'hui AHPB), Josep Maria Madurell Marimon publie une extraordinaire quantité de documents catalans (plus de 500 ouvrages et articles au total) dont nombre concernent des peintres et autres artistes<sup>27</sup>, apportant de nouvelles informations tant sur leur œuvre que sur leur vie. Notons, par ailleurs, que ce dépouillement méthodique des archives est particulièrement complet pour ce qui concerne les peintres et autres artisans des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. En parallèle, Agustí Duran Sanpere, en charge notamment des archives municipales de Barcelone (AHCB), publie de nombreux documents relatifs à la vie artistique de la ville ; la plus grande partie en est regroupée dans le troisième volume de *Barcelona i la seva historia*<sup>28</sup>. À la fin des années 1940, sous la direction de Santiago Alcolea Gil, alors à la tête de l'Institut Amatller, est lancé l'important projet *Ars Hispania*, une histoire universelle de l'art ibérique en vingt-deux volumes dédié à la peinture gothique<sup>29</sup>. Chandler R. Post publie également quelques documents inédits dans son histoire de la peinture espagnole. Enfin, dans les années 1980, Pere Freixas publie une première base documentaire relative à la vie artistique de Gérone<sup>30</sup>.

L'ensemble de la documentation relative à la peinture gothique catalane, connue et publiée au cours du XX<sup>e</sup> siècle dans différentes revues scientifiques et ouvrages divers, est reprise et synthétisée en 1986 par Josep Gudiol et Santiago Alcolea Blanch<sup>31</sup>. Cet imposant travail de recension reprend chaque document connu par artiste. Sur la totalité des peintres mentionnés, seule une minorité est notée comme étrangère et elle n'est clairement visible qu'à partir de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, comme c'est le cas pour le Bourguignon Antoine de Lonhy, bien qu'il soit fait mention de quelques exemples antérieurs. L'ouvrage a de plus le mérite de prendre en compte le Nord de la Catalogne, situé dans l'actuel

---

<sup>27</sup> Parmi les plus importantes publications pour cette étude se trouve notamment celle de Pedro Nuyes qui permit de mettre en avant la personnalité de quelques peintres septentrionaux tels que Joan de Burgunya et Pere de Fontaines au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle, cf. MADURELL MARIMON, 1944. Il est à noter que l'ensemble de ses travaux n'a pas été publié mais peut être consulté aux archives notariales de Barcelone (AHPB) au travers de ses « fiches » qui constituent un inventaire pour le moins exhaustif de l'ensemble de la documentation conservée dans lesdites archives.

<sup>28</sup> DURAN SANPERE, 1975

<sup>29</sup> GUDIOL, 1955.

<sup>30</sup> Notamment à retenir pour cette étude : FREIXAS, 1984.

<sup>31</sup> GUDIOL & ALCOLEA BLANCH, 1986



département des Pyrénées-Orientales, qui d'ordinaire reste à l'écart, comme dans l'étude de Marcel Durliat en 1954<sup>32</sup>, au travers des thèses de Sylvette Angenard, défendue en 1998<sup>33</sup>, et de Stéphanie Doppler soutenue en 2013<sup>34</sup>. Dernièrement, le professeur Rafael Cornudella a également dédié deux articles à la question dans les actes du colloque *Peindre à Toulouse aux XVe-XVIe siècles*<sup>35</sup>.

Le même constat s'observe à Valence où est fondée en 1915 la Real Acadèmia de Cultura Valenciana. Josep Sanchis Sivera, chanoine de la cathédrale, est l'un des premiers directeurs de l'institution qui publie de la documentation relative aux peintres médiévaux dans une série d'articles pour la revue *Archivo de Arte Valenciano*<sup>36</sup>. Il est rapidement suivi par ses contemporains Luis Tramoyeres et Elias Tormo<sup>37</sup>, les principaux historiens de ce début de siècle. Quelques décennies plus tard, c'est au tour de Leandro Saralegui de s'intéresser à la peinture médiévale valencienne, et à celui de L. Cervero Gomis dans les années 1960. Ils publient tous deux une série d'articles mettant en avant le rôle de la documentation dans l'étude de la production locale<sup>38</sup>. Dans les années 1980, Antoni José Pitarch défend une solide thèse sur la peinture gothique valencienne où il revoit tout le corpus documentaire et publie certaines nouveautés<sup>39</sup>. A partir de la documentation et d'une analyse stylistique, il souligne l'importance des courants flamands et le rôle des étrangers tels que Marçal de Sas. Quelques années plus tard, Mathieu Hériard Dubreuil, amateur éclairé, publie également un ouvrage sur la peinture valencienne autour de 1400. L'étude, de moindre qualité scientifique, n'en reste pas moins fort intéressante en raison de la documentation reprise. Bien qu'il ne publie aucun inédit, son travail sur les archives permet de souligner la présence d'étrangers. Dernièrement, Maria José Lopez Azorin et Vincente Samper Embizont font de nouveaux apports documentaires ainsi que Ximo Company, aux côtés de Joan Aliaga, Luisa Tolosa et Maite Framis, dans un considérable

---

<sup>32</sup> DURLIAT, 1954

<sup>33</sup> ANGENARD, 1998.

<sup>34</sup> DOPPLER, 2012-2013.

<sup>35</sup> CORNUDELLA, 2021, a et b.

<sup>36</sup> SANCHIS SIVERA, 1918, 1928, 1929, 1930-31, 1932.

<sup>37</sup> TRAMOYERES, 1907 ; TORMO Y MONZO, 1923 et 1926

<sup>38</sup> SARALEGUI, 1933a et 1933b, 1952, 1953 et 1956 ; CERVERO, 1964 et 1965.

<sup>39</sup> JOSE PITARCH, 1981

travail de recension réalisé depuis 2005 et publié dans trois volumes de *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*<sup>40</sup>.

En Aragon et à Majorque, l'art médiéval autochtone semble avoir peu motivé les historiens. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'historien Manuel Serrano y Sanz initie le travail en Aragon avec la publication de deux articles fondamentaux où il fait une importante transcription documentaire<sup>41</sup>, par la suite reprise et amplifiée par Chandler R. Post dans son *History of Spanish Painting*<sup>42</sup>, puis par Maria Lacarra Ducay dans diverses publications<sup>43</sup>. À Majorque, il faut attendre les années 1970 et l'étude du père Gabriel Llompart sur la peinture gothique en quatre volumes, dont un entièrement dédié à la documentation, pour qu'une première base soit établie<sup>44</sup>. Il n'a eu, hélas, que peu de continuateurs<sup>45</sup>, cependant le travail de thèse de Tina Sabater peut être cité dans cette lignée<sup>46</sup>. Dédiée à la peinture gothique, cette étude ne présente toutefois aucun apport majeur du point de vue documentaire et se désintéresse de l'ascendant de la peinture flamande sur la production majorquine.

Il résulte de l'ensemble de ces travaux que les historiens avaient bel et bien connaissance de la présence de peintres septentrionaux sur les territoires de la couronne d'Aragon, de même qu'ils avaient conscience des jeux d'influence avec les productions artistiques française et flamande de l'époque. Ils ne semblent pas pour autant faire de lien, ou du moins ne le développent pas dans leurs études, et paraissent ne s'en tenir qu'aux faits avérés.

---

<sup>40</sup> ALIAGA, COMPANY, FRAMIS & TOLOSA (éd.), 2005 ; ALIAGA, COMPANY & TOLOSA (éd.), 2007 & 2011

<sup>41</sup> SERRANO Y SANZ, 1914, 1915, 1916a & b

<sup>42</sup> POST, 1941

<sup>43</sup> Pour la documentation voir notamment LACARRA DUCAY, 1998 ; LACARRA DUCAY (dir.) 2007 ; LACARRA DUCAY, 2011.

<sup>44</sup> LLOMPART, 1977-80.

<sup>45</sup> Chandler R. Post pour sa part s'était contenté de s'intéresser à la production picturale de l'île sous les rois catholiques

<sup>46</sup> SABATER, 2002.

## Un regain d'intérêt

Le début du XXI<sup>e</sup> siècle marque un regain d'intérêt pour les peintres primitifs dans toute l'Europe, le plus souvent au travers d'expositions commémorant le centenaire des expositions nationales précédemment mentionnées. Ces événements, avec souvent une thématique plus riche et plus ouverte que les précédents, relancent l'intérêt pour les transferts artistiques. Madrid ouvre le bal en 2001 avec *El Renacimiento mediterraneo, viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, France y España en el siglo XV* événement dédié aux circulations d'œuvres et d'artistes dans le Sud de l'Europe. Cette même année, à Valence, *La clave flamenca en los primitivos valencianos* met en valeur le courant Nord-Sud et son écho sur la production artistique locale. L'année suivante à Bruges, à l'occasion de la commémoration de l'exposition d'art ancien de 1902, s'ouvre l'exposition *Le siècle de Van Eyck 1430-1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands* qui se positionne dans la lignée des deux événements espagnols. Dans un court essai du catalogue, Joaquin Yarza Luaces souligne l'importance des voyages d'artistes septentrionaux dans la couronne d'Aragon et leur emprise sur les peintres autochtones.

S'ensuivent plusieurs expositions espagnoles reprenant ces questions d'échanges artistiques, notamment dans le domaine de la peinture, dont l'exposition catalane de 2003 *La pintura gòtica hispano-flamenca, Bartolomé Bermejo i la seva època*, puis en 2007 à Valence, *La impronta florentina y flamenca en Valencia, pintura de los siglos XIV y XVI* ou plus récemment *Aragon y Flandres* en 2015 à Saragosse. Toutes tendent à mettre en avant le rôle des voyages et de la venue d'artistes septentrionaux, mais ne s'intéressent qu'aux grands noms, tel l'Allemand Marçal de Sas ou Lluís Dalmau, personnages déjà connus de longue date, sans pousser la réflexion plus en avant. Les mêmes critiques peuvent être appliquées aux études contemporaines comme celles coordonnées par Maria del Carmen Lacarra Ducay en 2007<sup>47</sup>, ou encore celle du numéro 17 de *Retrotabulum* dirigé par Francesc Ruiz Quesada, qui correspond à une reprise de son essai dans le catalogue de l'exposition aragonaise de 2015<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> LACARRA DUCAY (dir.), 2007

<sup>48</sup> SARAGOSSE, 2015, pp.77-100 : RUIZ Y QUESADA, 2017.

Bien que ne concernant pas directement notre propos, l'étude de Didier Martens sur le goût flamand dans la peinture ibérique est à prendre en compte<sup>49</sup>. Ce travail offre une contextualisation permettant de mieux comprendre le cadre dans lequel s'inscrivent les voyages d'artistes qui nous intéressent. Un autre temps fort de la recherche est en 2012 l'exposition *Catalunya 1400* au Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>50</sup>. Dans un essai du catalogue, Rafael Cornudella, grâce à la prise en compte de nombreux petits maîtres jusqu'alors laissés de côté par l'historiographie, note une présence généralisée d'artistes nordiques. En ce qui concerne l'enluminure, il reprend et enrichit son étude dans l'ouvrage collectif *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestre, obres i models artístics* paru en 2016<sup>51</sup>. Cette étude permet par ailleurs de souligner que ce phénomène ne touche pas le seul domaine de la peinture mais bien les arts dans leur intégralité. Dans la même lignée, sont publiés l'année suivante, par l'université des îles Baléares, les actes du troisième séminaire d'études médiévales organisé par le GRESMED en 2014 dont le thème était les relations artistiques et culturelles entre les « mondes nordiques » et la Méditerranée du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. Principalement axé sur Majorque et la partie ibérique de la couronne d'Aragon, le recueil comprend notamment une étude de Tina Sabater sur la réception des modèles flamands dans la peinture de la couronne d'Aragon où nous déplorons que la présence des artistes septentrionaux alors actifs dans ces territoires soit passée sous silence.

Récemment, a également été publié, sous la direction d'Alberto Velasco Gonzalez et Francesc Fité, le livre *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*<sup>53</sup>, qui comprend seize études ainsi qu'une publication posthume des dernières notes et réflexions sur l'art catalan de Joaquin Yarza Luaces. L'ouvrage permet de recréer le vaste panorama artistique de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle comme une période

---

<sup>49</sup> MARTENS, 2010

<sup>50</sup> BARCELONE, 2012.

<sup>51</sup> TERÉS (éd.), 2016

<sup>52</sup> SABATER, CERDÀ & ANTÒNIA (coords.), 2017.

<sup>53</sup> VELASCO & FITÉ (dir.), 2018

d'échanges, notamment avec le Nord de l'Europe. L'attention portée aux peintres septentrionaux reste toutefois minime. Louis Allynbrood apparaît être le seul à véritablement susciter l'attention des chercheurs<sup>54</sup>, possiblement en réponse à l'article de Susie Nash qui le dépossède de toute œuvre<sup>55</sup>. Dans l'un des essais, Alberto Velasco s'intéresse à la production aragonaise et remarque la forte présence d'artistes allemands et en particulier de la profession des ébénistes<sup>56</sup>. Ces éléments sont à mettre en relation avec la thèse de Monserrat Jardí Anguerra sur les maîtres tailleurs de bois et la tradition germanique à Barcelone dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle et le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>, et avec notre étude, permettant ainsi de confirmer un phénomène global.

Enfin, il apparaît également utile de prendre en compte des ouvrages connexes dont celui de Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee de la pittura* (1977), la thèse de Claire Challéat, *Dalle Fiandre a Napoli* (2012) ainsi que le riche catalogue de l'exposition *Rinascimento visto da Sud* (2019)<sup>58</sup>. Bien que centrés sur l'Italie du Sud, les liens avec la péninsule ibérique, notamment sous le règne d'Alphonse le Magnanime, ne sont pas occultés. De même, les liens avec les arts flamands ainsi que les rapports entre le roi d'Aragon et le duc de Bourgogne sont développés<sup>59</sup>. C'est également l'occasion de revenir sur des artistes phares du milieu du XV<sup>e</sup> siècle comme Joan Reixach et Jacomart, - que nous identifions aujourd'hui comme le Maître de Bonastre<sup>60</sup>-, tous deux profondément marqués par l'esthétique septentrionale, mais aussi sur des œuvres emblématiques comme la *Crucifixion* du musée Thyssen-Bornemisza<sup>61</sup>.

---

<sup>54</sup> COMPANY, dans VELASCO & FITÉ (dir.), 2018, pp. 195-263.

<sup>55</sup> NASH, 2015.

<sup>56</sup> Alberto Velasco, dans VELASCO & FITÉ (dir.), 2018, pp. 71-136.

<sup>57</sup> JARDÍ ANGUERRA, 2006

<sup>58</sup> BOLOGNA, 1977 ; CHALLEAT, 2012 ; MATERA, 2019.

<sup>59</sup> CHALLEAT, 2012, voir notamment pp. 26-35.

<sup>60</sup> Cette identification ne pas l'unanimité auprès des historiens, elle nous apparaît néanmoins la plus convaincante au vue des dernières publications sur le sujet cf. VALENCE, 2001, pp. 31-45 ; CORNUDELLA, 2016.

<sup>61</sup> MATERA, 2019, pp. 292-293.

## Projet de recherche

Dans un contexte où les hommes autant que les œuvres sont mobiles et participent à divers transferts artistiques, la présente étude propose de se focaliser sur les artistes septentrionaux et plus précisément les peintres et leurs déplacements afin de mieux appréhender la culture, le langage et les techniques qu'ils véhiculent et diffusent à l'intérieur de la péninsule ibérique. Nous verrons qu'ils ont contribué de manière significative à un renouveau du langage formel et du répertoire thématique, ainsi qu'à la circulation de modèles. Cela fut particulièrement vrai et durable dans la couronne d'Aragon du fait des multiples relations tant culturelles que commerciales et politiques qu'elle entretenait avec l'Europe du Nord. Leur étude interroge par ailleurs sur les raisons de ces réseaux d'influences pour en découvrir les codes de référence, les rapports des systèmes d'émission et les valeurs agissantes dessus<sup>62</sup>

### Un cadre géographique et politique

Nous avons fait le choix de centrer la présente étude sur la couronne d'Aragon. Celle-ci correspond à l'une des cinq entités politiques qui se partagent la péninsule ibérique dans les derniers siècles du Moyen Âge : le royaume des Nasrides au sud, la couronne de Castille qui occupe la majeure partie centrale, le royaume du Portugal à l'ouest, la couronne d'Aragon à l'est, bordée par la mer Méditerranée, tandis qu'au nord se trouve le petit royaume de Navarre écartelé entre la France, la Castille, et l'Aragon.

Cette entité correspond à une union entre les royaumes d'Aragon et la Catalogne (dont les limites englobait alors l'actuel Roussillon) au XII<sup>e</sup> siècle, auxquels s'ajoutent au fil des conquêtes les territoires de Majorque (1229-35), de Valence (1238-45), la Sicile (1282), la Sardaigne (1326) et enfin Naples (1445 – Cartes X). À la suite de ces annexions, chaque territoire devient un royaume - une principauté dans le cas de la Catalogne - leur ensemble étant uni sous la couronne aragonaise. Bien qu'elles soient toutes soumises à l'autorité du roi d'Aragon, chaque région bénéficie d'un régime juridique et politique qui

---

<sup>62</sup> Voir notamment GUILLOUËT, 2009 ; GUILLOUËT, DUBOIS & VAN DEN BOSSCHE (dir.), 2014.

lui est propre. Dans les fiefs ibériques, ce sont les *Corts* qui font le lien avec le pouvoir royal tandis que dans les royaumes italiens, des vice-rois sont mis en place au début du XV<sup>e</sup> siècle pour gérer ces territoires trop éloignés de la cour.

Nous avons décidé de limiter notre travail d'investigation à la seule partie ibérique de la couronne d'Aragon, soit la Catalogne et les royaumes d'Aragon, de Valence et de Majorque. Ces territoires présentent en effet dans leur production artistique une véritable homogénéité, en partie liée à leur proximité géographique. Ce qui n'est pas le cas des territoires situés de l'autre côté de la Méditerranée, soit la Sardaigne, la Sicile et le royaume de Naples, chacun possédant une identité culturelle notable plus tranchée avec le reste de la couronne, ce qui justifie des études séparées. Soulignons par ailleurs que, dans le cadre de sa thèse soutenue en 2012, Claire Challéat avait réalisé un travail d'investigation similaire au notre en se focalisant sur les liens artistiques entre la cour de Bourgogne et la cour de Naples à l'époque d'Alphonse le Magnanime<sup>63</sup>.

Il est à noter qu'au sein de l'espace étudié, certains centres se démarquent particulièrement, à l'instar de Barcelone et de Valence. Pour comprendre la prépondérance et l'organisation de ces grands foyers artistiques, il convient de rappeler le système politique, complexe, de la couronne d'Aragon à la fin du Moyen Âge. Nous l'avons évoqué, la couronne aragonaise n'est pas un état centralisé comme l'est son voisin français, modèle qu'elle aspire à copier, mais une union de différents territoires voisins. En raison de cette particularité structurelle, le roi règne sur plusieurs royaumes.

Et les monarques successifs se retrouvent confrontés à une même difficulté : l'impossibilité à centraliser les pouvoirs de la couronne. Ils doivent faire face à la vive opposition de la noblesse et des oligarchies locales qui tentent de défendre leurs intérêts et leur autonomie. Le gouvernement central se limite alors au Conseil Royal, à la chancellerie et aux affaires financières. Périodiquement, les rois d'Aragon, en personne ou par l'intermédiaire de leurs lieutenants généraux, convoquent les *Corts Generals* où siègent les représentants des trois ordres de la société que sont le clergé, la noblesse, et le tiers état avec les représentants des villes. Ces assemblées se réunissent indifféremment dans l'une

---

<sup>63</sup> CHALLÉAT, 2012.

des cités de la Couronne et ont pour compétence de légiférer tant sur des thèmes administratifs que législatifs. Il faut aussi noter la présence de la *Diputació del General*, créée en 1289 en Catalogne avec l'objectif de capter les impôts dits « *generalitats* » avant d'être transformée en 1359 en une institution politique. La *Diputació* est composée de trois membres représentant chaque groupe social présent durant les *Corts Generals*. Ce système est par la suite repris en Aragon en 1412, puis à Valence en 1419. Au fil du temps, le pouvoir de ces institutions va croissant - tout particulièrement en Catalogne qui bénéficie de la position dominante de Barcelone alors premier port de la couronne et véritable capitale économique, mais qui sera délaissée petit à petit au profit de Valence au XV<sup>e</sup> siècle – et leur exercice s'accompagne bien souvent de la gestion du maintien de l'ordre ainsi que de la définition de la politique économique. Véritable organe politique territorial, les *Diputacions* représentent le pouvoir des différents royaumes et de la principauté de Catalogne, défendant leurs intérêts propres et asseyant ainsi leur autonomie, et empêchant par là même l'édification de toute centralisation du pouvoir au sein de la couronne.

L'affirmation de ces puissances régionales est particulièrement notable en Catalogne dans l'opposition qui éclate entre la *Diputació del General* et le souverain Jean II d'Aragon, à la suite du décès d'Alphonse le Magnanime. La guerre civile commence en 1462 après l'emprisonnement et la mort du prince Charles de Viane - par son père Jean II qui l'avait déjà au préalable privé du trône de Navarre - que les catalans avaient porté au rang de lieutenant général de Catalogne. En réalité ce conflit est alimenté par de multiples mécontentements accumulés au fil des années précédentes<sup>64</sup>. Le souverain aragonais doit alors se réapproprié une à une les grandes villes de la principauté, effort dans lequel il est aidé par Louis XI de France. Pendant ce temps, la *Generalitat* nomme divers princes européens pour gouverner les catalans et les appuyer dans leur combat, parmi lesquels Henri de Castille (r. 1462-1464), Pierre de Coimbra (r. 1464-1466) puis René d'Anjou (r. 1466-1472). Le conflit ne prend fin qu'en 1472 suite au siège de Barcelone. Le 24 octobre est signée la Capitulation de Pedralbes, en vertu de laquelle Barcelone, ainsi que les différentes places de Catalogne où subsistait encore l'étendard de René d'Anjou, doivent se soumettre à l'autorité de Jean II d'Aragon.

---

<sup>64</sup> BISSON, 1989, pp. 147-155



## Un cadre temporel

Cette étude a pour bornes chronologiques les années 1387 et 1516. Elle englobe les règnes de six souverains à savoir Jean I<sup>er</sup> (r. 1387-1396), Martin I<sup>er</sup> dit l'Humain (r. 1396 – 1410), Ferdinand I<sup>er</sup> (r. 1412- 1416), Alphonse V dit le Magnanime (r. 1416-1458), Jean II (r. 1458-1479) et Ferdinand II dit le Catholique (r. 1479-1516), et une période de deux ans d'interrègne au décès de Martin I<sup>er</sup> qui décède sans héritier légitime. Avec lui disparaît la maison de Barcelone et se déclare une guerre de succession qui aboutit sur le compromis de Caspe en 1412 et qui place Ferdinand d'Antequera sur le trône, initiant la lignée des Trastamare en Aragon, laquelle va perdurer jusqu'à l'arrivée des Habsbourg au début du siècle suivant<sup>65</sup>, malgré quelques péripéties en Catalogne avec la guerre civile dans les années 1462-1472 durant lesquelles la *Generalitat* offre la couronne à plusieurs princes étrangers dont René d'Anjou en 1465.

La relative stabilité politique ainsi que l'essor du commerce catalan et valencien pour la période qui nous intéresse favorisent le développement et la prospérité des élites urbaines ainsi que celle des marchands provoquant une véritable émulation artistique et intellectuelle. Les universités se multiplient, dont la création de celles de Perpignan (1350), de Huesca (1354) et de Barcelone (1450). Les élites s'intéressent de plus en plus à l'humanisme, mais également aux arts grâce aux contacts avec la péninsule italienne et suite à la conquête de Naples. Alors que les chantiers des cathédrales s'achèvent pour la plupart au XIV<sup>e</sup> siècle, de nombreuses corporations de métier se font construire, et décorer des chapelles. Les édifices civils se multiplient également. Le souverain Pierre le Cérémonieux (1336-1387) et ses successeurs opèrent de nombreux travaux d'agrandissement et d'embellissement pour le Palais de Barcelone. A partir de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, le *Consell de Cent* fait construire à Barcelone la *Casa de la Ciutat* (actuel Hôtel de Ville) ; l'idée est reprise peu après par la *Diputació* qui fait édifier à partir des années 1410 face à la *Casa de la Ciutat*, son propre lieu de résidence, connu sous le nom de *Palau de la Diputació* (aujourd'hui *Palau de la Generalitat*). À Valence, une *Casa*

---

<sup>65</sup> BISSON, 1986, pp. 134-136

*de la Ciutat* existe depuis déjà quelques années, le bâtiment d'origine est agrandi en 1376 avec notamment la salle du Conseil Secret. À partir des années 1350, les confréries de commerçants entreprennent de se faire édifier de somptueuses *Llotjas*, à l'instar de la loge de la Soie à Valence, véritable temple du commerce.

Du point de vue de la production peinte, cette période est particulièrement riche car elle englobe les deux courants septentrionaux que sont le gothique international, selon la notion forgée par Louis Courajod, et l'*ars nova*, d'après l'expression empruntée à Erwin Panofsky que nous avons définie antérieurement. Elle est, d'autre part caractérisée par la forte implication des gouvernants et de l'aristocratie dans les arts, par le développement d'un commerce des objets d'art au profit également d'une bourgeoisie marchande friande de ces objets, ce qui encourage la venue d'artistes s'inscrivant dans ces courants, particulièrement en Catalogne et à Barcelone, ainsi qu'à Valence et travaillant autant pour les souverains que pour les institutions municipales, et régionales voire ecclésiastiques.

### Méthode et sources

L'objectif de cette étude, nous l'avons précédemment mentionné, est d'approfondir nos connaissances des peintres septentrionaux, notamment au travers des sources archivistiques. Toutefois, notre but n'est pas d'atteindre l'exhaustivité de la documentation existante. En effet, les sources d'archives sont particulièrement abondantes dans le bassin méditerranéen et plus particulièrement dans les territoires de la couronne d'Aragon où il était commun d'avoir recours à un notaire pour certifier la moindre transaction. Or la recherche et découverte de nouveaux documents est un exercice particulièrement chronophage qui relève autant de la chance que d'une persévérance pouvant s'étaler sur toute une vie d'investigation. Nous avons ainsi décidé de nous concentrer sur un premier travail essentiel consistant à recenser et à enrichir les connaissances déjà existantes au sujet de ces artistes étrangers venus s'installer pour un temps ou définitivement dans la couronne d'Aragon, et enfin de les mettre en cohérence. Pour cela, l'intégralité de leur production a été prise en compte, qu'il s'agisse d'œuvres matériellement conservées ou de simples mentions textuelles.

Il convient également de rappeler que le métier de peintre à la fin du Moyen Âge est loin de se limiter au seul domaine de peintre de retable. En conséquence, aux peintres de retables connus, nous avons fait le choix d'ajouter, lorsque nous en avons trouvé la mention, le cas des enlumineurs, qui sont peintres, mais également des verriers, des tapissiers ainsi que des brodeurs qui sont bien souvent considérés comme des peintres dont l'aiguille remplace le pinceau. Par ailleurs, ces métiers dépendent directement de celui des peintres qui leur fournissent des cartons, modèles à l'échelle préparés en amont de la réalisation définitive. Dans certains cas, ces œuvres sont le fruit du travail d'une même main, comme dans le cas des peintres-verriers, par exemple Salvaire de Massue qui réalise les vitraux et les décore lui-même à l'instar des vitraux du Jugement dernier de Santa Maria del Mar (Barcelone)<sup>66</sup>. En ce qui concerne la broderie et la tapisserie, il est moins évident que le peintre puisse intervenir à un autre moment que lors de la réalisation des cartons. Néanmoins, comme le soulignait Léon de Laborde, le travail de l'aiguille s'apparente directement à celui du pinceau, ce qui a été récemment réaffirmé lors de l'exposition *L'art de la Broderie au Moyen Âge*<sup>67</sup>.

Notre étude s'appuie ainsi principalement sur un travail d'investigation dans les archives espagnoles, parmi lesquelles celles de Barcelone, plus largement de Catalogne et celles de Valence, les deux grands centres culturels et commerciaux de la Couronne. En effet, le commerce catalan florissant du XIV<sup>e</sup> siècle encourage, nous l'avons vu, la construction de nombreux édifices qu'il faut par la suite orner et décorer à grands frais. À Valence, au siècle suivant, le commerce de la soie devient prolifique comme en atteste la construction de la *Llojta de la seda* dans la capitale du royaume, qui peu à peu détrône Barcelone - qui connaît alors des troubles politiques – pour devenir le premier port de la couronne. Avec le commerce de la soie, se développe également le marché de l'art. C'est alors l'âge d'or valencien. Nous avons pu en conséquent consulter une documentation fort riche pour ces territoires.

Dans le cas des archives d'Aragon et de Majorque, des sources de seconde main sont exclusivement utilisées, la consultation des ouvrages relatifs à ces régions n'ayant

---

<sup>66</sup> CVMA, 1985, p. 25.

<sup>67</sup> LABORDE, 1849, p. XVII, note 1 ; LORENTZ, dans CLUNY, 2019, pp. 26-30

révélé qu'une faible présence de peintres septentrionaux. S'il y a moins d'artistes étrangers identifiés dans ces deux centres, cela peut s'expliquer d'une part par le fait que les grands foyers d'attraction sont ailleurs, à Barcelone et à Valence, nous l'avons évoqué, et d'autre part en raison d'une moindre exploitation des archives. En effet, l'état de la question précédemment réalisé révèle un travail d'exhumation et d'analyse nettement inférieur dans ces deux royaumes dont les centres d'archives nécessiteraient une investigation plus poussée. Une recherche d'une telle ampleur, sans garantie de trouver des éléments concrets, est apparue trop ambitieuse dans le cadre d'une thèse qui nécessite d'être achevée dans un temps raisonnable. Un travail complémentaire a également été réalisé dans certaines archives françaises et belges pour tenter de retracer le parcours des artistes étudiés.

Les sources textuelles utilisées sont principalement manuscrites. La fin du Moyen Âge dans la couronne d'Aragon se distingue par une documentation foisonnante, principalement notariale, qui constitue l'essentiel des archives consultées. À celle-ci sont à ajouter les archives ecclésiastiques, ainsi que les comptes royaux et quelques correspondances dans de plus rares cas. Cette partie documentaire est complétée, pour les artistes traités, d'une analyse de leurs œuvres conservées. Dans le cas des maîtres anonymes, où les sources d'archives font aujourd'hui encore défaut, cette analyse participe à reconstituer, autant que faire se peut, les différentes personnalités artistiques encore obscures.

Une analyse stylistique et technique des œuvres conservées dans les musées et collections publiques a également été réalisée dans le cadre de cette étude, cela en grande partie grâce à la réalisation de stages au sein d'institutions telles que le musée du Louvre et le Museu Nacional d'Art de Catalunya. Dans le cas des œuvres conservées dans des collections privées nous avons notamment pu compter sur l'abondant fond photographique de l'Institut Amatller, ainsi que sur les fonds Sterling et Heriard-Dubreuil conservés à la documentation du département des peintures du musée du Louvre.

Sur la base de ce travail nous avons fait le choix de structurer la présente thèse en deux parties. La première examine le phénomène de la circulation et de la venue des artisans septentrionaux. Nous avons mis l'accent sur une cinquantaine d'entre eux,

d'importance et savoir-faire divers, chacun constituant un élément majeur ou de second plan, indispensable à la compréhension du panorama pictural objet de la présente étude. La seconde partie se concentre sur la production de ces peintres, sur les répercussions qu'elles eurent sur l'œuvre des peintres autochtones, illustrées par des exemples et mettant en avant le rôle essentiel des ateliers.

L'ensemble du travail archivistique, quant à lui a été compilé dans un volume annexe qui propose également une *Prosopographie des peintres septentrionaux dans la couronne d'Aragon sous les règnes de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)*.

\*

\* \*

## **PREMIÈRE PARTIE - La migration des artistes septentrionaux vers les territoires ibériques de la couronne d'Aragon**

« La circulation des artistes ou des formes artistiques elles-mêmes est le présupposé implicite de la majorité des études sur l'art »<sup>68</sup>, comme le souligne Roland Recht avec l'ambition affichée de montrer l'ampleur et l'intensité des échanges qui s'opèrent dans un Moyen Âge trop souvent pensé immobile. L'étude de ces mobilités artistiques invite le chercheur à ne plus focaliser exclusivement son attention sur le produit fini mais sur tout le processus de réalisation en amont.

Les artistes, mobiles en parallèle de la circulation d'œuvres et de modèles, sont l'un des principaux vecteurs de la création artistique et une source de son renouveau. Conscients de l'importance de ces éléments, les historiens se sont très tôt intéressés à ces déplacements pour expliciter les liens manifestes de filiation entre deux œuvres semblables dont les auteurs restent anonymes, ainsi qu'entre la production de deux artistes parfois séparés par des milliers de kilomètres. Déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, l'érudit Giorgio Vasari tentait d'expliquer le rayonnement de l'art eyckien et l'adoption de la peinture à l'huile par une rencontre entre Jan van Eyck et son plus fidèle suiveur italien, le Sicilien Antonello de Messine<sup>69</sup>. Bien que cet épisode soit aujourd'hui contredit par les faits, il souligne toutefois une conscience précoce dans l'historiographie du rôle fondamental des circulations d'artistes et d'œuvres.

Point central de l'étude, la question des transferts artistiques a été amplement abordée au cours de ces dernières années. Parmi les textes les plus importants, nous rappelons l'essai fondateur de Roland Recht sur la circulation des artistes, des œuvres et des modèles, publié en 1998<sup>70</sup>. Une décennie plus tard, Jean-Marie Guillouët fait le point sur la notion de transfert<sup>71</sup>. La même année, est lancé par l'Institut national d'histoire de l'art (Paris) le programme de recherche européen : *Transferts et circulations artistiques dans l'Europe de l'époque gothique (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, sous la direction des professeurs Jacques Dubois (université Toulouse 2-Le Mirail), Jean-Marie Guillouët (université de

---

<sup>68</sup> RECHT, 1998, p. 5.

<sup>69</sup> VASARI, 1568, pp. 374-389.

<sup>70</sup> RECHT, 1998.

<sup>71</sup> GUILLOUËT, 2009.

Nantes) et Benoît Van den Bossche (université de Liège, centre Transitions). Cet important projet aboutit, d'une part, à trois riches journées d'études en 2010, 2011 et 2012, dédiées respectivement à la question des transferts techniques et technologiques, aux aspects socioprofessionnels de ces transferts et enfin aux transferts iconographiques et stylistiques<sup>72</sup> ; et d'autre part à la création d'une base de données proposant un répertoire des artistes ayant voyagé en Europe à partir de données prosopographiques. La somme de ces recherches est ensuite publiée en 2014 dans l'ouvrage collectif éponyme<sup>73</sup> lorsque le projet de recherche est clôturé. Dans les mêmes années, l'Instituto de Estudos Medievais (Lisbonne, Universidade Nova) a initié le projet « *Medieval Europe in Motion* » dédié à l'étude des arts et de la mobilité culturelle en Europe au Moyen Âge. Cette initiative s'est alors cristallisée autour de diverses rencontres scientifiques initiées en 2013 avec *The circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast (6th-15th centuries)*, *La circulación de manuscritos iluminados en la Península Iberica* (2015)<sup>74</sup>, *Circulations juridiques et pratiques artistiques, intellectuelles et culturelle en Europe au Moyen Âge* (2016) ou encore *The Middle Ages : a Global context?* (2017) et *Materialities and Devotion* (2019).

La présente étude est à replacer dans cette lignée puisqu'elle se centre sur les échanges existants, à la fin du Moyen Âge, entre le nord de l'Europe et le bassin méditerranéen, plus exactement sur la venue de peintres français, néerlandais et allemands dans les territoires ibériques de la couronne d'Aragon. Le choix d'un cadre géographique resserré et focalisé sur un flux Nord-Sud permettra ainsi d'approfondir et d'enrichir les travaux réalisés ces dernières années sur la question des transferts artistiques, tout en permettant de concrétiser le rôle clé de ces interactions.

---

<sup>72</sup> *Les transferts techniques et technologiques dans l'Europe gothique*, 13 décembre 2010, organisée par l'INHA, à l'INHA ; *Les aspects socioprofessionnels des transferts artistiques*, 2 décembre 2011, co-organisée par l'INHA, à Toulouse ; *Les transferts iconographiques et stylistiques à l'époque gothique*, 16 novembre 2012, co-organisée par l'INHA, à Liège.

<sup>73</sup> GUILLOUËT, DUBOIS & VAN DEN BOSSCHE (dir.), 2014.

<sup>74</sup> À ce jour, seuls les deux premiers congrès sont publiés : ALESSANDRA BILOTTA Maria, Gerado BOTO VARELA & BARRAL I ALTET Xavier (éd.), « *Medieval Europe in Motion* » : *The circulation of artists, images, patterns and ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast (6th-15th centuries)*, Palerme, 2018; MIGUÉLEZ CAVERO Alicia & VILLASEÑOR SEBASTÍAN Fernando (éd.), « *Medieval Europe in Motion* » : *La circulación de manuscritos iluminados en la península iberica*, Madrid, 2018.

Notre travail sera principalement centré sur la production et l'intégration de ces artistes dans les territoires d'Aragon, de Catalogne, de Majorque et de Valence, mais également sur leur milieu d'origine afin de cerner au mieux leur personnalité artistique. Avant de nous interroger sur les conséquences stylistiques de ces circulations, ce que nous ferons dans la deuxième partie de cette étude, il convient dans un premier temps de s'intéresser aux modalités de ces déplacements et au contexte dans lequel ils s'opèrent. Comment les artistes voyagent-ils aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles ? Quelles sont leurs motivations ? Une fois sur place, comment s'intègrent-ils ? Quelles opportunités de travail ont-ils sur place ? Autant de questions, parmi d'autres afférentes à ce thème, auxquelles nous tenterons de répondre dans la première partie de cette thèse. Pour cela, notre propos sera divisé en quatre grandes parties. Dans la première, nous nous intéresserons à la mobilité au sein de l'Europe, et plus particulièrement à celle des artistes septentrionaux qui rencontrent un certain succès à l'époque qui nous importe. Dans un second temps, nous analyserons l'intégration de ces peintres dans les territoires de la couronne d'Aragon et le rôle des communautés étrangères, et en particulier des marchands dans ce processus. Dans un troisième temps, nous verrons comment se structure la demande artistique et les opportunités qu'elle peut offrir aux étrangers, et son impact sur la production locale. Enfin, nous nous intéresserons au goût des élites pour l'art septentrional, un goût qui a incontestablement favorisé la venue de ces artistes et leur a permis de s'intégrer dans le monde du travail.

\*



## 1. La mobilité au sein de l'Europe

Loin de l'image surannée d'une société médiévale immobile, l'Europe de la fin du Moyen Âge est marquée de mouvements qui ne peuvent se résumer aux seules croisades et expéditions militaires, ou encore aux déplacements diplomatiques et commerciaux. Elle est une zone d'échanges qui voit une population croissante d'artistes et d'artisans emprunter les routes maritimes et terrestres pour aller vers des régions et des royaumes étrangers. Bien que les déplacements soient avérés, il n'existe pas, ou extrêmement peu, de voyages au sens moderne du terme<sup>75</sup>. De manière générale, l'homme médiéval ne part pas vers une destination éloignée avec l'idée d'aller se distraire, encore moins se reposer de son quotidien. Longues, coûteuses et périlleuses, ces véritables expéditions entreprises par les artistes, lorsqu'elles ne sont pas à l'initiative de souverains ou de riches mécènes, peuvent être motivées par un désir de formation ou de découverte, mais aussi et surtout par la recherche de nouvelles commandes et de stabilité financière. Bien qu'il existe des formes d'assurance<sup>76</sup>, nombre de voyageurs partent sans protection ni aide pécuniaire ; ils doivent alors rapidement subvenir à leurs besoins et pour cela trouver du travail sur place. Parmi les destinations privilégiées, se distinguent les grandes cours princières de l'époque, à l'instar de la France, la Flandre, mais également l'ancienne couronne d'Aragon. Les princes et les monarques se tournent vers les arts, reflets de leur prestige et de leurs goûts, et deviennent souvent de grands mécènes et commanditaires. Centres de productions florissants, ces cours ont indéniablement joué un rôle clé dans ces mobilités et dans le renouveau artistique qu'elles ont permis.

---

<sup>75</sup> C'est dans les dernières années du Moyen Âge que le terme de « voyage » commence à prendre le sens que nous lui connaissons aujourd'hui, comme en atteste notamment le développement des récits de voyages, cf. COULET, 1996, p. 10. L'un des exemples les plus célèbres sont les voyages d'A. Dürer cf. PANOFISKY, 1943, pp. 15-38, 107-131 et 205-210.

<sup>76</sup> Avec le développement du commerce, et notamment du commerce maritime soumis à de nombreux dangers tant naturels que du fait de la piraterie, les contrats d'assurance se développent dans le bassin méditerranéen dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, mais également dans le Nord de l'Europe comme l'atteste la création en 1310 d'une Chambre des Assurances à Bruges, ainsi qu'un siècle plus tard avec l'Ordonnance d'Assurance Maritime établie par le *Consultat del Mar* de Barcelone. Ces assurances, sortes de contrats établis devant notaire, concernent principalement les marchandises afin de limiter les possibles pertes ; elles peuvent toutefois être complétées par des genres d'assurances vie. Sur le sujet, consulter notamment TORTELLA CASARES (dir.), 2014 ; GRECO, 2015-16.

La libre circulation des hommes, et notamment des artistes, suscite de nombreuses questions. Nous tenterons dans le présent chapitre de comprendre les modalités de ces déplacements. Pour ce faire, nous nous intéresserons dans un premier temps à la question du voyage en lui-même pour tenter de déterminer comment on se déplace au Moyen Âge, par quels moyens, et les possibles contraintes auxquelles sont confrontés ces voyageurs. Une fois ce point éclairé, nous aborderons les motivations des artistes pour entreprendre de telles aventures. La finalité de ces déplacements apparaît principalement financière, mais les artistes ne sont pas toujours à l'initiative de ceux-ci. Enfin, nous étudierons l'important flux migratoire qui se développe en Europe selon un axe nord-sud et nous essaierons de discerner pourquoi tant d'artistes venus du Nord de l'Europe viennent travailler dans la couronne d'Aragon.

### 1.1. Se déplacer à la fin du Moyen Âge

De tout temps les hommes se sont déplacés, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, que ce soit par les terres ou par les mers. Ceux qui se déplacent sont le plus souvent les cours princières, les diplomates, les armées, les marchands, mais également les religieux, les artisans, ainsi que les vagabonds, les étudiants ou encore les pèlerins. Ces derniers sont nombreux à prendre le chemin de la péninsule Ibérique vers Saint-Jacques-de-Compostelle, grand centre de pèlerinage de la chrétienté médiévale depuis le X<sup>e</sup> siècle, avec Rome et Jérusalem. Des centaines de pèlerins empruntent le chemin chaque année jusqu'aux divers épisodes de peste, la guerre de Cent Ans et autres conflits qui diminuent fortement ce nombre<sup>77</sup>.

Les artistes se déplacent aussi, particulièrement lorsqu'ils y sont contraints par la nature de leur travail. C'est notamment le cas des peintres décorateurs de murs ainsi que des maîtres d'œuvres qui se voient obligés de pratiquer une sorte de nomadisme car leurs productions ne peuvent être réalisées au sein d'un atelier puis transportées<sup>78</sup>. Il existe d'ailleurs des traces de ces itinérances artistiques le long du *Camino*, à l'instar des artistes œuvrant à la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle dès le XI<sup>e</sup> siècle et dont les noms

---

<sup>77</sup> Sur cette question, voir notamment RUCQUOI, 2018.

<sup>78</sup> GUDIOL RICART, 1958b.

laissent supposer une origine française (Bernardo, Roberto...), ainsi que « Maître Mateo », sculpteur et maître d'œuvre de l'époque romane, connu pour son intervention à la cathédrale de Santiago et le long du chemin de Compostelle dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>79</sup>. Ce n'est toutefois qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle que véritablement se développent les preuves manuscrites de la circulation des artistes et artisans à travers l'Europe. Plusieurs options et modes de locomotion existent alors. Il est possible de se déplacer par voie terrestre, en empruntant notamment l'ancien réseau routier romain fortement développé dans les derniers siècles du Moyen Âge pour favoriser l'essor du commerce. Le plus souvent, ces voyageurs sont à pied ou à cheval, parfois en chars qui font office de transports publics, l'autre alternative étant de voyager par voies fluviales et maritimes. L'ensemble de ces routes, terrestres et maritimes, constitue l'épine dorsale du système de transport à longue distance, tant pour les marchandises que pour les personnes<sup>80</sup>.

#### 1.1.1. Déplacements terrestres

La première option qui s'offre aux voyageurs est celle de partir par la terre pour rejoindre leur destination finale ; pour cela ils ont à disposition un ensemble de *viae* mises en place durant l'Antiquité, bien que celles-ci deviennent rapidement dépassées par le flux de voyageurs médiévaux. De nombreux travaux sont engagés pour les élargir et les rendre plus praticables, elles sont également complétées par un réseau annexe de routes. Pour emprunter ces voies, il faut le plus souvent être en possession d'un sauf-conduit et s'acquitter de diverses taxes qui en permettent, entre autres, l'entretien<sup>81</sup>.

La plus importante de ces routes, et parmi les mieux entretenues, est sans conteste l'ancienne *Via Imperialis*. Celle-ci traverse l'Europe du nord au sud, reliant la mer Baltique à Rome et traversant le Saint Empire par l'est. Cet itinéraire est complété par un important groupement de chemins qui deviennent au Moyen Âge les « voies royales », plus connues

---

<sup>79</sup> Sur le sujet voir notamment CASTIÑERIAS GONZÁLEZ, 2010.

<sup>80</sup> LIVET, 2003.

<sup>81</sup> Sur l'histoire des réseaux routiers voir notamment CORBIAU, VAN DEN ABEELE, YANTE & BULTOT-VERLEYSSEN, 2020.

sous le nom de *Viae Regiae*<sup>82</sup>. Elles permettent en particulier de traverser le continent d'est en ouest, en passant notamment par les villes de Leipzig, Cologne, Paris, Tours, ou encore Bordeaux et Burgos. À ces deux grands axes qui permettent de quadriller l'Europe, il faut également ajouter diverses routes complémentaires. Ainsi pour se rendre en Catalogne, à l'entrée de la péninsule Ibérique, il est possible d'emprunter une voie romaine passant par le sud de la France et permettant de traverser les Pyrénées : la *via Domitia*. Celle-ci constitue le chemin le plus direct pour les voyageurs venus de l'Europe septentrionale. Elle relie la péninsule italienne à l'Espagne en passant par la Provence, où elle croise l'ancienne *via Agrippa* arrivant du Nord et passant par Lyon, et la *via Aquitania*, arrivant de la partie Ouest du royaume de France.

Si la voie terrestre peut sembler l'option la plus rapide car à peu près en ligne droite, se déplacer ainsi a néanmoins ses limites. Premièrement, il s'agit d'une option fort lente, d'autant plus que les moyens de transport sont rares. Si certains choisissent de se déplacer à pied, à l'instar des pèlerins, les voyageurs optent le plus souvent pour la charrette, une caisse reposant sur les essieux des roues dont la maniabilité est limitée, de même que le confort. Le moyen le plus rapide est le cheval, cependant peu sont ceux qui ont les moyens d'en avoir un. Les coursiers les plus rapides n'effectuent que cinquante à soixante-quinze kilomètres par jour, la moyenne se situant autour des trente-cinq kilomètres en une journée<sup>83</sup>. Par ailleurs, le réseau hérité de l'Empire romain, bien qu'amplifié à partir du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle, ne dessert pas l'ensemble des régions. Le Nord des Alpes fait ainsi partie des zones les plus pauvres en équipement. De plus, l'état des routes est souvent calamiteux. C'est notamment le cas en France, qui connaît guerres et conflits aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. En ce temps, la monarchie investit plus dans les fortifications que dans ses moyens de communications terrestres ; heureusement, les localités se consacrent à l'entretien des routes et des chemins, mais cela reste particulièrement onéreux malgré la perception de péages instaurés par les seigneurs locaux. Les aménagements se font principalement en temps de paix et de croissance économique<sup>84</sup>. La façon de se déplacer la plus efficace est

---

<sup>82</sup> ROURE, 1980.

<sup>83</sup> GRAVEL, 2012.

<sup>84</sup> Sur la question de la gestion des voies terrestres en France voir notamment DAUPHANT, 2012, pp. 94-97.

alors, lorsque les moyens financiers le permettent, de coupler les modes de transport aussi bien terrestres que fluviaux ou maritimes.

### 1.1.2. Par les mers et par les fleuves

L'autre solution pour se déplacer à cette époque est d'opter pour les voies d'eau, soit en empruntant les fleuves navigables, en traversant les lacs, soit en voyageant sur les mers ou les océans. Cette option est extrêmement utilisée malgré sa lenteur, en particulier pour les marchandises, car elle permet de transporter d'importantes quantités et offre plus de sécurité que les terres en temps de guerre.

À l'instar du système de routes terrestres, l'Europe médiévale hérite également d'un ancien réseau navigable avec divers sites portuaires, à l'instar de Marseille dans le Sud de la France actuelle. Ceux-ci sont largement remaniés au Moyen Âge, notamment à partir du XII<sup>e</sup> siècle, pour les rendre plus accessibles et aptes à répondre à la croissance du nombre de marchandises et de gens qui transitent par ces lieux. L'un des exemples les plus éloquents de ce développement est certainement celui de la ligue hanséatique, qui correspond à l'association de cités marchandes de la mer Baltique et de la mer du Nord qui se forme autour des années 1160 et se développe durant les siècles suivants. Cette association constitue un vaste réseau de ports commerciaux et de villes reliées à ces mers par des voies fluviales ; elle capte la quasi-totalité du trafic par voies navigables de l'Europe du Nord et tisse également des liens avec les autres grandes cités de négoce du reste du monde dont notamment les royaumes de la péninsule Ibérique<sup>85</sup>. Dans la couronne d'Aragon, nous pouvons également mentionner la naissance et le rôle crucial du *Consulat del Mar* que nous retrouvons à Barcelone (1282), Valence (1283) et Majorque (1326), institution juridico-marchande qui régleme le commerce maritime. Le consulat de Barcelone, le plus ancien des trois, est d'ailleurs à l'origine du *Llibre del Consolat de Mar*, premier ouvrage de droit maritime, qui sert aujourd'hui encore de base au code maritime<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> La Hanse à son apogée réunit soixante-dix villes importantes, dont Lübeck ou encore Bruges et entre cent à cent trente agglomérations. Sur la question, voir notamment VANDEWALLE, 2002 ; LAÏDI, 2016.

<sup>86</sup> CHINER GIMENO & GALIANA CHACÓN, 2003.

Ce besoin de réglementer le commerce est la conséquence directe de l'expansion du commerce, comme en atteste également la présence du consulat catalan à Bruges<sup>87</sup>.

Outre la mer du Nord, l'océan Atlantique et la Méditerranée, il existe de nombreuses voies de circulation sur le continent, à l'instar du Rhin, du Rhône, de la Meuse, de la Loire, de la Seine, pour ne citer que ces exemples. Ces fleuves permettent de manière presque continue de relier la Hanse et le bassin méditerranéen, avec certes la nécessité d'effectuer quelques changements de transports et d'opérer de courts déplacements de liaisons par les terres. Façonnés par la nature, ces cours d'eau sont également modifiés par la main de l'homme pour prolonger des voies navigables et des ports. Les rivières servent de même au transport de personnes. Il existe un véritable développement de ces voies<sup>88</sup>. L'Italie du Nord et la Flandre sont pionnières dans la construction de canaux pour palier la rareté des rivières sur leurs territoires dès le XII<sup>e</sup> siècle. Peu à peu, des aménagements sont réalisés partout où la topographie le permet. En France, c'est sous Louis XI que sont réalisés les premiers travaux sur les grands fleuves, dont la Seine et la Loire, puis l'Aunis, pour rendre leur cours plus aisément praticable. Jusqu'alors y circuler était dangereux car les fleuves sont soumis aux crues et aux sécheresses. Ces travaux répondent ainsi à un véritable besoin de rendre ces espaces fonctionnels et les plus sûrs possibles. Cette volonté d'un espace sécurisé pour mieux développer les échanges s'observe également dans la création d'associations de marchands telles que la Hanse au XII<sup>e</sup> siècle, qui a notamment pour but d'être une « association conviviale de gens ayant le même métier », c'est-à-dire qu'elle s'assure de pacifier les relations entre différentes cités commerçantes<sup>89</sup>. Ce développement économique et maritime s'observe également avec celui des grandes villes portuaires comme en Espagne entre les XII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles<sup>90</sup>, plus particulièrement sur les territoires du Nord péninsulaire, dont la couronne d'Aragon avec notamment la croissance importante du port de Barcelone<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> DESPORTES BIELSA, 1999.

<sup>88</sup> Sur la question de la navigation au Moyen Âge, voir notamment l'ouvrage de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur : *Ports maritimes et ports fluviaux au Moyen Âge*, XXXV<sup>e</sup> Congrès de la SHMES (La Rochelle, 5 et 6 juin 2004), Paris, 2005.

<sup>89</sup> MEYER, 2013, p. 88.

<sup>90</sup> ARIZAGA & BOCHACA, 2005.

<sup>91</sup> Sur le sujet, voir notamment CARRÈRE, 1977.

L'histoire de la navigation est intimement liée à celle des ports. Leur emplacement, s'il dépend des conditions naturelles, est également la conséquence directe du flux commercial et des passages qui s'y opèrent. Ceux qui connaissent le plus important développement sont ceux qui bénéficient d'«une brèche dans le continent», pour reprendre les propos de l'historien Fernand Braudel<sup>92</sup>. C'est-à-dire que les ports ne peuvent que croître à condition de faire office de débouché à une riche plaine agricole ou s'ils se trouvent sur une importante voie de passage comme les villes de Lyon ou Marseille. Ces villes servent souvent d'étapes dans les longs voyages, à l'instar des ports de façade comme cela est le cas de Bordeaux ainsi que des grands centres urbains sur le front maritime. Mers et océans sont les compléments de ces fleuves. La Méditerranée est reliée à la mer du Nord et à la mer Baltique par l'océan Atlantique, en contournant la péninsule Ibérique. Commerçants et autres voyageurs passent ainsi par ces ports de façade qui servent d'étapes tout le long de la péninsule Ibérique à Barcelone, Valence, mais également à Séville, Lisbonne, San Sébastian, ou encore en France avec les villes de Bordeaux et de la Rochelle, connues pour leur importante activité (carte 5)<sup>93</sup>.

La plupart du temps, des contrôles sont instaurés dans ces ports, et ce depuis les Carolingiens qui chargent des gardiens de prélever des droits de passage<sup>94</sup>. En dehors de leur fonction économique, les ports ont également un rôle fiscal. Il fait office de barrière qu'il est difficile d'éviter, c'est l'occasion pour les seigneurs et les municipalités d'intervenir pour prélever des impôts dans le cadre d'une législation maritime qui se met peu à peu en place au cours du Moyen Âge. À chaque étape, il est ainsi nécessaire de s'acquitter de divers droits prélevés par des agents comtaux, seigneuriaux, urbains, princiers ou royaux, voire par des monastères.

À partir du XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle, les déplacements par voies fluviales et maritimes sont grandement facilités par les travaux faits dans les ports et le long des voies d'eau. Nous

---

<sup>92</sup> BRAUDEL, 2017, p. 20.

<sup>93</sup> VALÉRIAN dans BOUCHERON (dir.), 2009, pp. 75-92.

<sup>94</sup> BRUAND, 2002, en particulier p. 53.

avons évoqué les canaux construits en Flandre et en Italie, à cela il faut également ajouter la création de berges surélevées, de pontons, l'apparition d'arsenaux ou encore la création de lieux spécifiques de chargement<sup>95</sup>. Ces aménagements sont complétés par un certain nombre d'innovations sur les bateaux qui assurent ces voyages, pour leur permettre d'aller toujours plus vite et d'être toujours plus rentables. Cela est notamment le cas avec l'ajout, aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, de la voile dite latine aux nefes, ce qui donne par la suite les caravelles qui partent dans de lointaines expéditions, ou encore la création de l'étambot qui permet de perfectionner considérablement l'articulation du gouvernail et d'améliorer les performances du navire ainsi que sa maniabilité. Il faut également compter avec le développement de nombreux instruments d'orientation comme l'astrolabe<sup>96</sup>. Autant d'éléments qui ont contribué à améliorer la fiabilité et l'efficacité des transports et des déplacements, et à accélérer les échanges à partir du X<sup>e</sup> siècle, ce qui a favorisé la mobilité des individus, largement en vigueur à la période qui nous intéresse.

Deux possibilités s'offrent donc aux hommes qui entreprennent un voyage par la terre ou/et par l'eau. L'ensemble de ces voies terrestres, fluviales et maritimes constitue un vaste réseau de circulation au sein de l'Europe. Dans le cas des artistes de notre corpus, venant du Nord et du Centre Nord de l'Europe, deux chemins principaux s'offrent alors à eux : exclusivement par mers et par océans depuis les ports du Nord, ou mêler voies terrestres et fluviales ou maritimes. Pour cela, il leur faut descendre jusque dans la vallée du Rhône où ils peuvent emprunter le fleuve jusqu'au Sud actuel de la France. De là ils peuvent continuer par les terres pour traverser les Pyrénées où prendre le bateau, parfois y compris en Italie, notamment à Gênes<sup>97</sup>, pour traverser la Méditerranée jusqu'aux côtes catalanes, valenciennes ou majorquines.

Malgré une mobilité de plus en plus facilitée, l'entreprise d'un voyage à l'étranger reste périlleuse. En dépit de l'amélioration des routes et de la création de nouveaux instruments de navigation, les vitesses de déplacement ne varient guère tout au long du Moyen Âge et restent fort lentes, obligeant les candidats aux voyages à prévoir de longues

---

<sup>95</sup> Voir ARIZAGA & BOCHACA, 2005.

<sup>96</sup> BOUCHERON (dir.), 2009, pp. 608-609.

<sup>97</sup> Il existe en effet une très forte présence de commerçants et d'artisans septentrionaux dans le Nord de l'Italie, attirés notamment par le fleurissement de l'activité textile, cf. APARICI MARTI, 2018, p. 182.



semaines ou mois pour se rendre à destination, et pour en revenir. Les voyages sont une aventure dangereuse où il faut faire face à la maladie, aux éléments de la nature ou encore aux brigands. Toutefois, les infrastructures et la technologie à disposition à cette époque sont bien moins impropres à la circulation des hommes que ce qu'il a longtemps été pensé. L'Europe forme dans les derniers siècles du Moyen Âge une zone d'échanges intenses<sup>98</sup>.

## 1.2. Les voyages d'artistes

Nous l'avons évoqué, entreprendre un voyage au Moyen Âge est une aventure, non pas rare, mais de longue haleine avec son lot de difficultés, ce qui n'est pas sans demander un certain courage. Il convient de se demander quelles peuvent être les motivations pour entreprendre un tel périple et de s'interroger sur le cadre dans lequel il se déroule, notamment lorsqu'il s'agit d'artistes, le déplacement n'apparaissant pas comme une nécessité inhérente à leur métier.

### 1.2.1. Des motivations personnelles ou professionnelles ?

Nous l'avons brièvement évoqué, au Moyen Âge il n'existe pas de voyage d'agrément dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Un artisan ou artiste peut envisager de prendre la route pour diverses raisons. La plus sécurisée est d'être mandaté par un commanditaire ou mécène pour une mission spécifique. Pourtant, la motivation la plus fréquente semble être l'espoir d'améliorer une situation financière, des conditions de travail et de vie. Il faut donc trouver un pays, une région ou ville pouvant fournir un emploi, assurer des commandes, avec si possible un régime corporatif relativement accueillant pour les étrangers et une politique de citoyenneté, voire de naturalisation qui leur soit favorable. S'ils prennent le risque de quitter leur terre et leur culture, c'est le plus souvent car au sein de leur corporation d'origine seul un nombre infime de compagnons ont les moyens financiers d'obtenir leur maîtrise voire d'investir pour monter leur atelier. Lorsqu'ils n'ont

---

<sup>98</sup> Voir notamment MOEGLIN & PÉQUIGNOT (dir.), 2017, et la riche bibliographie qui accompagne cet ouvrage.

pas les moyens d'être leur propre chef, il leur faut chercher un atelier spécialisé qui sollicite de la main d'œuvre, ce qui n'est pas non plus toujours aisé. Bien que la majorité réussisse le plus souvent à trouver du travail près de son lieu d'origine ou du moins de formation, d'autres en revanche sont contraints de parcourir plusieurs dizaines voire centaines de kilomètres pour trouver un lieu où exercer. Dans la couronne d'Aragon, nous pouvons constater l'installation de quelques peintres septentrionaux, à l'instar d'Enrique d'Estencop qui établit un atelier à Saragosse dans les dernières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>99</sup>. À Valence, nous trouvons l'Allemand Marçal de Sas entre 1393 et 1410<sup>100</sup>. En Catalogne, les exemples d'installation durable apparaissent plus tardivement, avec notamment le Français Pere de Fontaines qui œuvre de 1500 à son décès en 1517 entre Gérone et Barcelone<sup>101</sup>, ou encore le Strasbourgeois Joan de Borgonya qui, après un séjour à Valence, s'installe à Barcelone en 1509 où il implante son atelier et reste jusqu'à son décès en 1525<sup>102</sup>.

À cette liste, il est intéressant d'ajouter le Flamand Louis Allynbrood qui s'installe dans la capitale du royaume de Valence vers 1439<sup>103</sup>. La documentation conservée à son sujet dans sa ville d'origine, Bruges, révèle qu'il était parfaitement intégré à la scène artistique avant son expatriation. En effet, il est mentionné comme *vinder*, c'est-à-dire membre du conseil, de la confrérie des peintres de la ville flamande<sup>104</sup>. Cela signifie qu'il faisait partie des membres bien établis de sa profession. Cette situation, qui apparaît pourtant comme stable, devait être mise à mal pour que Louis Allynbrood décide de partir, qui plus est en laissant femme et enfant derrière lui. Or dans les années 1430, la Flandre est secouée par de violentes luttes sociales qui aboutissent à plusieurs révoltes à Bruges entre 1436 et 1438, avec notamment un blocus de la ville en 1437, ce qui a des conséquences désastreuses sur la prospérité de la cité<sup>105</sup>. Nous pouvons ainsi imaginer que les motivations de Louis Allynbrood ont été tant économiques que politiques.

---

<sup>99</sup> Volume 2, pp. 20-28.

<sup>100</sup> Volume 2, pp. 38-50.

<sup>101</sup> Volume 2, pp. 149-157

<sup>102</sup> Volume 2, pp. 158-177.

<sup>103</sup> SANCHIS SIVERA, 1930, p. 3.

<sup>104</sup> SCHOUTEET, 1989, pp. 226-228.

<sup>105</sup> SCHNERB, 1999, pp. 376-380.

Les motifs de départ semblent multiples. Le but final, par contre, reste lui souvent identique : le travail. La raison du voyage apparaît donc avant tout comme impérieuse, bien qu'elle doive se mêler à un certain esprit d'aventure. La vie d'Albrecht Dürer (1471-1528), particulièrement bien documentée, laisse percevoir ces deux facettes. Le témoignage exceptionnel qui nous est parvenu correspond au journal rédigé en 1520-1521, moment où Albrecht Dürer jouit déjà d'une grande renommée, lorsqu'il entreprend, à ses frais et dépens, de quitter Nuremberg en 1520 pour se rendre aux Pays-Bas<sup>106</sup>. Le ton du document est solennel et les préoccupations fondamentalement pécuniaires. Dürer s'engage dans cette expédition à quarante-neuf ans, un âge déjà respectable pour l'époque, dans le but de faire reconduire sa pension impériale. Toutefois, dès la tâche accomplie et son avenir financier assuré, la prolongation de son séjour se transforme en agrément. Ce goût de la découverte se retrouve déjà très tôt dans la carrière de Dürer<sup>107</sup>. En 1490 déjà, alors qu'il achève son apprentissage, il entreprend son tour de compagnon dans une volonté de parfaire ses connaissances. Nous savons qu'il se rend notamment à Colmar afin d'y rencontrer le peintre et graveur Martin Schongauer (1450-91), qui malheureusement meurt avant l'arrivée de Dürer. En 1494, il revient à Nuremberg où il se marie en juillet avant de repartir dès l'automne pour l'Italie, laissant derrière lui sa femme dans une ville ravagée par la peste. Cette fois le voyage n'apparaît avoir aucun motif impérieux, s'il dessine et peint cela semble avant tout détaché de toute commande. En 1505, il repart en Italie, abandonnant son atelier dont il reprend la tête en 1507 à son retour. Cette seconde fois dans la péninsule Italienne il réalise plusieurs œuvres dont une commande pour banquier Jacob Fugger en 1506<sup>108</sup>. Il s'agit de *La Vierge de la fête du rosaire*, destinée à orner l'autel de l'église de Sant Bartolomeo de Venise, aujourd'hui conservée à Prague. Néanmoins, s'il a pu travailler à la demande de quelques particuliers, ces expéditions apparaissent être autant pittoresques que formatrices. Celles-ci étant l'occasion de rencontrer les grands noms de la peinture italienne à l'instar de Mantegna et Bellini.

Albrecht Dürer n'est probablement pas le seul à effectuer des voyages mêlant travail et plaisir de découvrir d'autres horizons, son cas semble néanmoins atypique. La

---

<sup>106</sup> DÜRER, 1520-21.

<sup>107</sup> Pour une biographie plus complète d'Albrecht Dürer, voir notamment PANOFSKY, 1943.

<sup>108</sup> PANOFSKY, 1943, pp. 109-117.

majorité des déplacements des artistes, pour l'époque qui nous intéresse, sont réalisés dans le cadre de leur métier. Il faut véritablement attendre la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et le XVII<sup>e</sup> siècle pour voir se démocratiser ce type de voyage, notamment dans le cadre de la formation.

### 1.2.2. Voyages à la demande

Si les archives sont relativement pauvres en informations sur les artistes qui entreprennent de leur propre gré de quitter leur terre d'origine, elles livrent en revanche plus de détails quant aux départs sur ordre de riches et puissants commanditaires. L'œuvre d'une église, le chapitre d'une cathédrale, un abbé ou un évêque, de même qu'un noble ou encore un souverain, au moment de faire réaliser une œuvre d'envergure, ont recours à des artistes de renom, généralement des experts dans leur domaine. Faire venir un maître étranger est souvent le moyen, pour celui qui l'engage, de se distinguer grâce au prestige que confèrent le savoir-faire de l'artiste et l'introduction de techniques et manières innovantes par rapport à la production locale estimée comme trop banale. Cela s'observe fréquemment dans le domaine de l'orfèvrerie avec la technique de l'émail translucide inventé à Sienne à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Dès le début du siècle suivant, nous trouvons dans la couronne d'Aragon nombre d'artisans italiens comme Tutxo de Senis, documenté à Barcelone de 1313 à 1323<sup>109</sup>. Ce dernier est notamment connu pour avoir été au service du souverain Jacques II d'Aragon (r. 1291-1327). Le phénomène s'observe plus généralement pour les arts somptueux tels que la broderie, la tapisserie ou encore la peinture.

Les grands princes et monarques engagent aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, à de nombreuses reprises, des artistes étrangers et septentrionaux dont le savoir est particulièrement apprécié. Cela se vérifie surtout en France où l'on retrouve des artistes comme Jean de Bruges au service du roi Charles V (r. 1364-1380) et de ses frères, dont Louis I<sup>er</sup> d'Anjou (r. 1351-1384) et Philippe II de Bourgogne, dit le Hardi (r. 1363-

---

<sup>109</sup> Sur la question de l'émail et de la circulation de cette technique dans la péninsule Ibérique, voir également DOMENGE, dans DUBOIS, GUILLOUËT & VAN DEN BOSSCHE (dir.), 2014, pp. 141-162 ; DOMENGE, dans ROSA TERÉS (éd.), 2016, pp. 53-86.

1404)<sup>110</sup> ; Jean Malouel qui œuvre pour les ducs de Bourgogne : Philippe le Hardi et Jean sans Peur (r. 1404-1419)<sup>111</sup> ; ainsi que les frères Limbourg, neveux de Jean Malouel, qui se met également au service des ducs de Bourgogne et de Jean I<sup>er</sup> de Berry (r. 1360-1416)<sup>112</sup>. Par la suite il y a également, parmi beaucoup d'autres, l'exemple de Barthélémy d'Eyck, longtemps connu comme le Maître du roi René, en raison de son travail au service de René d'Anjou (r. 1434-1480), duc d'Anjou et comte de Provence<sup>113</sup>.

Dans la péninsule Ibérique, l'une des premières mentions connues est celle d'un certain « *Juan de Brujas* » au service de Pierre IV d'Aragon (r. 1336-1387), en 1373<sup>114</sup>, et identifié comme Jean de Bruges<sup>115</sup>. Ce peintre flamand est notamment connu pour être le peintre officiel du roi de France, Charles V, de 1368 à 1380<sup>116</sup>. Il semble donc avoir peu de raison de délaisser la cour de France, où son statut lui assure une prospérité évidente, au profit de celle d'Aragon. Nous ne conservons pas de documentation quant à sa venue auprès de Pierre le Cérémonieux, toutefois nous pouvons raisonnablement supposer que cela s'est fait à la demande de ce dernier. Par la suite, Jean I<sup>er</sup> d'Aragon sollicite également des artistes nordiques. Nous savons ainsi qu'en 1388, il compte trois brodeurs brabançons à son service, brodeurs qui lui recommandent d'engager un certain *Jaco Cuno*, peintre, qui peut être identifié comme le mystérieux mais néanmoins célèbre Jacques Coene. Le souverain aragonais écrit au vicomte de Rodez, alors à Paris, pour que celui-ci lui fasse parvenir/lui envoie le peintre<sup>117</sup>. Jean I<sup>er</sup> réitère sa demande à deux reprises par la suite, soulignant que si le peintre n'est pas disponible il faudra en faire venir un autre aussi compétent<sup>118</sup>. Au siècle suivant, Alphonse le Magnanime, connu pour son goût prononcé pour les arts flamands, fait venir le maître *hautelissier* Guillem au Vaisel à Valence au

---

<sup>110</sup> JOUBERT, 1992.

<sup>111</sup> Voir notamment DÜCKER & ROELOFS (dir.), 2005, pp. 35-53.

<sup>112</sup> Voir notamment MEISS, 1974; DÜCKERS & ROELOFS (dir.), 2005.

<sup>113</sup> Voir notamment REYNAUD, 1989; CHALLÉAT, 2009

<sup>114</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v, le 3 août 1373; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

<sup>115</sup> TORMO Y MONZO, 1013, p. 21-22; RAFOLS, 1951, I, p. 166; JOUBERT, 1992, p. 173.

<sup>116</sup> JOUBERT, 1992, p. 176, note 22.

<sup>117</sup> AHCB, reg. 1954, fol. 73, le 20 février 1388 ; PUIGGARI, 1880, III, pp. 79-80.

<sup>118</sup> AHCB, reg. 1954, fol. 85, le 16 mars 1388 et ACA, reg. 1870, f. 73v, le 22 décembre 1388 ; PUIGGARI, 1880, III, p. 80 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, pp. 311-312, doc. CCCXXI.

moins à deux reprises au début des années 1430<sup>119</sup>. Plus surprenant, le souverain envoie également son peintre, Lluís Dalmau, en Flandre en 1431<sup>120</sup>. La documentation conservée n'explique pas les raisons de ce voyage, toutefois nous pouvons raisonnablement penser que le but devait être de former ledit peintre aux préceptes de l'*ars nova* tels que développés par Jan van Eyck. L'étude du retable de *La Vierge des Conseillers* (ill.) confirme l'hypothèse d'une formation auprès du maître brugeois lors de son séjour en Flandre<sup>121</sup>. Selon le même principe, le souverain fait également venir à Naples, où la cour s'établit en 1442, Jaume Baço, dit Jacomart, réputé pour ses connaissances et sa maîtrise de la technique eyckienne<sup>122</sup>.

Les archives révèlent que nombre d'institutions religieuses ont elles aussi recours à des artistes septentrionaux, principalement des maîtres verriers, qui réalisent également de la peinture sur verre, dont les compétences sont particulièrement recherchées. Le phénomène est éminemment notable en Espagne, où il n'y a pas de solide tradition professionnelle dans ce domaine, ce qui peut expliquer la demande d'artistes étrangers<sup>123</sup>. Il est par ailleurs intéressant de constater que la plupart se déplacent au sein même des territoires de la péninsule, comme nous pouvons l'observer dans la couronne d'Aragon avec l'exemple de Guillem de Tangart. Originaire de Coutances en Normandie, Guillem de Tangart est documenté à Gérone où il travaille pour la cathédrale de Gérone en 1357-58, puis à Tarragone et à Barcelone en 1359, avant de partir pour Avignon<sup>124</sup>. Un schéma similaire s'observe avec le maître Coli de Maraye<sup>125</sup>, venant du diocèse de Troyes, qui travaille entre 1391 et 1408 à la confection de verrières peintes à Barcelone – là il intervient entre autres pour le compte de la cathédrale ainsi que pour le palais de la *Generalitat*. En 1392, il travaille de même pour la cathédrale de Lérida aux côtés d'un autre verrier français, Joan de San Amat, puis à Tarragone en 1411. En parallèle de ces travaux, nous le trouvons à Cervera entre 1404 et 1429, ce qui laisse supposer qu'il aurait fondé un atelier à

---

<sup>119</sup> Voir notamment CORNUDELLA, 2009-2010, pp. 44-47.

<sup>120</sup> ARV, référence incomplète, le 6 septembre 1431 ; TRAMOYERES, 1907, p. 570.

<sup>121</sup> FRANSEN, 2017, pp. 474-477.

<sup>122</sup> TORMO, 1913, pp. 51-56 ; SANCHIS SIVERA, 1930, pp. 10-13.

<sup>123</sup> AINAUD, 1990 ; GATOUILLAT, 1998.

<sup>124</sup> Volume 2, pp. 7-9.

<sup>125</sup> Volume 2, pp. 29-37.

Barcelone, alors le plus important centre de production de Catalogne, d'où il lui est alors aisé de rayonner dans les comtés voisins.

Il est fort probable que les artistes tels que Guillem de Tangart et Coli de Maraye étaient recommandés par les institutions entre elles, voire par les prélats, bien que la réputation des peintres et maîtres verriers devait également jouer. Ce qui est vraisemblablement le cas avec Antoine de Lonhy. En 1460, l'œuvre de l'église Santa Maria del Mar (Barcelone) l'engage pour qu'il réalise la verrière de la grande rose de la façade occidentale de la paroisse<sup>126</sup>, alors que celui-ci est installé à Toulouse depuis plusieurs années<sup>127</sup>. Il peut sembler surprenant que les ouvriers de Santa Maria del Mar soient allés chercher l'artisan dont ils avaient besoin dans le royaume voisin. Cela s'explique notamment par le fait que bien que Barcelone soit une ville cosmopolite la majorité des maîtres verriers sont septentrionaux, il semble donc ne pas avoir parmi les artisans locaux de personnes compétente en la matière. Nous pouvons ici supposer que l'étendue du talent d'Antoine de Lonhy est connue dans le milieu clérical, ce qui encourage les Catalans à faire appel à lui. En effet, Antoine de Lonhy travaille en Bourgogne pour le compte de l'évêque Jean Germain, puis à Toulouse auprès de l'archevêque Bernard de Rosier. Antoine de Lonhy a ainsi pu se déplacer là où « le travail » l'appelait, grâce à un fabuleux réseau de commanditaires européens<sup>128</sup>.

### 1.2.3. Des artistes itinérants

Comme nous l'avons vu avec les maîtres verriers français actifs en Catalogne dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et au début du XV<sup>e</sup> siècle, il est fréquent de se déplacer au sein d'un même royaume (ou d'une même principauté). Ce phénomène s'observe plus largement dans l'ensemble des territoires de la couronne d'Aragon ainsi que dans les royaumes voisins. Les exemples sont nombreux. Nous pouvons ainsi citer, parmi les peintres, Miquel Alcanyís (documenté de 1408 à 1447), originaire de Valence, qui se rend

---

<sup>126</sup> AHPB, Antoni Vilanova 165/38, le 13 juin 1460 ; CVMA, 1985, p. 49 ; Volume 2, pp. 217-218, doc. 13.

<sup>127</sup> Sur son activité toulousaine, voir le dernier état de la question réalisé par le professeur Frédéric Elsig, cf. ELSIG, 2018, pp. 32-44.

<sup>128</sup> ELSIG, 2018, pp. 15-17.

à Majorque dans les années 1430-40<sup>129</sup>. C'est également le cas du célèbre Lluís Dalmau, originaire de Valence, qui s'installe à Barcelone dans les années 1440 mais retourne quelques années plus tard dans sa ville d'origine<sup>130</sup> ; ou celui de Joan Reixach qui effectue le voyage dans le sens inverse : natif de Catalogne, il s'installe à Valence vers 1437 après à un séjour à Saragosse en 1431<sup>131</sup>. Le plus célèbre de ces artistes mobiles est certainement Bartolomé Bermejo, souvent qualifié de peintre itinérant dans l'historiographie tant il semble avoir passé sa vie à se déplacer d'une ville à une autre. Originaire de Cordoue, au sud de la couronne de Castille, le peintre passe l'essentiel de sa vie et de sa carrière dans la couronne d'Aragon. La première mention connue le situe à Valence en 1468, la décennie suivante il est dans le royaume d'Aragon à Daroca, puis à Saragosse. Un retour à Valence est supposé vers 1484-85 avant qu'il ne s'installe à Barcelone en 1486 et ce jusqu'à son décès en 1501, une installation qui se fait non sans quelques retours en Aragon<sup>132</sup>.

Il semble que les artistes qui choisissent, bon gré mal gré, de mener leur vie professionnelle loin de leur terre d'origine soient prêts à se transformer en nomades, sauf s'ils sont retenus par un riche commanditaire séduit par leur art. Cela s'observe particulièrement chez les artistes étrangers à la couronne d'Aragon, à l'instar de Bartolomé Bermejo, mais également chez nombre de Septentrionaux. Nous avons mentionné précédemment le cas d'Antoine de Lonhy. Vraisemblablement originaire de la Bourgogne méridionale, comme le laisse entendre son nom<sup>133</sup>, le peintre est d'abord documenté dans sa région d'origine avant de partir dans les années 1450 pour le Languedoc, probablement encouragé par les sollicitations de l'archevêque de Toulouse. En 1460, il est appelé à travailler à Barcelone avant de partir pour le duché de Savoie en 1462, où il semble rester jusqu'à son décès. Là encore, le réseau européen de prélats peut avoir joué un rôle. Antoine de Lonhy a pu être recommandé par Bernard de Rosier, l'archevêque de Toulouse, auprès

---

<sup>129</sup> LLOMPART, 1977-80, vol. 3, pp. 99-100 ; SABATER, 2002, pp. 113-124.

<sup>130</sup> GÓMEZ-FERRER, 2018.

<sup>131</sup> SANCHIS SIVERA, 1930, pp. 25-36.

<sup>132</sup> Voir notamment BERG-SOBRÉ, 1997 ; MADRID, 2018.

<sup>133</sup> « Lonhy » pourrait être une référence à Lugny-lès-Charolles ou à la ville de Lugny près de Mâcon cf. LORENTZ, 1994.



de Guillaume d'Estouteville qui devient évêque de Saint-Jean-de-Maurienne où nous retrouvons une Mise au tombeau de la main du peintre<sup>134</sup>.

Un dernier exemple éclairant quant au rôle des réseaux, cette fois princier, dans la mobilité des artistes, est sans contexte celui de l'Estonien Michel Sittow (ca. 1468/9-1525/6)<sup>135</sup>. Son parcours, fort bien documenté, nous permet de le suivre dans les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> à travers l'Europe où il œuvre pour quelques-unes des plus grandes cours princières. Originaire de Reval, actuelle ville de Tallin en Estonie, Michel Sittow serait né vers 1468. Fils du peintre Claes van der Sittow (aussi documenté comme Clawes Meler), il est envoyé vers ses quinze ans à Bruges pour être formé, probablement suite au décès de son père en 1482<sup>136</sup>. Ce premier voyage peut sembler surprenant, toutefois il ne faut pas oublier les liens étroits qui existent alors entre les États teutons et la Flandre, tant sur le plan économique et commercial, grâce à la Hanse, que sur le plan culturel. Il apparaît par la suite à la cour de Castille au service d'Isabelle la Catholique à partir de 1492, et ce jusqu'au décès de celle-ci en 1504<sup>137</sup>. Dans les deux années suivantes, il travaille pour des princes et princesses affiliés à la maison des Trastamare, à l'instar de Philippe le Beau, époux de Jeanne I<sup>re</sup> de Castille dite la Folle (r.1504-1555), en Angleterre<sup>138</sup>. Michel Sittow revient dans sa ville d'origine entre 1507 et 1514<sup>139</sup>, avant de reprendre son itinérance entre les cours européennes. En 1514, il se rend à Copenhague. Il y travaille pour Christian II de Danemark. L'année suivante, il est à Malines sous les ordres de Marguerite d'Autriche<sup>140</sup>. Entre-temps, il se rend à nouveau en Espagne pour réclamer des sommes qui lui étaient encore dues, puis il se rend en Flandre en 1516<sup>141</sup>. Cette dernière halte flamande a souvent été interprétée comme une nouvelle étape de sa carrière. Il a notamment été pensé que Sittow aurait travaillé à cette occasion pour Charles Quint. Or, il semble que ce séjour soit la conséquence d'un retard de paiement de la part de la cour espagnole. En effet, en juillet 1516, le futur monarque intervient en

---

<sup>134</sup> ELSIG, 1998.

<sup>135</sup> Sur ce peintre voir notamment TORRE, 1958 ; TRIZNA, 1976 ; WENIGER, 2005 ; HAND, 2017.

<sup>136</sup> TRIZNA, 1976, pp. 7-9.

<sup>137</sup> TRIZNA, 1976, pp. 65-66, doc. I & II.

<sup>138</sup> TRIZNA, 1976, pp. 31-37.

<sup>139</sup> TRIZNA, 1976, pp. 39-43.

<sup>140</sup> TRIZNA, 1976, pp. 45-54 & 72-73, doc. XIV & XV.

<sup>141</sup> TRIZNA, 1976, p. 49.

faveur du peintre pour qu'il reçoive enfin son salaire<sup>142</sup>. Une fois son argent perçu, Michel Sittow revient à Reval en 1517 d'où il ne bouge plus jusqu'à sa mort<sup>143</sup>. Le peintre estonien a ainsi passé la majeure partie de sa vie à voyager pour raisons professionnelles, tant dans le cadre de sa formation que dans l'exercice de son métier à proprement parler. Une fois qu'il n'a plus la protection d'Isabelle la Catholique, Sittow reprend la route pour obtenir des commandes ou autres possibilités de travail. Cela confirme l'idée que sans une relation particulière avec un commanditaire et un support de celui-ci pérenne dans le temps, les artistes doivent souvent s'accommoder d'une vie d'itinérance, voyageant au gré des opportunités qui leurs sont offertes.

#### 1.2.4. Les routes de l'art

Ces artistes, quelles que soient les raisons de leurs déplacements, suivent le plus souvent les routes marchandes, également empruntées dans le cadre des échanges diplomatiques. Celles-ci constituent les axes principaux de communications et d'échanges et sont de fait les mieux entretenues et les plus sécurisées. Malgré cette évidence, rares sont les sources archivistiques qui nous permettent de retracer avec exactitude l'itinéraire des artistes qui se déplacent au sein de l'Europe au cours des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il existe néanmoins quelques évidences : celui qui se rend sur une île, comme dans le cas du royaume de Majorque, est contraint de prendre le bateau. Cela est le cas du Florentin Joan Rosat et du supposé Niçois Pere Nisard, qui œuvrent à Palma de Majorque, ville portuaire et capitale Baléare, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle<sup>144</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de souligner la grande acuité avec laquelle Pere Nisard représente le port de la ville dans le panneau du *Saint Georges terrassant le dragon* (fig. A33), seule œuvre documentée de sa main. En arrière-plan de la scène, nous pouvons voir la ville de Palma de Majorque avec son port, divisé en deux parties tel que c'était le cas au XV<sup>e</sup> siècle<sup>145</sup>. Ce qui souligne bien l'importance du port et son rôle comme zone de transit.

---

<sup>142</sup> TRIZNA, 1976, p. 72, doc. XII.

<sup>143</sup> TRIZNA, 1976, pp. 55-58.

<sup>144</sup> Volume 2, pp. 98-104 et 130-132.

<sup>145</sup> PUJOL HAMELINK, 2017, pp. 142-145.

Jan van Eyck, qui participe à divers « voyages secrets » et notamment ambassades dans la péninsule Ibérique pour le compte de Philippe le Bon duc de Bourgogne<sup>146</sup>, présente un cas d’étude fort intéressant. Les Archives départementales du Nord conservent les comptes spéciaux consacrés aux dépenses effectuées durant l’ambassade envoyée dans la couronne d’Aragon en 1427<sup>147</sup>. Nous y apprenons notamment qu’une nave est affrétée à Nice pour aller à Valence, la délégation devant chevaucher dans un premier temps jusqu’en Provence. Il est également indiqué que plusieurs guides sont payés pour indiquer la route et assurer la sécurité. Il y a fort à parier que la première mission bourguignonne de 1426 a suivi le même chemin, avec possiblement à son bord le peintre et valet du duc<sup>148</sup>. Dans le cas de l’ambassade bourguignonne de 1428 qui se rend au Portugal, dans laquelle Jan van Eyck est présent, nous conservons un document précieux qui retrace l’ensemble de l’expédition. Il s’agit de la *Copie du verbal du voyage de Portugal qui se feist de par feu monseigneur le bon duc Phelippe de Bourgoingne en l’an mil quatre cens et vingt huyt, pour amener en ses pays de par de ça madame Elisabeth, infante du roy de Portugal, etc., sa compaigne* »<sup>149</sup>. Cette fois le trajet semble s’être fait essentiellement par voies d’eau : l’ambassade embarque dans la ville de l’Écluse en Flandre, dans les actuels Pays-Bas, sur deux galées de Venise, pour se rendre au Portugal. La mission fait une première halte dans la ville anglaise de Sandwich, où elle embarque dans deux nouvelles galées de Venise. Quatre autres escales sont mentionnées avant d’atteindre la péninsule Ibérique et le Portugal, où l’ambassade débarque à Cascais, à « *six lieux de Lisbonne* ». Le reste du trajet se fait alors par les terres car le roi de Portugal et l’infante promise au duc de Bourgogne se trouvent à Estremoz, ville située plus dans les terres à « *trois ou quatre journées de Lisbonne* ».

Le cas de Jan van Eyck reste rare et exceptionnellement bien documenté. Nous pouvons en retenir qu’il est fréquent d’utiliser aussi bien les voies terrestres que maritimes ou fluviales lorsque la géographie s’y prête.

---

<sup>146</sup> À propos des voyages de Van Eyck dans la péninsule Ibérique, voir notamment RIVIÈRE, 1992 ; STREHLKE, 1997 ; JONES, 2014 ; FRANSEN, 2017.

<sup>147</sup> ADN, B 1938, f. 257-259 ; SPITZBARTH, 2013, pp. 616-621.

<sup>148</sup> Sur la question de la présence de Jan van Eyck dans l’ambassade de 1426 voir le chapitre, point 6.1.1.

<sup>149</sup> Bruxelles, Archives de l’État, Chambre des comptes, 132, Registre II, ff. 17-166v ; PAVIOT, 1995.

Pour la présente étude, nous nous intéressons aux peintres (et à leurs œuvres et influences) venus du Nord de l'Europe jusqu'à la couronne d'Aragon. Malheureusement, si nous connaissons leur lieu d'arrivée, nous ne connaissons que plus rarement leur lieu de départ et les étapes qu'ils ont pu faire en chemin. Nous pouvons néanmoins supposer qu'ils ont pris un chemin semblable à celui des ambassades bourguignonnes, plus particulièrement en suivant l'axe nord-sud qui suit la Meuse et le Rhône, ainsi que le Rhin et le Rhône, en faisant parfois des étapes dans les grands centres de production au gré des opportunités de travail rencontrées. Quelques indices semblent encourager cette hypothèse, notamment lorsque nous nous intéressons à des villes telles que Lyon situées sur le Rhône et qui plus est à la jonction d'une seconde voie navigable : la Saône. De nombreux artistes sont de passage dans la ville<sup>150</sup>, dont un « *Pierre de Fontaines, peintre* » en 1499, présent à l'occasion des préparatifs de l'entrée du nouveau roi de France : Louis XII<sup>151</sup>. Un an plus tard, nous retrouvons un Pere de Fontaines, peintre originaire du Nord de la France, à Gérone. Nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas d'une seule et même personne qui serait passée par cet axe Rhin-Rhône avant d'arriver en Provence, autre centre artistique important, avant de bifurquer vers la Catalogne<sup>152</sup>. Ce fut notamment le cas du peintre-verrier champenois Salvaire de Massue. En effet, celui-ci est documenté en Avignon de 1485 à 1492, il fait ensuite une étape à Carcassonne en 1493, avant d'arriver dans la couronne d'Aragon l'année suivante<sup>153</sup>. Le peintre brabançon Ayne Bru(n) pourrait également avoir emprunté cette voie puisqu'il œuvre dans les années 1495 en Provence avant de venir en Catalogne également en 1500<sup>154</sup>. Nous pouvons supposer qu'un certain nombre d'artistes venus du Nord de la France, des anciens Pays-Bas bourguignons ainsi que du Saint Empire ont emprunté des chemins menant jusqu'à l'axe rhodanien avant d'atteindre la Provence et de se rendre vers les territoires de la couronne d'Aragon.

---

<sup>150</sup> LÉVY, 2017, pp. 43-46.

<sup>151</sup> RONDOT, 1888, p. 70.

<sup>152</sup> CORNUDELLA, 2004, p. 164.

<sup>153</sup> Volume 2, pp. 135-137.

<sup>154</sup> ESPIN dans ELSIG (dir.), 2021, pp. 131-141.

### 1.3. Un flux Nord-Sud

Nous avons vu qu'il est finalement commun, au Moyen Âge, de se déplacer en Europe. Ces mouvements s'observent au sein même des royaumes, sur des distances courtes ou moyennes, mais aussi à l'échelle de toute l'Europe. Pour la couronne d'Aragon, nous observons sur la période s'étendant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle au début du XVI<sup>e</sup> siècle la présence de nombreux artistes et artisans venus de régions au Nord des Pyrénées. Cela est particulièrement vrai dans les domaines liés au monde de la peinture. Quarante-neuf peintres et enlumineurs sont ainsi mentionnés dans les archives catalanes, aragonaises, valenciennes et majorquines<sup>155</sup>. Ils sont originaires de France et le plus souvent du Nord du royaume, des anciens Pays-Bas bourguignons ou encore du Saint Empire. Leur parcours n'est pas nécessairement rectiligne, ils peuvent effectuer diverses étapes dans leur carrière à l'instar de Jean de Bruges, originaire de Flandre, qui travaille à Paris, Dijon, en Anjou, ainsi qu'à Milan et Barcelone<sup>156</sup>. C'est également le cas du Bourguignon Antoine de Lonhy, précédemment mentionné, de même que celui du peintre verrier Salvaire de Massue, installé en Avignon de 1485 à 1492, et qui vient ensuite en Catalogne entre 1494 et 1496 avant de partir pour Saragosse où nous le retrouvons de 1496 à 1500. Il semble ensuite se rendre à Toulouse<sup>157</sup>.

Ces artistes sont loin de faire exception. Nous pouvons noter un important flux migratoire qui n'est pas uniquement descendant, des mouvements s'observent également en sens inverse. En atteste le cas de la cour d'Avignon où l'on retrouve au XIV<sup>e</sup> siècle des artistes, dont des peintres aussi bien allemands, flamands, qu'italiens et espagnols<sup>158</sup>. Ce phénomène se vérifie dans l'Europe entière, comme cela a notamment été souligné par l'historienne Sophie Cassagnes-Brouquet lors du congrès de la SHMESP « L'étranger au Moyen Âge », ou encore lors de l'exposition brugeoise de 2002 *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands. 1430-1530*<sup>159</sup>.

---

<sup>155</sup> Volume 2, pp. 188-192.

<sup>156</sup> Volume 2, pp. 10-11.

<sup>157</sup> Volume 2, pp. 91-97.

<sup>158</sup> GUILLEMAIN, 1962, p. 583.

<sup>159</sup> CASSAGNE-BROUQUET, 1999 ; BRUGES, 2002.

### 1.3.1. Émigrer pour mieux travailler

La migration des artistes septentrionaux, dans un premier temps vers la France puis vers le Sud de l'Europe dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, atteste, nous l'avons évoqué, d'une saturation du marché local dans des villes très densément peuplées. À cela il faut ajouter une situation politique compliquée, marquée par diverses crises dynastiques, ce qui aboutit à la guerre dite de Cent Ans qui impacte une grande partie de l'Europe aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles<sup>160</sup>. Loin de se limiter à une guerre armée qui se réglerait sur quelques fronts, ce conflit touche de nombreux domaines dont différents marchés et productions comme les arts.

L'un des exemples les plus éloquents est probablement celui du comté de Flandre. Celui-ci est réputé pour la fabrication de textiles qui s'exportent vers de nombreux pays, une industrie qui dépend directement de l'import de laine anglaise. Or au début du conflit, le comte de Flandre, Louis de Nevers, est un fidèle vassal du roi de France. Pour éliminer cet opposant, Édouard III d'Angleterre menace la Flandre d'instaurer un blocus sur la laine, sommation redoutable puisque sans cette industrie l'économie du comté s'effondre. La sanction est mise à exécution en 1336, ce qui plonge le pays dans une grave crise et provoque une forte haine envers le roi de France, jugé fautif par le peuple flamand. Aux conflits d'intérêts entre Français et Anglais s'ajoutent alors des luttes sociales au sein même de la Flandre, opposant bourgeois et artisans<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Ce conflit naît entre la France et l'Angleterre suite au couronnement, en vertu de la loi salique, de Philippe de Valois (Philippe VI, r. 1328-1350) comme roi de France. Le souverain Jean I<sup>er</sup> (r. 1316) puis son frère Philippe V (r. 1316-1322) meurent sans héritier, de même que leur cadet Charles IV (r. 1322-1328) qui décède sans héritier, ni frère à qui léguer la couronne. Avec lui disparaît le dernier membre royal issu de la dynastie directe des Capétiens. Pour éviter que le royaume de France ne passe aux mains des Plantagenêt qui règnent sur l'Angleterre, le choix est alors fait de se tourner vers la branche cadette des Capétiens : la maison des Valois. Cela n'empêche pas Édouard III, roi d'Angleterre (r. 1327-1377), de revendiquer en 1337 la couronne française, droit qui lui revient par sa mère, Isabelle de France. Ce qui s'apparente tout d'abord à une querelle d'héritage prend de plus en plus d'ampleur avec le temps, incluant d'autres maisons princières dont celle des Armagnacs et des Bourguignons. Chaque partie cherche des alliances avec d'autres royaumes, si bien que le conflit se termine en véritable guerre qui s'étend jusqu'au milieu du XV<sup>e</sup> siècle et peut être considérée comme la première guerre européenne. Voir notamment MINOIS, 2008.

<sup>161</sup> Voir notamment GUYOT-BACHY, 2017 ; BOONE, BEYEN & WEVER (dir.), 2020.

À cette longue guerre d'envergure européenne, il faut rapporter des conflits plus localisés sur la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et durant le XV<sup>e</sup> siècle. Les années 1370-80 sont marquées par des troubles sociaux qui affectent différentes villes d'Europe. Le Nord de la France est sujet à plusieurs révoltes populaires dont celle des « Maillotins » à Paris ou encore de la « Harelle » à Rouen vers 1381-82, qui sont la conséquence directe de l'accroissement du poids de la fiscalité<sup>162</sup>. À la même époque, la Flandre connaît aussi des troubles dans les villes telles que Bruges, Gand ou encore Ypres et Grammont, qui sont les foyers d'une production textile de grande ampleur et qui concentrent toutes les tensions sociales, au point que le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi (r. 1363-1404), est contraint d'intervenir<sup>163</sup>. La gouvernance de ses successeurs ne se fait pas non plus sans heurts. Jean sans Peur (r. 1404-1419) est notamment confronté à une guerre civile entre les Armagnacs et les Bourguignons dans les premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle<sup>164</sup>. Philippe le Bon (r. 1419-1467), pour sa part, doit faire face à des mouvements de révolte populaire en Flandre dans les années 1420-1430 ; il est obligé d'interférer et d'utiliser les armes pour rétablir son autorité<sup>165</sup>. Le principat de Charles le Téméraire (r. 1467-1477), lui, est marqué au milieu des années 1470 par les guerres de Bourgogne, signant l'effondrement de la puissance bourguignonne qui ne formait alors qu'un seul bloc de la mer du Nord au Mâconnais.

La situation politique européenne, particulièrement dans les territoires situés au nord des Pyrénées, apparaît donc complexe et ponctuée de nombreux conflits qui viennent en perturber l'ordre. À ce contexte houleux il faut ajouter la saturation de la scène artistique, maintenue sous la coupe des grandes corporations où seuls quelques noms de maîtres se démarquent. Nous pouvons alors comprendre le choix d'un certain nombre d'artistes de partir vers d'autres horizons. Motivation à partir d'autant plus forte que les peintres septentrionaux connaissent à cette époque, comme nous l'avons précédemment évoqué, un succès certain dans les cours princières d'Europe. Parmi les destinations

---

<sup>162</sup> Sur le sujet, voir notamment FOURQUIN, 1972.

<sup>163</sup> SCHNERB, 1999, pp. 65-69.

<sup>164</sup> SCHNERB, 1999, pp. 154-171.

<sup>165</sup> SCHNERB, 1999, pp. 376-380.

privilégiées, outre la France et l'Italie, il convient de mentionner le cas de la couronne d'Aragon.

### 1.3.2. Une mobilité favorisée

Si le contexte politique ainsi que la nécessité de trouver du travail expliquent en grande partie les déplacements des artistes, il convient également de prendre en compte le rôle qu'a pu avoir le contexte historique global avec notamment le développement du marché de l'art. Nous l'avons déjà évoqué, les routes de l'art sont intimement liées aux voies commerçantes. De même, le voyage des œuvres d'art est indissociable de celui des artistes.

Le marché de l'art, tel que nous le connaissons, naît et prend rapidement de l'ampleur à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, le tout sous le contrôle des corporations<sup>166</sup>. En atteste le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau<sup>167</sup>. Dans cet ouvrage, le prévôt de Paris dresse un panorama précis du commerce parisien au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle qui comprend, en plus des artisans de luxe, les merciers, qui correspondent à une élite bourgeoise et marchande. Ces négociants sont des marchands de textiles luxueux comme des soies provenant de Lucques en Italie, des tissus brodés d'or, etc., et des teneurs en mercerie, de profession plus humble, qui vendent des objets divers, d'origine locale mais provenant principalement d'autres régions et de l'étranger. Ce sont ces mêmes merciers qui deviennent quelques siècles plus tard de véritables antiquaires au sens moderne, c'est-à-dire des marchands faisant commerce de meubles, tableaux et objets d'art anciens. Or en important ces objets, parfois coûteux, ces marchands favorisent également la venue d'artisans maîtrisant le savoir-faire correspondant.

Un autre élément à prendre en compte dans l'accroissement de la mobilité artistique est la prédominance sur la scène artistique de l'artiste de cour à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Cette reconnaissance de l'artiste va de pair avec la naissance de la notion d'œuvre d'art, c'est-à-dire que l'objet qu'il produit acquiert une valeur indépendante de sa signification

---

<sup>166</sup> HOOG & HOOG, 1995, pp. 5-33 ; BROUQUET & GARCÍA MARSILLA (éd.), 2015 ; PORRAS, 2018.

<sup>167</sup> BOILEAU, 1879, pp. 157-159.



religieuse, de son usage ou encore des matériaux qui le composent. Les arts ne sont plus simplement mécaniques, ils tendent à relever d'une nouvelle catégorie qui est l'esthétique et qui dépend du talent de l'exécuteur<sup>168</sup>. Or, l'artiste de cour est souvent un artiste étranger et qui plus est un artiste itinérant, qui se déplace lorsqu'il perd la protection de son mécène ou qui est parfois sollicité par l'entourage dudit mécène<sup>169</sup>. Cette mobilité croissante des artistes se situe donc à un moment pleinement favorable à l'entreprise.

Très tôt, les artistes-artisans septentrionaux, et notamment les peintres flamands, conquièrent les cours de France et du Sud de l'Europe. L'un des premiers exemples est celui de Jean de Loche, peintre originaire de la région d'Ypres, qui apparaît en 1317 au service de Jeanne II de Bourgogne, reine de France<sup>170</sup>. Un grand nombre de peintres et de verriers flamands et brabançons se retrouvent également dans les territoires bourguignons. Cette immigration s'accroît encore suite au mariage de Philippe le Hardi et de Marguerite de Flandre en 1369<sup>171</sup>. L'un des exemples le plus célèbre est sans nul doute celui de Jean de Bruges, dit également Hennequin de Bruges, qui est mentionné à Dijon en 1371-1372<sup>172</sup>. Il est connu pour avoir été le peintre officiel du roi de France, Charles V, pour lequel il officie à Paris<sup>173</sup>. En Bourgogne et à la capitale, nous retrouvons également le peintre Jean Malouel, originaire de Nimègue dans les actuels Pays-Bas. Il travaille entre autres pour Philippe le Hardi, qui le charge en 1397 de décorer la chartreuse de Champmol, puis pour le roi Jean sans Peur jusqu'à son décès en 1415<sup>174</sup>. C'est par son intermédiaire que sont introduits dans les cours princières les frères Limbourg, connus pour leurs enluminures qui décorent les livres d'heures de Jean de Berry dans les premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle<sup>175</sup>. Certains de ces grands noms sont également présents dans la péninsule Ibérique, en particulier sur les territoires de la couronne aragonaise qui entretient des liens étroits avec la noblesse française de par les unions de Jean I<sup>er</sup> avec Marthe d'Armagnac en 1373, puis avec Yolande de Bar en 1380. C'est d'ailleurs probablement à l'occasion de son premier

---

<sup>168</sup> HOOG & HOOG, 1995, pp. 5-33.

<sup>169</sup> CASSAGNES-BROUQUET, 1999.

<sup>170</sup> AN, JJ 58, n°20, f. 2 ; PROST, 1896.

<sup>171</sup> CASSAGNE-BROUQUET, 1999.

<sup>172</sup> JOUBERT, (1992).

<sup>173</sup> AN, JJ 99, n° 193, f. 72 et KK 11, f. 79 ; PROST, 1982.

<sup>174</sup> DÜCKER & ROELOFS (dir.), 2005.

<sup>175</sup> *Idem.*

mariage en juin 1373 à Barcelone que l'on trouve la trace de Jean de Bruges dans la ville comtale<sup>176</sup>.

Indépendamment de la figure de l'artiste de cour, nous pouvons constater que tout au long du XV<sup>e</sup> siècle, la présence de peintres flamands, ou qualifiés comme tels<sup>177</sup>, apparaît comme une constante dans de nombreuses grandes villes européennes. Que ce soit à Londres<sup>178</sup>, Paris<sup>179</sup>, Rouen<sup>180</sup>, Dijon ou encore à Lyon, les exemples sont nombreux, à l'instar de la famille Vanderrière (Van der Meire ou Van der Meer en flamand), provenant probablement de Gand ou encore de Mathieu d'Anvers<sup>181</sup>. En Provence, véritable carrefour sur l'axe Rhin-Rhône entre la France, l'Italie et l'Espagne, nous retrouvons également nombre d'artistes septentrionaux aux noms célèbres comme le Picard Nicolas Froment (ca. 1430/35-1486), ou encore Josse Lieferinxe (actif dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle), originaire du Hainaut<sup>182</sup>. Il est également à souligner que deux tiers des maîtres verriers sont étrangers avec, parmi eux, une forte prédominance d'artisans venus du Nord<sup>183</sup>. La France semble ainsi être à la fois une terre d'accueil et une zone de passage vers le sud pour les artistes septentrionaux, dont les grands centres de production artistique sont « colonisés » par les Flamands<sup>184</sup>.

La péninsule italienne, elle aussi, attire les artistes nordiques, les exemples les plus célèbres étant certainement Rogier van der Weyden (1399/1400-1464) et Albrecht Dürer (1494 et 1505)<sup>185</sup>. Les Italiens importent également de nombreuses œuvres, ce qui renforce encore ce flux d'échanges arrivant du Nord et particulièrement de Flandre, ce qui a pu encourager d'autres artistes à faire le déplacement comme ça a été possiblement le cas de

---

<sup>176</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v ; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

<sup>177</sup> Il n'est pas possible de déterminer avec exactitude le sens que recouvre le qualificatif de « flamand », celui-ci pouvant également désigner des personnes provenant du Nord du royaume de France comme du Saint Empire.

<sup>178</sup> CASSAGNE-BROUQUET, 2005, voir notamment p. 62 pour les métiers d'art, toutes spécialités confondues.

<sup>179</sup> PARIS, 2004, pp. 56-58 ; LORENTZ, 2007.

<sup>180</sup> LAFOND, 1911

<sup>181</sup> CASSAGNE-BROUQUET, 1999 ; CHÉDEAU, 1999 ; LÉVY, 2017, pp.43-44.

<sup>182</sup> CHAMSON, 1931 ; LACLOTTE, 1961b ; STERLING, 1964 ; LACLOTTE, 1983 ; THIÉBAUT (dir.), 2004, pp. 142-153

<sup>183</sup> GUIDINI-RAYBAUD, 2003, p. 62.

<sup>184</sup> LORENTZ, dans BRUGES, 2002, pp. 65-71.

<sup>185</sup> ROGGEN, 1924 ; PANOFSKY, 1943.

Petrus Christus<sup>186</sup>. Un phénomène similaire s'observe de même dans la péninsule Ibérique. Nous pouvons ainsi citer le cas de Francisco Henriques et de « Frey » Carlos, deux Flamands que nous retrouvons au Portugal, notamment dans la ville d'Evora<sup>187</sup>. Pour la couronne de Castille, un des meilleurs exemples est certainement celui d'Isabelle de Castille, qui fait venir à sa cour beaucoup d'artistes septentrionaux dont le célèbre Michel Sittow, précédemment cité, ou encore Jorge Inglés et Juan de Flandres<sup>188</sup>. Enfin dans la couronne d'Aragon, élément au centre de notre étude, nous pouvons compter une cinquantaine d'artistes dont la venue s'étale entre la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>189</sup>.

### 1.3.3. La couronne d'Aragon, terre d'accueil

Les territoires ibériques de la couronne d'Aragon, de par des circonstances géographico-historiques, correspondent à un croisement de chemins, aussi bien terrestres que maritimes, ce qui favorise l'arrivée de nombreuses personnes et influences culturelles. Par ailleurs, la couronne d'Aragon offre, comparée à la France et à l'Angleterre de cette époque, une certaine image de prospérité, particulièrement dans ses composantes originelles que sont l'Aragon, la Catalogne, Valence et Majorque, et ce malgré les diverses crises qui peuvent sporadiquement secouer ces royaumes<sup>190</sup>. La vie intellectuelle et culturelle y est alors en plein essor, de même que le commerce.

Barcelone depuis le XIV<sup>e</sup> siècle et Valence au XV<sup>e</sup> se transforment en zones intenses d'échanges, auxquelles il faut ajouter la présence d'importantes manufactures comme celles du textile dans la capitale valencienne. Ce contexte favorable encourage le développement économique de ces centres, mais également démographique. Les marchands emportent dans leur sillage beaucoup de personnes d'origines différentes en quête de nouvelles opportunités pour faire fructifier leurs affaires. Les Italiens sont la

---

<sup>186</sup> CASTELFRANCHI VEGAS, 1983; BRUGES, 2002, pp. 78-127 ; ESPIN, 2021.

<sup>187</sup> BRUGES, 2002, pp. 157-166.

<sup>188</sup> Voir notamment WENIGER, 2005 ; YARZA LUACES, 2005 ; GONZALO & MANSO PORTO (coord.), 2006 ; SILVA MATO 2006 ; PILVA MATORO, 2009.

<sup>189</sup> Volume 2, pp. 188-192.

<sup>190</sup> BISSON, 1986, pp. 174- 200.

communauté la plus importante avec les Castellans. Les archives révèlent également la présence de nombreux Flamands et Allemands<sup>191</sup>. Ils sont plusieurs centaines, marchands et artisans confondus, à compter comme habitants à Barcelone et Valence.

L'opulent patriciat des grandes villes constitue une clientèle importante pour les artistes et les artisans locaux comme étrangers. Les constructions d'édifices civils se multiplient et adoptent un style qualifié de gothique méridional, qui correspond à une réception quelque peu tardive des modèles gothiques. À Barcelone, les XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècles voient l'agrandissement et l'embellissement du palais des comtes de Barcelone<sup>192</sup>. À partir de 1369, le *Consell de Cent* initie des travaux pour se faire construire un édifice alors appelé « *Casa de la Ciutat* » aujourd'hui devenu l'Hôtel de ville de Barcelone<sup>193</sup>, suivi en 1413 par la *Diputació de la Generalitat* désormais connue comme le *Palau de la Generalitat*<sup>194</sup>. Toutes les grandes villes à l'instar de Barcelone, Gérone, Tortosa, Lérida, Majorque ou encore Valence se lancent dans l'édification de leur cathédrale<sup>195</sup>. Un peu partout, les corporations de métiers se font édifier des chapelles. Les commerçants et les marchands entreprennent de faire construire de somptueuses loges, à l'instar de la Loge de Mer à Perpignan et à Barcelone, ou encore la Loge de la soie à Valence<sup>196</sup>, bien que construite plus tardivement que les deux premières. Une fois réalisés, il faut décorer ces édifices le plus somptueusement possible. Toute cette effervescence contribue de manière certaine à faire venir, dans les grands centres de production, de nombreux artistes dont certains natifs de pays se situant bien au-delà des frontières de la couronne aragonaise.

Le premier constat que nous pouvons faire à l'étude de la documentation est que ces artistes étrangers se concentrent principalement dans les grands centres politiques et commerciaux tels que Barcelone et Valence<sup>197</sup>. Ils sont également présents dans les autres

---

<sup>191</sup> APARICI MARTI, 2018, pp. 180 et 182.

<sup>192</sup> PLADEVALL I FONT (coord.), 2003, pp. 163-171.

<sup>193</sup> DURAN I SANPERE, 1943; CASALS, 2005 ; CARBONELL BUADES, 2015, pp. 18-87.

<sup>194</sup> PUIG I CADAFALCH & MIRET I SANS, 1909-10 ; AINAUD, 1990b ;

<sup>195</sup> SANCHIS SIVERA, 1909 ; TORMO, 1923b ; ALONSO GARCÍ, 1976 ; PLADEVALL I FONT (dir.), 2003 ; BARRAL I ALTET, 1994

<sup>196</sup> Voir notamment STYM-POPPER 1954 ; POISSON, 1997 ; PLADEVALL I FONT (coord.), 2003, pp. 207-218 ; LARA ORTEGA, 2007.

<sup>197</sup> Voir notamment CARRÈRE, 1967 ; FURIÓ (éd.), 1985 ; IRADIEL MURUGARREN, 2004.

capitales commerciales que sont Perpignan et Majorque, bien que dans une moindre mesure. Cette disparité dans la répartition géographique peut être en partie la conséquence d'un dépouillement des archives moins important que dans les autres royaumes, mais il ne faut pas pour autant négliger le rôle crucial de ces deux villes dans la vie économique et politique de la couronne d'Aragon. Capitale régionale, Barcelone est pendant longtemps le premier port de la Couronne et l'un des plus importants de la Méditerranée grâce à son important réseau mercantile,<sup>198</sup> ce qui profite très largement à la Catalogne et à son essor. Un rôle qui, au cours du XV<sup>e</sup> siècle, va peu à peu aller décroissant au profit de Valence, capitale du royaume éponyme qui connaît une grande prospérité alors que la Catalogne éprouve, durant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, divers troubles politiques dont une guerre civile de 1462 à 1472. Véritables métropoles médiévales, Barcelone et Valence sont des centres d'impulsion, y compris sur le plan artistique. L'Aragon n'est pas non plus en reste. Coincé entre la couronne de Castille, la Navarre, la France et le reste de la couronne aragonaise, le royaume d'Aragon est également un lieu important de passage et d'attraction. Saragosse, capitale du royaume, attire particulièrement, comme toute résidence royale. Cela peut notamment s'expliquer par les importantes réfections du palais de l'Aljaferia initiés par Pierre le Cérémonieux, qui en fait sa résidence officielle.

Une majorité des artistes étrangers que nous retrouvons dans les territoires de la couronne d'Aragon arrivent directement de la péninsule Ibérique, que cela soit de la couronne de Castille avec la Vieille-Castille comme la Nouvelle-Castille, de Murcie, mais aussi des royaumes de Navarre, du Portugal, sans compter les déplacements entre les différents royaumes et principautés de la couronne d'Aragon. Lorsqu'ils ne sont pas péninsulaires, les artistes étrangers sont le plus souvent septentrionaux. Parmi ceux-ci, qu'ils soient venus de façon temporaire ou définitive sur le sol de la couronne aragonaise, nous pouvons dénombrer une cinquantaine de peintres, enlumineurs et maîtres verriers originaires de France, des anciens Pays-Bas bourguignons dont la Flandre, ou encore de territoires rattachés au Saint Empire<sup>199</sup>. Un peu plus de la moitié d'entre eux sont français : sur un total de quarante-sept artistes, vingt-sept sont dits ou identifiés originaires du

---

<sup>198</sup> Voir notamment COULON, 2004 ; COULON, PICARD & VALÉRIAN, 2007, pp. 19-40.

<sup>199</sup> Volume 2, pp. 188-192.

royaume de France, cinq viennent du comté de Flandre, sept du duché du Brabant et deux de la principauté de Liège. Sur les six autres peintres, un est natif de Strasbourg tandis que les cinq autres sont simplement qualifiés d'« *alemany* » ou dits « *de Alamania* », ce qui laisse supposer une origine dans le Saint Empire sans que celle-ci puisse être définie plus précisément. À ces artistes il faut certainement ajouter quelques anonymes dont nous ne connaissons qu'au travers des œuvres qui nous sont parvenues. La majorité des noms mentionnés dans les archives sont ceux, semble-t-il, d'artistes de second plan dont nous ne savons rien ou presque, à l'exemple de Pere de Lithu, peintre français documenté en 1388 à Castelló d'Empúries d'Emporta (Catalogne)<sup>200</sup>, ou encore Lazarus de Alamanya, peintre vraisemblablement venu du Saint Empire, qui apparaît en 1423 à Valence<sup>201</sup>. Certains peintres se démarquent néanmoins. La documentation révèle également la présence de quelques grands noms de la peinture comme Jean de Bruges en 1373, Antoine de Lonhy en 1460-62, ainsi que d'autres plus modestes à l'instar de Salvaire de Massue entre 1494 et 1500, ainsi que Nicolas Froment II, fils du célèbre peintre du même nom, connu pour avoir été au service de René d'Anjou<sup>202</sup>.

Ces peintres, enlumineurs et maîtres verriers arrivent selon un flux plus ou moins continu de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Seules font exception les années 1470-1480, durant lesquelles l'unique mention connue d'un artiste « septentrional » est celle d'Honorat de Carpentras, qui travaille à la réfection de verrières pour la cathédrale de Valence en 1478<sup>203</sup>. De même dans les années 1460, passé 1462-63, les mentions se font rares. Il faut se demander ici si cela ne serait pas la conséquence des divers troubles qui agitent les territoires de la couronne aragonaise sous le règne de Jean II. Ce dernier assure, depuis le départ pour Naples de son frère Alphonse V dit le Magnanime, la lieutenance générale de la Catalogne dont il se détourne rapidement pour réclamer ses droits sur la Navarre, suite au décès de sa femme Blanche de Navarre en 1441. Ce désintérêt, de même que celui d'Alphonse V, pour les territoires de la péninsule Ibérique ne fait que fragiliser son pouvoir lorsqu'il obtient le titre de roi d'Aragon en 1458, et celui

---

<sup>200</sup> AHG, castello, vol. 337, not. Pere Pellisser, 1388-89, s.f. ; PUJOL CANELLES, 2004, pp. 208-209.

<sup>201</sup> ARV, Protocol 2422, s.f. ; MOLOCHI, 2009, p. 126.

<sup>202</sup> Volume 2, pp. 10-11, 91-97, 135-137, 138-140.

<sup>203</sup> ACV, Llibre de obres, vol. 1.483, f. 19 ; SANCHIS SIVERA, 1918, p. 34, doc. X.

de ses successeurs, en particulier en Catalogne, au point qu'en 1462 éclate une guerre civile. Le rapide départ d'Antoine de Lonhy pourrait confirmer la relation directe qui existe entre la situation politique instable et l'évanescence des artistes étrangers.

Le Bourguignon est sollicité en 1460 pour réaliser la peinture de la grande rose de l'église Santa Maria del Mar de Barcelone (fig. A26) ; par la suite, il est également engagé pour réaliser, toujours à Barcelone, le *Retable de la Domus Dei* (fig. A27) ainsi que des cartons de broderie<sup>204</sup>. Nous supposons que, le peintre trouvant du travail dans la région, il s'y soit établi, pourtant le document de 1462 indique qu'il se trouve alors dans le duché de Savoie. Son départ pourrait être expliqué par la concurrence de Jaume Huguet, peintre catalan, qui règne alors en maître sur la scène artistique locale et ne laisse que peu de place à ses concurrents<sup>205</sup>. Or, Huguet lui-même rencontre quelques difficultés à cette période. En décembre 1463, la confrérie des blanchisseurs de Barcelone lui commande un retable monumental pour orner le maître autel de l'église conventuelle de Sant Agustí Vell<sup>206</sup>. Le contrat stipule que l'œuvre doit être réalisée sous quatre ans, sans quoi la confrérie se réserve le droit d'engager un autre artiste. Pourtant le retable n'est achevé et livré qu'en 1486<sup>207</sup>. Les raisons de cet impressionnant retard peuvent certes être multiples, néanmoins nous pouvons raisonnablement penser que la première d'entre elles est d'ordre pécuniaire. En effet, en pleine guerre civile, il doit être complexe de maintenir l'économie à flot, et la confrérie des blanchisseurs pâtit certainement de la situation.

Il faut attendre le règne de Ferdinand le Catholique, qui prend les rênes de la couronne aragonaise en 1479, et le retour une certaine stabilité politique pour voir revenir les artistes étrangers. Ce n'est qu'à partir des années 1490 que les archives mentionnent à nouveau leur présence, à l'instar du Picard Nicolas Froment II, le Champenois Salvaire de Massue ou encore le Strasbourgeois Joan de Borgonya<sup>208</sup>.

---

<sup>204</sup> AHPB, Antoni Vilanova, 165/38, s.f., le 13 juin 1460 ; Volume 2, pp. 217-218, doc. 13; AHPB, Bartolomé Mason, 214/6, s.f., le 4 mai 1462 ; SANPERE I MIQUEL, 1906, vol. 1, p. 312.

<sup>205</sup> LORENTZ, 2005, p. 23.

<sup>206</sup> DURAN I SANPERE, 1929, pp. 22-24, doc. VII.

<sup>207</sup> DURAN I SANPERE, 1929, p. 25, doc. A.

<sup>208</sup> Voir Volume 2, pp. 135-177.

L'Europe des XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles apparaît donc comme un vaste espace d'échanges et de circulations où évoluent commerçants, diplomates, pèlerins, ainsi qu'artistes et artisans. Les déplacements sont facilités par un ample réseau de routes terrestres, fluviales et maritimes, hérité de l'Antiquité et largement amélioré et agrandi au cours du Moyen Âge. Les raisons de se déplacer peuvent être variées, dans le cas des artistes il semble que la principale soit leur métier. Le voyage peut alors se produire dans le cadre d'une formation, sur demande d'un commanditaire ou parce que le marché de leur milieu d'origine ne leur permet pas de s'établir.

L'étude de la documentation révèle l'existence d'un important flux d'échanges entre le Nord et le Sud de l'Europe, reflet d'une situation politique compliquée au nord de la France qui incite nombre d'artistes à partir s'installer dans d'autres régions. La couronne d'Aragon, de par sa relative stabilité politique et grâce à l'important développement de son commerce et de ses ports, séduit des personnes d'origines diverses. Celles-ci, le plus souvent limitées professionnellement dans leur ville natale, sont attirées par la possibilité d'améliorer leurs conditions de vie et leur commerce. À cela il faut ajouter un contexte migratoire qui leur est particulièrement favorable dans cette nouvelle contrée. Il convient alors de s'interroger : s'il est « aisé » de se déplacer d'est en ouest et du nord au sud de l'Europe, est-il tout autant facile pour ces étrangers de s'installer durablement dans ces territoires ?

\*



## **2. Les défis de la mobilité : l'insertion des artistes étrangers dans les territoires ibériques de la couronne d'Aragon**

Est étranger « celui/celle qui n'est pas d'un pays, d'une nation donnée ; qui est d'une autre nationalité ou sans nationalité ; plus largement, qui est d'une communauté géographique différente »<sup>209</sup>. Il s'agit là d'une définition moderne qui repose sur des principes fondamentaux qui s'appliquent au Moyen Âge. Premièrement, est étrangère toute personne qui n'est pas née dans le royaume, ou autre territoire politiquement défini comme rattaché au royaume. Deuxièmement, l'étranger – sauf s'il est naturalisé – ne bénéficie pas des mêmes droits que les autochtones car il est sujet d'un autre État que celui où il se trouve.

Nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, l'Europe est un espace d'échanges et de passages. Les sociétés médiévales sont des sociétés en mouvement<sup>210</sup>, chaque lieu donné, pays, région, ou ville, compte ainsi son lot d'étrangers. Or, s'il est relativement aisé de se déplacer, nous pouvons nous demander si l'arrivée et l'installation de ces étrangers dans de nouveaux territoires sont tout aussi simples, particulièrement dans le cas des artistes septentrionaux dont la langue maternelle est souvent bien éloignée de celles parlées dans les territoires ibériques. Quelles sont alors les stratégies d'intégration ? Comment ces nouveaux arrivants parviennent-ils à subvenir à leurs besoins matériels et financiers ? Ces aspects diffèrent de manière évidente selon les modalités du voyage. Si l'artiste voyage sur demande, nous pouvons considérer que l'aspect financier ne pose pas de problème, celui-ci étant vraisemblablement pris en charge en amont. Le commanditaire et protecteur peut par ailleurs jouer de ses relations pour offrir hébergement et nourriture. Qu'en est-il en revanche dans le cas où l'artiste prend lui-même l'initiative de son voyage ? Nous avons souligné dans le chapitre précédent que la motivation principale des déplacements est bien souvent la recherche de travail et de stabilité. En 'absence d'un protecteur, les artistes arrivant dans la couronne d'Aragon sont-ils livrés à eux-mêmes ?

---

<sup>209</sup> Définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales.

<sup>210</sup> Sur la question, voir notamment VVAA, 2010.

Nous tenterons de répondre à l'ensemble de ces questions dans le présent chapitre. Pour ce faire, nous nous intéresserons dans un premier temps à la question des réseaux de communication et de recommandation. Nous les avons abordés dans le cadre du chapitre précédent en précisant qu'ils ont pu être à l'origine du déplacement de certains artistes lorsqu'il s'agissait de grands princes et/ou d'ecclésiastiques. Il existe également d'autres réseaux de communication, à l'instar des marchands qui transportent toutes sortes de marchandises et objets divers, Nous verrons ici quel rôle ils ont pu jouer dans les échanges artistiques. Nous nous pencherons aussi sur la forte présence d'étrangers provenant du Nord de l'Europe et leur aptitude à former des communautés qui sont perçues comme des réseaux de soutien. Une fois ces questions abordées, nous analyserons l'intégration des étrangers dans la couronne d'Aragon. Pour cela, nous interrogerons les archives pour tenter de bien cerner le fonctionnement de la société et de ses statuts, notamment celui de citoyen, mais également son organisation au travers des corporations de métier et de leur participation à l'insertion des étrangers.

## 2.1. L'importance des réseaux

Qu'est-ce qu'un réseau ? Ce terme comprend une riche variété lexicale qui renvoie à de multiples sens et usages. De manière globale, nous pouvons l'entendre comme « un ensemble d'éléments distincts, le plus souvent nombreux, généralement constitués d'individus, mais aussi d'institutions, de points dans l'espace [...]. Des liens rassemblent ces éléments ; ils peuvent être plus ou moins nombreux, plus ou moins enchevêtrés, simples ou réciproques [...]. Une organisation, voire une hiérarchie, structurent enfin ces éléments et ces liens en un véritable système »<sup>211</sup>.

Les questions de mobilité et de réseaux sont intimement liées. En effet, si le terme de réseau peut renvoyer à un ensemble de chemins terrestres, voies fluviales et maritimes, il peut tout aussi bien qualifier les relations humaines et sociales. Les échanges, informels ou organisés, entre personnes peuvent largement encourager et orienter un déplacement par ces voies de passage. Les réseaux sociaux (loin de se résumer aux actuels *media* sociaux)

---

<sup>211</sup> COULON, PICARD & VALÉRIAN (dir.), 2007, p. 9.

sont à comprendre comme des groupes de personnes qui communiquent entre elles et qui dépendent le plus souvent d'un système d'organisation. Ils sont ce que ce que le sociologue Pierre Bourdieu qualifie de « capital social », soit « un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'inter-reconnaissance », ce qui permet d'avoir, via ce « capital social », accès à des personnes ou institutions parfois issues d'un autre groupe<sup>212</sup>. Ces capitaux constituent ainsi l'une des pierres angulaires des échanges culturels et artistiques.

La force de ces réseaux réside dans leur pouvoir à dépasser les frontières. Ils acquièrent un rôle particulier dans le cas des artistes étrangers devant s'installer dans un territoire nouveau et trouver le moyen de s'y établir. En ce qui concerne la production artistique, plusieurs réseaux de personnes se démarquent, à savoir les réseaux princiers et les réseaux ecclésiastiques. À ceux-là, fondamentaux, nous pouvons en rajouter deux autres, qui se sont tacitement formés au fil du temps, et dont l'action, plus pragmatique est tout aussi capitale : les réseaux marchands et les communautés étrangères établies dans les régions et plus précisément dans les villes d'accueil.

### 2.1.1. Artistes de cour et de ville

L'intérêt des souverains pour les arts a existé de tout temps, à des niveaux plus ou moins élevés ; force est de constater un tournant à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Désormais, un bon seigneur ne doit plus seulement être un administrateur expérimenté ou un fin stratège en affaires militaires et de guerre, il se doit d'être également instruit et d'avoir un goût artistique affirmé. Formidable moyen de propagande, les arts deviennent le reflet de la magnificence des princes et de leur pouvoir. Les cours se font alors autant espaces politiques et de gouvernement que lieux de production et de consommation artistiques.

Les cours princières et royales, ainsi que l'environnement proche des grandes maisons de seigneurs que nous retrouvons sous le terme de « *casa nobiliària/casa de*

---

<sup>212</sup> BOURDIEU, 1980.

*nobleza* » dans la péninsule Ibérique<sup>213</sup>, peuvent être considérés comme l'un des plus efficaces réseaux de commanditaires et de recommandations d'artistes. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles sont dominés par la figure de l'artiste de cour qui est un artiste – peintre, orfèvre, sculpteur, brodeur ou autre – au service d'un prince, d'un souverain, voire d'un duc ou d'un comte<sup>214</sup>. Pour son travail, l'artiste reçoit, le plus souvent de manière fixe, un salaire. Il s'agit la plupart du temps de personnes itinérantes et étrangères au milieu où elles officient. Elles sont choisies pour leur talent et leur renom. Avec le fleurissement du gothique international, stimulé par l'action des cours princières européennes, leurs noms se font connaître et circulent au sein de l'Europe, nous permettant de retracer des biographies et des itinéraires.

Les exemples d'artistes de cour qui sillonnent l'Europe sont nombreux à la fin du Moyen Âge. L'une des figures les plus emblématiques est certainement celle du peintre flamand Jean de Bruges. Peintre du roi Charles V de France de 1368 jusqu'à sa mort en 1380, il travaille également pour les frères du souverain, à savoir Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, et Louis I<sup>er</sup> d'Anjou, pour qui il réalise les cartons de la célèbre tapisserie de l'Apocalypse<sup>215</sup>. Nous savons qu'il fait également étape dans la péninsule Ibérique au début des années 1370, comme en atteste une lettre de Pierre IV d'Aragon, dit Pierre le Cérémonieux<sup>216</sup>, possiblement sur la recommandation d'un prince français. En effet, il est présent à l'été 1373, moment où Jean d'Aragon épouse la princesse française Marthe d'Armagnac. Nous pourrions également citer le cas du célèbre Jan van Eyck qui, de 1422 à 1425, est au service du comte Jean III de Bavière, avant de se mettre au service du duc de Bourgogne Philippe le Bon<sup>217</sup>. Le cas de Michel Sittow, que nous avons déjà évoqué dans le chapitre précédent, est peut-être plus significatif encore. En effet, le peintre estonien travaille pour divers membres de la famille des Trastamare et des Habsbourg. Son premier

---

<sup>213</sup> L'un des plus illustres exemples est probablement celui de la maison castillane des Velasco, qui a eu un impact considérable sur la ville de Burgos, ses institutions et ses édifices. Sur le sujet, voir notamment Alicia Inés MONTERO MÁLAGA, *Los nobles en la ciudad : la casa de Velasco y la ciudad de Burgos (1379-1520)*, thèse de doctorat, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2017.

<sup>214</sup> LORENTZ, EICHBERG & TACKE (éd.), 2017, pp. 24-99.

<sup>215</sup> Pour un récapitulatif de l'ensemble du parcours du peintre, voir JOUBERT, 1992.

<sup>216</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v, le 3 août 1373 ; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

<sup>217</sup> Sur le parcours de Jan van Eyck, voir notamment WEALE, 1908 - ; DUVERGER, 1954 ; DUVERGER, 1955 ; PERMANT, 1969 ; STERLING, 1976 ; BORCHERT, 2008.

commanditaire et protecteur serait Isabelle la Catholique, reine de Castille, pour qui il travaille de 1492 à 1504<sup>218</sup>. Par la suite, il est à la cour d'Angleterre, où il œuvre pour le compte de Philippe le Beau et son épouse Jeanne I<sup>ère</sup> de Castille, fille d'Isabelle la Catholique<sup>219</sup>. Il travaille également pour Christian II de Danemark<sup>220</sup>, qui est marié à Isabelle d'Autriche, infante d'Espagne (soit la fille de Philippe le Beau et Jeanne de Castille), ainsi que pour Marguerite d'Autriche, la sœur de Philippe le Beau. En effet, les cours princières européennes et leurs seigneurs sont le plus souvent liés par des liens de sang ou par des alliances matrimoniales. Dans ce réseau constitué d'une élite, il semble habituel de faire circuler et de recommander un nom d'artiste.

Ces artistes au service des grands princes peuvent et sont, de fait, fréquemment sollicités par d'autres membres de la cour avec lesquels ils peuvent être en contact direct, à l'instar de Nicolas Rolin qui passe commande au peintre attitré de Philippe le Bon au service duquel il est lui-même puisqu'il occupe la charge de chancelier de Bourgogne<sup>221</sup>, mais également par diverses institutions politiques et municipales.

Il a récemment été souligné qu'il n'existe pas de césure nette entre le milieu curial et le milieu urbain<sup>222</sup>. Ce rapprochement entre les deux milieux a par ailleurs favorisé l'accroissement de la mobilité des artistes à la fin du Moyen Âge. Il n'est ainsi pas surprenant de retrouver des artistes au service de souverains travailler aussi pour le compte de municipalités. L'un des exemples les plus représentatifs de la couronne d'Aragon est certainement Lluís Dalmau, peintre du roi Alphonse le Magnanime, qui alors qu'il est à Valence<sup>223</sup> en 1443, est sollicité par les conseillers de la ville de Barcelone pour la

---

<sup>218</sup> TRIZNA, 1976, pp. 13-30.

<sup>219</sup> TRIZNA, 1976, pp. 31-38.

<sup>220</sup> TRIZNA, 1976, pp. 45-46.

<sup>221</sup> Jan van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, ca. 1435, Paris, musée du Louvre, inv. 1271 ; sur sujet, voir notamment LORENTZ, 1999.

<sup>222</sup> « Aux origines de l'artiste dans l'Europe médiévale et moderne (1300-1600). Artistes à la ville, artistes à la cour », colloque organisé avec le soutien du Centre André Chastel, du LabEx EHNE et du projet Artifex de l'université de Trêves, à Paris, galerie Colbert, 19-21 juin 2014 cf. LORENTZ, EICHBERG & TACKE (éd.), 2017.

<sup>223</sup> ARV, *Tesoria Real*, Comptes de Johan del Povo, 1428, f. 35, 92, 203, 1429, sans date ; s.f., le 31 mars, juin et octobre 1429 ; TRAMOYERES, 1907, 559-561.

réalisation du retable de la *Casa de la Ciutat*<sup>224</sup>. Nous pourrions également citer le cas d'Antoine de Lonhy qui, en 1446, œuvre pour le chancelier Rolin à Autun, et qui en 1460 officie pour les capitouls de Toulouse<sup>225</sup>, ou encore le maître verrier Terri de Mes, qui œuvre en 1465 à la réfection des verrières du palais de Barcelone pour le connétable Pierre de Portugal et qui, auparavant à la fin des années 1440<sup>226</sup>, travaillait également pour le compte de la *Casa de la Ciutat* de Barcelone. Bien qu'il s'agisse dans ce dernier cas de commandes passées dans la même ville, cela confirme que les noms de certains artistes circulaient assez librement, selon le renom et le talent de ceux-ci, entre différents milieux en lien avec le pouvoir. Nous pouvons ajouter que ces artistes semblent de plus trouver quelques commanditaires chez les hommes d'église, comme de Lonhy qui œuvre pour différents évêques, ou encore de Terri de Mes qui travaille pour les cathédrales de Lérida et de Saragosse<sup>227</sup>.

### 2.1.2. Le milieu ecclésiastique, un réseau de commanditaires

En parallèle de la commande princière, les commandes émanant de personnages ecclésiastiques – parfois issus de la haute noblesse et donc au contact direct de la cour – ou d'entités religieuses représentent une part non négligeable de la production artistique du bas Moyen Âge<sup>228</sup>. Il est d'ailleurs fréquent de voir les mêmes artistes au service de grands noms de la cour ou d'importants prélats tel Antoine de Lonhy qui, dans sa période bourguignonne, travaille en 1446 pour le chancelier Rolin à Autun et pour l'évêque de Chalon-sur-Saône, Jean Germain, ou encore Hugues de Cluny<sup>229</sup>. Cela s'explique par les relations étroites qu'entretiennent les pouvoirs politiques et religieux durant l'époque qui nous intéresse, et nous pouvons constater que leurs réseaux s'entremêlent ou se superposent souvent.

---

<sup>224</sup> ACHB, référence incomplète ; SAMPERE, 1906, vol. II, pp. XIV-XVII, doc. IX ; Volume 2, pp. 210-212, doc. 10.

<sup>225</sup> MESURET, 1951 ; LORENTZ, 1994 ; TURIN, 2021, pp. 50-57.

<sup>226</sup> ACHB, *Obreria* 6-II-1449, s.f., le 5 février 1449 ; DURAN I SANPERE, 1975, pp. 231, note 5 ; ACA, Monacales, Reg. 2675, f. 311, le 8 novembre 1465.

<sup>227</sup> À propos de Terri de Mes, voir ALONSO, 1976, p. 124 ; GASCÓN DE GOTOR, 1939, p. 40. Concernant Antoine de Lonhy, voir Volume 2, pp. 91-97.

<sup>228</sup> Sur le sujet, voir notamment SULLIVAN, 1989 ; JOUBERT (dir.), 2006 ; VVAA, 2021.

<sup>229</sup> AVRIL, 1989, p. 29 ; LORENTZ, 1994 ; ELSIG, 2018, pp. 15-16.

L'influence du réseau ecclésiastique sur la production artistique s'observe dès l'époque romane au fil des pérégrinations des maîtres d'œuvre, sculpteurs ou encore des peintres décorateurs de murs dont l'activité peut être constatée dans différents centres. Le même phénomène peut s'observer à l'époque gothique, à ceci près que nous possédons pour cette époque des noms d'artisans et non plus seulement des noms de convention. Il est en effet fréquent de retrouver le même artiste ou artisan œuvrer sur différents sites religieux tels que des cathédrales, des églises ou des chapelles au sein d'un même royaume, voire d'un royaume à un autre.

Dans la couronne d'Aragon., comme dans le reste de l'Europe, les exemples d'artistes se déplaçant d'un diocèse à un autre pour répondre aux demandes de différents chapitres ou prélats, certainement sur recommandations des uns et des autres, sont nombreux. Nous pouvons ainsi citer le cas du maître verrier Coli de Maraye qui se déplace à travers la Catalogne pour travailler pour les cathédrales de Lérida et de Barcelone, ainsi que pour les églises paroissiales de Santa Coloma de Queralt et de Cervera<sup>230</sup>. Il en va de même pour le sculpteur Guillem Sagrera qui œuvre notamment à la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan, à l'initiative de l'évêque Jérónimo de Ocón, ainsi qu'à la cathédrale de Majorque<sup>231</sup>.

Un cas particulièrement révélateur de l'influence des réseaux ecclésiastiques sur la production et les déplacements d'artistes est probablement celui du peintre bourguignon Antoine de Lonhy, déjà cité. Artiste itinérant, Lonhy est documenté en Bourgogne, à Toulouse, à Barcelone et enfin dans le duché de Savoie. Nous savons qu'au cours de sa carrière, il travaille pour nombre de personnalités et institutions religieuses. Parmi elles, nous retrouvons Jean Germain, évêque de Chalon-sur-Saône, précédemment évoqué, pour qui il exécute notamment le frontispice d'une *Mappemonde spirituelle* dans les années 1440<sup>232</sup>. La décennie suivante, le peintre est à Toulouse, là il travaille notamment au service

---

<sup>230</sup> Volume 2, pp. 29-37.

<sup>231</sup> DOMENGE I MESQUIDA, 2009 ; CORNUDELLA, 2019, pp. 488-502.

<sup>232</sup> Lyon, Bibliothèque municipale, ms. PA 32 ; AVRIL & REYNAUD, 1993, pp. 196, 212.

de Bernard Rosier, archevêque de la ville. Ce dernier a pu engager Antoine de Lonhy sur recommandation de Jean Germain dont il partage les idées ultramontaines, possiblement à l'occasion des travaux qu'il entreprend à la cathédrale de Toulouse au début de son mandat, peut-être pour la réalisation de verrières aujourd'hui disparues<sup>233</sup>. La nomination du prélat en 1452 pourrait en effet correspondre à l'arrivée de l'artiste dans la ville, ce que révèle une miniature inédite de sa main, aujourd'hui perdue, qui illustre la chronique de l'année 1453-1454 dans le premier *Livre des Histoires de Toulouse*<sup>234</sup>. En 1460, Antoine de Lonhy est engagé pour la réalisation de la grande rose de l'église Santa Maria del Mar de Barcelone alors qu'il réside à Toulouse<sup>235</sup>, ce qui semble témoigner de son renom. Deux ans plus tard, la documentation situe le maître bourguignon dans le duché de Savoie à Avilania, près de Turin. Nous ne savons pas les raisons de son départ, mais nous pouvons nous demander s'il n'a pas été mobilisé une nouvelle fois par le réseau européen de prélats. Le peintre aurait ainsi pu être recommandé à Guillaume d'Estouteville, évêque de Saint-Jean-de-Maurienne ; une *Mise au tombeau* attribuée au peintre se trouve justement dans la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne, alors située dans le duché de Savoie<sup>236</sup>.

Antoine de Lonhy se serait donc déplacé là où « le travail » l'appelait, grâce à un fabuleux réseau de commanditaires européens. Les ecclésiastiques à l'instar de Jean Germain et de Bernard de Rosier, pour lesquels nous savons avec certitude qu'il travaille, ont dû jouer un rôle important en le recommandant à leurs confrères. Ils n'ont toutefois probablement pas été les seuls à jouer un rôle dans les déplacements du peintre. Dans le cas de la rose de l'église Santa Maria del Mar de Barcelone, ce n'est pas un prélat mais les fabriciens de l'église qui engagent Lonhy, or les membres de la fabrique de l'œuvre d'une église sont avant tout constitués de laïques. En 1461, un certain *Johannes de Masdona*, marchand et habitant de Toulouse, est chargé par les fabriciens de Santa Maria del Mar de verser une certaine somme d'argent à Antoine de Lonhy « aux fins de faire et parfaire ledit

---

<sup>233</sup> AVRIL, 1989, p. 27 ; LORENTZ, 1994, p. 11 ; ELSIG, 2018, pp. 29, 41.

<sup>234</sup> COHENDY, 2019, vol. 1, p. 235 ; COHENDY, dans TURIN, 2021, pp. 51-52, ill. 4.

<sup>235</sup> AHPB, Antoni Vilanova 165/38, s.f., le 13 juin 1460 ; CVMA, 1985, p. 45 ; Volume 2, pp. 217-218, doc.13.

<sup>236</sup> ELSIG, 1998, pp. 26-27.



ouvrage »<sup>237</sup>. En plus d'être marchand, Jean de Masdon est aussi capitoul et de Toulouse<sup>238</sup>, il a notamment pu connaître Lonhy dans le cadre de sa fonction de magistrat, Antoine de Lonhy ayant travaillé pour les capitouls<sup>239</sup>. En relations régulières avec la péninsule Ibérique, notamment Barcelone, dans le cadre de son métier de marchand<sup>240</sup>, Jean de Masdon a alors pu jouer un rôle dans le recrutement du peintre<sup>241</sup>. Cette hypothèse apparaît d'autant plus intéressante que nous retrouvons parmi les ouvriers de la fabrique de Santa Maria de Mar passant commande à Antoine de Lonhy au moins un marchand : Pere Grau<sup>242</sup>. Il n'est pas à exclure que Jean de Masdon et Pere Grau se soient connus dans le cadre de leurs affaires et qu'ils aient pu échanger le nom d'Antoine de Lonhy. Cette dernière réflexion nous invite alors à examiner le possible rôle des marchands dans la commande et la production artistique, notamment comme intermédiaires entre les artistes et les commanditaires.

### 2.1.3. Les marchands comme intermédiaires ?

Sophie Cassagnes-Brouquet, dans un article portant sur la présence d'artistes étrangers dans les cours d'Europe, s'interroge : « Le choix des artistes par le prince reste un mystère : comment a-t-il eu vent de leur renommée, quels intermédiaires ont pu s'entremettre ? »<sup>243</sup> Cette question peut être élargie à tout commanditaire qui engage un artiste étranger.

Dans certains cas, nous pouvons supposer qu'il y a pu y avoir des échanges entre certains d'entre eux, à l'instar de Jan van Eyck, peintre et valet de chambre de Philippe le Bon ; il ne fait que peu de doute sur la manière dont le chancelier Rolin, au service du duc bourguignon, a pu connaître et engager le peintre. De même, il apparaît évident que c'est grâce au duc de Bourgogne et à ses ambassades dans la couronne d'Aragon que le

---

<sup>237</sup> ADHG, Peyronis not. Reg. 1448-1477, fol. CXIIIv, le 24 octobre 1461 ; DOUAIS, 1904, p. 16.

<sup>238</sup> Il est élu capitoul en 1445 ; BORDES, 2006, vol. 2, p. 188.

<sup>239</sup> AMT, CC2334, f. 39v, le 21 octobre 1460 ; AVRIL 1989, p. 24 ; LORENTZ, 2005, pp. 20-21 ; COHENDY, 2019, vol. 1, p. 133, 238 ; TURIN-SUSA, 2021, p. 51.

<sup>240</sup> WOLFF, 1954, pp. 167, 405-406.

<sup>241</sup> COHENDY, dans TURIN 2021, p. 52.

<sup>242</sup> AHPB, Antoni Vilanova 165/38, s.f., le 13 juin 1460 ; CVMA, 1985, p. 49 ; Volume 2, pp. 217-218, doc.13.

<sup>243</sup> CASSAGNES-BROUQUET, 1999, p. 166.

souverain aragonais Alphonse le Manganine a pu découvrir l'œuvre du maître brugeois pour laquelle il développe un goût certain. Dans d'autres cas, la justification semble moins évidente, bien que quelques détails de la documentation nous laissent entrevoir des éléments de réponse, comme dans le cas d'Antoine de Lonhy engagé par les fabriciens de l'église Santa Maria del Mar.

Nous avons indiqué l'implication des marchands, à différents moments de la vie des œuvres d'art, du fait de la nature même de leur travail et de leurs connaissances des rouages mercantiles au sein de l'Europe.

Il existe dans la couronne d'Aragon, et plus particulièrement dans les grands ports que sont Barcelone, Majorque et Valence, d'importantes communautés d'étrangers et notamment des communautés marchandes. Les étrangers les plus nombreux sont sans conteste les Italiens avec notamment des Génois, des Florentins, des Pisans, des Siennois et des Lombards<sup>244</sup>. Nous pouvons leur ajouter une importante présence septentrionale, entre autres de marchands flamands et allemands comme l'indique la présence à Barcelone et Valence de la compagnie marchande de Ravensburger<sup>245</sup>. Ces communautés de marchands septentrionaux représentent pour les cités de la couronne d'Aragon l'espoir d'un commerce fructueux avec les membres de la Hanse teutonique, puissante association de cités marchandes de la mer du Nord et de la mer Baltique, leur présence est donc précieuse. Afin d'encourager ce commerce, est créé en 1420 le *Dret dels alemanys i saboyans*, de sorte à codifier et à protéger ces commerçants<sup>246</sup>. Dans cette même lignée, quelques années plus tard, la cité de Valence contacte la ville de Barcelone pour lui demander de protéger des humiliations et des mauvais traitements les marchands allemands car leurs affaires génèrent d'importants bénéfices qui profitent aux caisses royales ainsi qu'à la cause publique<sup>247</sup>.

---

<sup>244</sup> Sur le sujet, voir notamment CUADRADA, 2003.

<sup>245</sup> CASADO NOVAS, 2015 ; APARICI MARTÍ, 2017, pp. 181-185.

<sup>246</sup> CARRÈRE, vol. 1, 1977, p. 27. Soulignons que bien qu'apprécié, le commerce avec les Allemands semblent toutefois moins valorisé que celui avec les Italiens. En effet, alors que le *Dret dels alemanys* stipule que les commerçants teutons doivent payer un impôt de 4 deniers pour chaque marchandise vendue, les marchands italiens d'après leur propre *Dret* n'ont que 3 deniers à verser cf. CASADO NOVAS, 2015, p. 161.

<sup>247</sup> SCHULTE, 1923, pp. 517-518.

Notons également que, de la même manière que les marchands septentrionaux sont très présents sur le sol de la couronne aragonaise, les commerçants aragonais (au sens de provenant de la couronne d'Aragon) sont également très présents dans les régions du Nord de l'Europe. Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle la péninsule ibérique sait tirer profit de l'ouverture du détroit de Gibraltar aux flottes chrétiennes et participe activement aux échanges commerciaux avec les Pays-Bas et le Saint Empire. C'est certainement à Bruges que les commerçants, notamment catalans, valenciens, majorquins et aragonais, sont les plus présents. Véritable Venise du Nord, Bruges est un centre de redistribution des marchandises vers l'ensemble de l'Europe. C'est donc un endroit stratégique où il faut être. Les Catalans, ayant saisi l'enjeu de travailler en lien étroit avec la cité flamande, obtiennent, grâce à l'appui d'Alphonse IV d'Aragon, la concession de leur propre consulat marchand à Bruges en 1330<sup>248</sup>, placé sous l'autorité du *Consolat del Mar*. Témoigne également de l'intensité des échanges entre Flamands et Catalans la concession en 1389 d'une chapelle privée au couvent des Carmes de Bruges, « signe manifeste de leur place conquise peu à peu au sein de la ville »<sup>249</sup>.

Parce qu'ils se déplacent au travers de l'Europe, et au-delà, et parce qu'ils ont la charge du commerce de l'art, un marché en pleine expansion<sup>250</sup>, les marchands sont les plus à même de connaître les besoins et les goûts des commanditaires potentiels de leur pays d'origine ou de celui dans lequel ils réalisent leurs affaires. D'autre part, ils sont potentiellement au contact des artistes qui produisent les œuvres qu'ils doivent par la suite transporter à l'étranger. Par essence donc, les marchands sont plus qu'aptes à jouer un rôle d'intermédiaire entre artistes et commanditaires.

Les marchands semblent avoir joué ce rôle à de nombreuses occasions, comme dans le cas du recrutement d'Antoine de Lonhy pour la réalisation de la grande rose de Santa Maria del Mar, avec Jean de Masdon. Le marchand valencien (parfois désigné comme

---

<sup>248</sup> DESPORTES BIELSA, 1999.

<sup>249</sup> VANDEWALLE, 2002, p. 51.

<sup>250</sup> Sur les rapports du marché de l'art en Flandre et dans la péninsule Ibérique, voir notamment ESPAÑOL, dans COSMEN ALONSO, HERRÁEZ ORTEA & PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, 2009, pp. 253-294 ; MIRALPEIX, 2014 ; ESPAÑOL, dans VELASCO & FITÉ, 2018, pp. 31-70 ; REDONDO PARÉS, 2021.

catalan) Joan Gregori aurait eu un rôle similaire auprès d'Alphonse le Magnanime<sup>251</sup>. Nous conservons notamment une lettre du souverain, datée de janvier 1434, dans laquelle il demande au marchand d'engager le maître lissier flamand Guillaume au Vaissel, ou si celui-ci n'était pas disponible, qu'il recommande au marchand une personne pouvant tisser et réaliser les cartons d'une tapisserie<sup>252</sup>. Dix ans plus tard, le même Joan Gregori vend au *batlle general* de Valence pour la somme de 2 000 sous « *una taula de fust de roure, de alt de quatre palms e de ample de tres, en la qual és pintada e deboxada de mà de mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya, la imatge de sent Jordi a cavall e ab moltes obres molt altament acabades* »<sup>253</sup>, soit une représentation de saint Georges à cheval de la main de Jan van Eyck qui partira ensuite dans les collections napolitaines du roi d'Aragon<sup>254</sup>. Il est fort probable que Joan Gregori, qui avait déjà travaillé avec le souverain et devait connaître son intérêt pour l'art flamand, ait acheté cette œuvre à quelque commanditaire flamand ou sur le marché de l'art tout en sachant qu'elle pourrait par la suite intéresser Alphonse le Magnanime. Cela semble d'autant plus plausible que Joan Gregori fait affaire avec les Flandres depuis au moins 1431<sup>255</sup>, date à laquelle Alphonse IV d'Aragon envoie son peintre Lluís Dalmau se former en Flandre auprès de Jan van Eyck<sup>256</sup> ; il est également nommé consul des Catalans à Bruges en 1434<sup>257</sup>. Joan Gregori devait donc parfaitement connaître Bruges et son marché, y compris artistique, il est alors parfaitement à même d'agir comme « agent » pour Alphonse le Magnanime en 1444, comme il l'a fait en 1434 avec Guillaume au Vaissel et possiblement en d'autres occasions.

Un autre cas intéressant se déroule à Majorque dans le cadre de la réalisation du *Portal del Mirador* de la cathédrale au début du XVe siècle. Il a été récemment proposé que la Vierge à l'Enfant puisse être rattaché à la main du sculpteur florentin Niccolò di Piero Lamberti<sup>258</sup>. Nous pourrions nous demander ce qui a poussé le chapitre de la cathédrale de Palma de Majorque à engager un artiste florentin plutôt qu'un local. Or, nous

---

<sup>251</sup> Hypothèse déjà avancée par le professeur Rafael Cornudella cf. CORNUDELLA, 2009-2010, p. 49.

<sup>252</sup> MADURELL MARIMÓN, 1979-82, pp. 396-397, doc. 118.

<sup>253</sup> ARV, *Cuentas de la Bailía*, C. 59, f. 273 ; SANCHIS SIVERA, 1929, p. 52.

<sup>254</sup> WEISS, 1956, p. 11, note 66.

<sup>255</sup> WEISS, 1956, p. 11, note 63.

<sup>256</sup> Sur la question de Lluís Dalmau en Flandre voir Chapitre 6, point 6.2.1.1.

<sup>257</sup> CARRÈRE, 1977, vol. 1, p. 20.

<sup>258</sup> CORNUDELLA, 2019.

savons que la famille Desmur, dont les armes sont représentées dans l'une des clés de voûte de la cathédrale, a joué un rôle important dans la construction de l'édifice et plus particulièrement du portail dont le juriste Arnau Desmur apparaît avoir financé certains éléments<sup>259</sup>. Ce même Arnau Desmur est connu pour avoir passé commande d'œuvres d'art, dont un tableau de la Madone peint par Starnina, à la branche majorquine de la compagnie Datini, société de négociants toscans. Cette même société commande, en 1411, à Niccolò Lamberti, la pierre tombale de son fondateur Francesco di Marco Datini<sup>260</sup>. Arnau Desmur, en quête d'un sculpteur de talent, a ainsi pu faire part de son besoin à la compagnie marchande qu'il chargeait déjà de lui ramener des œuvres d'Italie, celle-ci a alors pu lui recommander les talents de leur compatriote Niccolò Lamberti<sup>261</sup>.

#### 2.1.4. Une communauté septentrionale organisée

Nous venons de le voir, à cette époque, la couronne d'Aragon compte de nombreux négociants flamands et allemands établis dans les grandes cités portuaires que sont Barcelone et Valence. Les artistes et artisans septentrionaux sont également nombreux. Outre les peintres dont la présence est vérifiée sur la période étudiée<sup>262</sup>, une cinquantaine dont nous avons pu identifier les noms, il faut également compter avec des maçons, des sculpteurs, des ébénistes, des orfèvres, des brodeurs, des maîtres lissiers, etc. Tant et si bien qu'il existe une importante communauté d'étrangers venus du Nord, qui échangent au quotidien avec les locaux pour les besoins de leurs affaires.

Parce qu'ils jouent un rôle important dans le commerce européen, notamment grâce à la Hanse, les Allemands et autres personnes de langue germanique se regroupent pour former des communautés pouvant se soutenir et se venir en aide. Ces associations de personnes, pour l'époque, se regroupent le plus souvent sous le patronage de leur saint tutélaire, formant ainsi des confréries. L'une des traces les plus importantes de ce

---

<sup>259</sup> CORNUDELLA, 2019, pp. 520-521.

<sup>260</sup> NIGRO (éd.), 2010, pp. 169-202, et plus particulièrement p. 187.

<sup>261</sup> CORNUDELLA, 2019, pp. 521-522.

<sup>262</sup> Voir Volume 2, pp. 188-192.

phénomène est sans nul doute le *Campo Santo dei Teutonici e dei Fiamminghi* de Rome, fondé au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Il en existe également des traces à Genève, où une confrérie est fondée en 1437, ainsi qu'à Lyon en 1491<sup>263</sup>. Une association d'Allemands est également fondée à Barcelone, lieu de transit des commerçants mais également de nombreux artisans, en mars 1492, sur approbation du roi Ferdinand le Catholique, et sous le patronage de sainte Barbara<sup>264</sup>. Cette confrérie, dite vulgairement des Allemands (« *cofraria, la qual vulgament sia appellada dels alamanys* »), est fondée à la demande des Allemands résidents et habitants de Barcelone et installés dans le monastère de Santa Caterina<sup>265</sup>. Elle accueille homme ou femme, sous réserve d'un paiement de dix sous au moment d'y être intégré, ainsi que deux deniers toutes les semaines au moment de la quête. Il est intéressant de souligner qu'elle n'était pas exclusivement réservée à la communauté allemande, mais également à toute personne le souhaitant, a fortiori parlant leur langue et partageant leur spiritualité comme cela s'observe à Rome<sup>266</sup>. Les prud'hommes qui la dirigent, élus annuellement, doivent eux être nés en Allemagne ou, à défaut, être fils ou petit-fils d'une personne née en Allemagne, ce qui souligne l'importance pour cette corporation de maintenir les liens avec l'Empire.

Il ne semble pas exister dans le reste de la couronne d'Aragon de structure d'accueil pour les étrangers comparable à la confrérie des Allemands de Barcelone. Il ne faut pas pour autant en conclure qu'il n'existe aucun centre dévotionnel autour duquel peut se réunir la communauté germanophone. Valence, en raison de l'importance de son commerce avec le Nord de l'Europe, offre un exemple intéressant. En 1495, lors de son passage dans cette ville, l'humaniste allemand Hieronymus Muenzer se rend au monastère franciscain de Vall de Jésus, qu'il précise être une fondation allemande<sup>267</sup>. Elle serait le fruit de la générosité d'un certain Jodokus Koler, membre de la compagnie marchande de Ravensburg, qui en aurait financé la réalisation – laquelle aurait nécessité la taille et l'importation depuis la Flandre de stèles le chœur. Le site ayant été fondé par un Allemand et parce que

---

<sup>263</sup> Voir notamment VIDAL, 1912, particulièrement pp. 278-279 ; BINZ, 1987.

<sup>264</sup> ACA, reg. 3679, f. 254-257, le 24 mars 1492 ; JASPERT, 2005, pp. 1795-1799.

<sup>265</sup> JASPERT, 2005, pp. 1787-1790.

<sup>266</sup> SCHULZ, 2004, en particulier pp. 138-148.

<sup>267</sup> PFANDL, 1920, voir notamment pp. 20-21.

Hieronymus Muenzer y fait étape durant son voyage, précisant par ailleurs qu'y réside alors un converti allemand, il peut en être déduit que le lieu est associé à la communauté allemande de Valence<sup>268</sup>.

Nous pouvons nous demander quelles sont les motivations pour se regrouper au sein de corporations religieuses sur la base des origines des personnes. Les raisons de fonder une confrérie peuvent être diverses : offrir le salut à ses membres réunis autour d'une même croyance, les protéger, soutenir et défendre. Cela est d'autant plus nécessaire pour les étrangers, privé leur milieu d'origine et de leur langue maternelle. En effet, loin de leurs racines, les voyageurs perdent leur statut juridique et les droits afférents, et peuvent faire l'objet d'oppressions, notamment fiscales. S'organiser en groupe leur permet ainsi d'obtenir certains avantages économiques, politiques et sociaux. Par extension, ce type d'association peut également être considéré comme un réseau de recommandation de ses pairs. Il est en effet relativement commun de voir des artistes d'une même « nationalité » travailler aux différentes étapes de la réalisation d'une même œuvre.

Dans le cas du *Retable de sant Feliu*, la documentation révèle l'intervention d'au moins trois artistes étrangers à la péninsule Ibérique : Joan Dartrica, Pere de Fontaines ainsi que Joan de Borgonya. Tous trois sont qualifiés d'*alemany* dans la documentation. Cette domination est pour le moins fluctuante et peut renvoyer aussi bien à ceux qui parlent une langue germanique qu'aux habitants de l'Empire. En ce qui concerne Pere de Fontaines, le cas apparaît plus singulier puisque bien qu'originaire de Béthune (comté d'Artois), il est assimilé à un Flamand voire un Allemand<sup>269</sup>. Cette confusion s'explique vraisemblablement par le fait que les états de Bourgogne sont alors assimilés à l'Empire et non au royaume de France.

La présence de ces trois artistes septentrionaux à différents moments de la réalisation du retable pourrait sembler fortuite. Il en existe pourtant d'autres exemples, comme dans le cas du *Retable de Sant Cugat* où le Brabançon Ayne Bru est en charge de

---

<sup>268</sup> JASPER, 2005, pp. 1791-1794.

<sup>269</sup> AHPG, Gi-02-366 ; FREIXAS, 1984, pp. 178-79 ; AHPG, Gi-02-451 ; CLARA, 1983, pp. 13-18.

la réalisation des peintures<sup>270</sup>. La documentation souligne également l'intervention sur ce même retable du sculpteur « *Gilart Spirinch, ymaginarium [...] alamanys* »<sup>271</sup>. Ces associations d'artistes étrangers sont relativement communes. Nous retrouvons également Joan Dartrica, qui est engagé pour réaliser la structure du retable du maître-autel de la paroisse de Cervià de Ter le 31 mars 1506. Le 29 février 1508, Pere de Fontaines signe un contrat pour les peintures<sup>272</sup>. De même dans le cas du *Retable de Santa Maria del Pi* de Barcelone pour lequel œuvrent Pere de Fontaines et Joan de Borgonya en 1515<sup>273</sup>. Les exemples sont nombreux, cette récurrence nous fait alors penser que la communauté septentrionale a effectivement pu faire office de réseau de recommandation d'artistes artisans.

## 2.2. S'intégrer dans la société

Au bas Moyen Âge, nous trouvons certaines nuances dans la notion d'« étranger ». Peut être considéré comme étranger celui qui n'appartient pas à l'un des territoires de la Couronne, du royaume ou à la ville<sup>274</sup>. Ce dernier point est d'autant plus important que la ville est le lieu d'élaboration et de constitution du groupe social. Or, dans le processus d'installation et d'intégration<sup>275</sup>, l'étranger ne fait pas face aux mêmes défis selon qu'il soit étranger à la ville, au royaume, à la Couronne, voire à la péninsule Ibérique,

Nous l'avons vu, les réseaux de recommandation doivent jouer un rôle crucial dans la venue des artistes septentrionaux dans la couronne d'Aragon, et notamment dans les grandes villes que sont Barcelone et Valence, des centres politiques et économiques forts. Toutefois, une fois les portes de la ville franchies, « comment ces gens venus d'ailleurs

---

<sup>270</sup> AHPB, Joan Fluvià, 225/7, s.f., le 15 octobre 1504 ; AHPB, Jaume Sastre major, 278/9, s.f., le 5 février 1507 ; AINAUD J. & VERRIÉ F.-P., 1941, pp. 46-48, doc. II, doc. V et doc. VI.

<sup>271</sup> ACA, Monacales, vol. 1.303, fol. CXV, le 1<sup>er</sup> mai 1511 ; AINAUD J. & VERRIÉ F.-P., 1941, pp. 50-51, doc. XIX.

<sup>272</sup> AHPG, Gi-02-352 ; FREIXAS, 1985-86, pp. 269-271, doc. VII ; AHPG, Gi-02-366, FREIXAS, 1984, pp. 178-79, doc. I.

<sup>273</sup> AHPB, 262/26 ; MADURELL MARIMÓN, 1944, pp. 84-85, note 137.

<sup>274</sup> Sur ce sujet, voir notamment VVAA, 2000 ; ALTEROCHE, 2002 ; QUERTIER, CHILÀ & PLUCHOT (dir.), 2013.

<sup>275</sup> L'étranger est finalement celui qui n'est pas « naturel »/natif d'une terre donnée, la notion de terre/territoire géographique définie prédominant à l'époque cf. PUCQUOI, 2012.



deviennent-ils des gens d'ici »<sup>276</sup> ? L'étranger parvient-il réellement à s'intégrer et à résister à l'isolement du au changement de la langue, de la culture et des traditions ? Grâce à l'importante documentation conservée, nous tenterons de voir comment ces étrangers venus en terre aragonaise parviennent à s'intégrer dans une nouvelle société et quels sont les moyens qu'ils semblent avoir à leur disposition.

### 2.2.1. « *Habitator* », « *vicinus* », « *civis* » ou « *oriundus* » ?

Avant de nous intéresser plus en amont à l'intégration des étrangers, plus particulièrement à celle des artistes de notre corpus, il convient de souligner le cas de ceux qui passent par la couronne d'Aragon mais ne s'y installent pas nécessairement de manière définitive, c'est le cas notamment des artistes dits itinérants. Ce phénomène d'artistes artisans mobiles peut déjà être clairement observé à l'époque romane, particulièrement avec les peintres décorateurs de murs et les constructeurs d'église. Leur travail devant être réalisé *in situ*, ces artisans se déplacent d'un lieu à un autre, qu'ils soient éloignés de quelques dizaines ou de plusieurs centaines de kilomètres. Dans le cas des peintres sur bois, peintres sur verre ou même les sculpteurs, leurs œuvres pouvant être transportées, ils peuvent travailler dans une même ville, dans un atelier permanent. Toutefois, avec le développement de la tradition de l'écriture tant notariale que dans les comptes paroissiaux et royaux, nous pouvons constater que ces artistes se déplacent également. Au cours de leur carrière, ils peuvent ainsi être amenés à œuvrer dans différentes villes. L'historienne Fabienne Joubert souligne d'ailleurs que « la notion de mobilité [...] paraît absolument capitale pour comprendre la société artistique médiévale [...] la plupart du temps les personnalités d'envergure ont connu une mobilité assez frappante »<sup>277</sup>. Or, les noms les plus marquants de la peinture gothique espagnole se révèlent être bien souvent des artistes qui ont traversé de nombreux royaumes, à l'instar du Bourguignon Antoine de Lonhy qui travaille en Bourgogne avant de se rendre en Languedoc à Toulouse, puis à Barcelone et enfin dans le duché de Savoie ; c'est également le cas du Cordouan Bartolomé Bermejo qui passe par Valence, l'Aragon et la Catalogne, ou encore le Brabançon Ayne Bru qui fait

---

<sup>276</sup> QUERTIER, CHILÀ & PLUCHOT (dir.), 2013, pp. 15-29.

<sup>277</sup> JOUBERT, KÖNIG Eberhar, PACE & LE POGAM, 2008.

étape en Provence avant de s'installer quelques temps à Gérone, puis à Barcelone avant de partir pour Albi.

Il est possible, grâce à la documentation, de nous faire une idée du « niveau d'intégration » dans la société d'un artiste, de savoir si celui-ci est établi de manière pérenne. En effet, les actes notariés spécifient le plus souvent, en complément du nom des personnes, leur métier ainsi que leur appartenance à un lieu, bien que cette dernière information ne soit pas systématique. L'affiliation géographique s'exprime le plus souvent par l'utilisation de termes tels que « *habitor* », « *veí / vecino* », « *civis* » et « *oriundus* ». Chacun de ces vocables désigne un niveau d'intégration différent quant à un lieu donné, le plus souvent la ville. Le terme d'« *oriundus* » s'emploie de manière générale pour renvoyer à l'origine d'une personne sans qu'elle n'implique de question juridique ; « *habitor* » ainsi que « *veí / vecino* » renvoient à un lieu de référence et de résidence à un moment donné sans pour autant signifier une forme d'intégration réelle. C'est lorsqu'une personne est dite « *civis* » que le statut civil, l'appartenance juridique à un lieu est définie.

Nous pouvons, selon toute vraisemblance, comprendre que lorsque le terme de « *civis* » est employé dans le cas d'une installation durable et que par conséquent l'artiste itinérant n'accède pas à ce statut. Ainsi, Antoine de Lonhy, qui travaille à la rose de Santa Maria del Mar (Barcelone) en 1461-62, apparaît dans la documentation successivement comme peintre de Toulouse puis comme peintre habitant la ville d'Avigliana, dans le duché de Savoie<sup>278</sup>. Le cas d'Ayne Bru semble également aller dans ce sens. En effet, la documentation le mentionne exclusivement comme étranger ou comme résident de Gérone et de Barcelone durant son séjour catalan (1500-1507). La première mention de son nom, datée du 3 juin 1500 à Gérone, le dit « *pintor de Alemany* », un second documenté réalisé à la même date le dit « *alamanaus, oriundus, ut asseritur, civitatis de Culunya* » soit de la ville de Cologne<sup>279</sup>. Dans son testament réalisé le 19 janvier 1501, le peintre se présente lui-même comme « *oriundus ville de Luveny, ducatus de Barban, /imperi\ Alamannie,*

---

<sup>278</sup> AHPB, Antoni Vilanova, 165/38, s.f., le 13 juin 1460 ; Volume 2, pp. 217-218, doc. 13 ; AHPB, Bartolomé Masons, 214/6, s.f., le 4 mai 1462, voir SANPERE I MIQUEL, 1906, vol. I, p. 312.

<sup>279</sup> « Peintre d'Allemagne », « allemand, originaire, comme il est dit, de la ville de Cologne », AHPG, GI-03129, s.f., le 3 juin 1500 ; Volume 2, pp.238-241, docs. 21 & 22.

*nunc Gerunde comorans* »<sup>280</sup>. Les informations des deux documents peuvent sembler se contredire. Il convient de se fier à ce que nous dit le testament quant à l'origine du peintre, puisque dans ce document c'est Ayne Bru qui donne en direct les informations le concernant. Le document de 1500 spécifie « *ut asseritur* », que nous pouvons traduire par « comme il est dit ». Il y a donc une part d'incertitude dans ce qu'écrit le notaire. Peut-être faut-il comprendre que le peintre avait été citoyen de Cologne, où il a pu résider avant de venir en Catalogne. De 1504 à 1507, Ayne Bru est désormais présenté comme allemand résidant à Barcelone : « *pictor alamanus pro nunc degens Barchinone.* »<sup>281</sup>

À l'inverse, Pere Nisard, documenté de 1468 à 1470 à Palma de Majorque, apparaît comme « *cives Maioricarum* » aux côtés du Majorquin Rafael Moger<sup>282</sup>, bien qu'il ne s'établisse pas de manière définitive dans la région. Nous pouvons faire le même constat avec l'Andalou Bartolomé Bermejo qui est dit citoyen à Valence en 1468. La décennie suivante, en Aragon, il est désormais désigné comme « *habitor dicte civitatis Daroca* » ou encore comme « *habitant en Çaragoca* » jusque dans les années 1480, période à laquelle il part pour Barcelone où aucun statut n'est alors établi. Il faut alors nous interroger sur ce que représente vraiment ce statut de « *civis* » pour la période mentionnée.

### 2.2.2. S'établir de manière pérenne dans la couronne d'Aragon

Le terme de « *civis* », que nous pourrions traduire par « citoyen », n'a pas tout à fait le même sens qu'aujourd'hui. Est citoyen celui ou celle qui jouit du droit de cité, parce qu'il y est né ou parce qu'il a acquis ce droit. Il faut ainsi comprendre que ce statut de citoyen n'est pas le propre des locaux, tout étranger peut également le devenir et ainsi bénéficier des mêmes droits que les autochtones. Être citoyen se révèle être un atout de taille dans la gestion d'une entreprise, quelle qu'elle soit. Cela permet de bénéficier

---

<sup>280</sup> « Originaire de la ville de Louvain, duché de Brabant, empire allemand, actuellement résident à Gérone », AHPG, GI-09 118, s.f., le 19 janvier 1502 ; CLARA, 1983, pp. 16-17, doc. 1 ; Volume 2, pp. 242-243, doc. 23.

<sup>281</sup> AHPB, Joan Fluvià, 225/7, s.f., le 15 octobre 1504 ; AINAUD J. & VERRIÉ F.-P., 1941, 46, doc. II ; AHPB, Jaume Sastre major, 278/9, s.f., le 5 février 1507 ; AINAUD J. & VERRIÉ F.-P., 1941, pp. 46-47, doc. V.

<sup>282</sup> AHPM, Pere Moranta, le 21 juin 1468 ; LLOMPART, 1977-80, vol. 4, pp. 189-191 ; Volume 2, pp. 222-223, doc. 15.

d'avantages fiscaux, avantage non négligeable car les étrangers peuvent être soumis à de lourds impôts. Dans le cas des artistes, être citoyen leur permet notamment d'avoir leur propre atelier.

Pour devenir citoyen, différentes modalités sont possibles. L'une d'elles est de résider dans la ville durant au moins un an et un jour, puis d'effectuer sa demande auprès d'un organisme municipal tel que le *Consell de Cent*, comme cela est spécifié à Barcelone dans plusieurs textes relatifs au droit civil dont le *Consuetudines Ilerdenses*, ouvrage de droit local, établi au XIII<sup>e</sup> siècle, que nous retrouvons dans l'ensemble des pays catalans<sup>283</sup>. Seule la ville de Tortosa semble faire exception en Catalogne, en demandant dix ans de résidence à tout étranger avant qu'il puisse acquérir le droit de citoyenneté. Cette condition n'est toutefois pas suffisante à elle seule pour gagner ce droit, il faut par ailleurs être en mesure de subvenir à ses besoins, de payer ses impôts, mais également s'engager à respecter les règles de vie commune telles que participer à l'achat du grain municipal ou encore aux travaux de la construction ou de la réparation des murailles, ainsi que l'accomplissement de certains devoirs religieux lors des fêtes<sup>284</sup>.

Il existe une possibilité pour obtenir le statut de citoyen plus rapidement grâce à l'acquisition d'une *carta de ciutadanatge* (carte de citoyen) moyennant paiement. Nous pourrions aujourd'hui l'assimiler aux autorisations de séjour nécessaires pour travailler à l'étranger. C'est un moyen particulièrement utilisé par les marchands pour l'obtention de franchises<sup>285</sup>. La demande faite, les *consellers* font alors une sorte d'enquête de voisinage pour déterminer si la personne sollicitant la citoyenneté a une valeur ajoutée à apporter à la ville, celle-ci doit par ailleurs s'engager à ne pas quitter la ville sans rendre sa carte, sous peine de devoir payer une amende de 100 livres. Une fois le précieux titre obtenu, le nouveau citoyen peut profiter d'avantages fiscaux dans le cadre de son entreprise. Accéder à la citoyenneté de la sorte pour les artistes et artisans dépend tant de leur solvabilité que de leur volonté de s'installer. Or, l'artiste en quête de travail n'a pas nécessairement les moyens d'une telle dépense, il lui reste alors l'alternative d'acquérir la citoyenneté à partir

---

<sup>283</sup> PUIG FERRIOL & ROCA TRIALE, 1968, p. 338 ; OBRADORS SUAZO, 2015.

<sup>284</sup> CARRÈRE, 1967, vol. 1, p. 24.

<sup>285</sup> CARRÈRE, 1966 ; CARRÈRE, 1967, vol. 1, pp. 23-24.

d'une domiciliation prolongée, ou grâce à une union matrimoniale, qui permet d'échapper à l'obligation de résidence d'une durée minimale d'un an et un jour.

Le mariage constitue ainsi une troisième et dernière option d'accéder au statut de citoyen, au même titre qu'il peut l'être aujourd'hui encore. Un exemple est celui du Valencien Pasqual García « *pictor, [...] loci de Torrent, regni Valencie* », qui, le 16 avril 1393, s'engage pour deux ans dans l'atelier de Lluís Borrassà, « *pictori, civi Barchinone* », pour apprendre le métier de peintre<sup>286</sup>. Le document souligne l'origine étrangère à la ville comtale de Pasqual García puisqu'il vient du royaume voisin de Valence, tandis qu'il est clairement souligné que Lluís Borrassà est citoyen de Barcelone. Le 25 novembre de la même année, Pasqual García est désormais mentionné comme « *civis Barchinone* » dans la carte de paiement de la dot de son épouse, elle-même citoyenne de Barcelone, Constança Sabater<sup>287</sup>. La documentation ne révèle pas la date d'arrivée du Valencien à Barcelone, il semble néanmoins raisonnable de penser qu'il y vient dans le cadre de sa formation. Cela ne fait alors que sept mois qu'il réside à Barcelone, nous pouvons alors supposer que c'est le changement de son statut marital qui lui permet d'accéder au titre de citoyen<sup>288</sup>.

Le statut de citoyen, tout du moins tel qu'il peut être mentionné dans la documentation - le choix des notaires de préciser ou non, dans certains documents, l'origine étrangère ou la citoyenneté des personnes peut paraître arbitraire - de ne suffit néanmoins pas à résumer l'intégration des étrangers dans la couronne d'Aragon. Dans le corpus d'artistes septentrionaux que nous avons élaboré, sur la cinquantaine de noms recensés, nous pouvons affirmer grâce à la documentation qu'au moins une dizaine d'entre eux se sont réellement établis dans la couronne d'Aragon. Pourtant, tous ne sont pas dits « *civis* ». Il ne faut pas pour autant conclure de manière trop hâtive qu'ils n'étaient pas intégrés dans la société. Quelques cas sont particulièrement caractéristiques, à l'instar d'Enrique de Estencop qui apparaît tout au long de sa carrière comme habitant du royaume d'Aragon, d'abord à *Dixer* lorsqu'il est mentionné pour la première fois en 1376, puis à Saragosse de

---

<sup>286</sup> AHPB, Bernat Nadal, 58/11, f. 48v ; MADURELL MARIMÓN, 1950, p. 104, doc. 5.

<sup>287</sup> AHPB, Bernat Nadal, 58/12, f. 5v.; MADURELL MARIMÓN, 1950, p. 109, doc. 108.

<sup>288</sup> HERNANDO, 1991-93, pp. 361-362.

1387 à 1400<sup>289</sup>. Il est marié à une certaine Margarita Guallart<sup>290</sup>, probablement d'origine locale, et il reçoit nombre de commandes de retables, ce qui implique qu'il devait être en possession de son propre atelier. Il ne semble par ailleurs associé à aucun autre artiste, tout du moins dans la documentation conservée, ce qui confirmerait cette dernière hypothèse. Il est donc peu vraisemblable qu'il n'ait pas eu le statut de citoyen.

Nous pouvons également citer l'exemple du maître verrier français Coli de Maraye, établi en Catalogne dès le début des années 1390, probablement à Barcelone, centre à partir duquel il rayonne, où il apparaît actif jusqu'en 1420<sup>291</sup>. La première mention de lui comme citoyen ne date que de la fin de l'année 1406, cela fait alors près de vingt ans que le maître est présent en Catalogne et travaille pour différents diocèses dont ceux de Lérida, Cervera, ainsi que Barcelone. C'est un artiste qui semble jouir d'une certaine renommée puisque le chapitre de Lérida le fait venir en 1393 de Barcelone où il est dit établi<sup>292</sup>, nous pouvons alors imaginer qu'il y possède un atelier. Or pour ce faire, Coli de Maraye doit avoir la citoyenneté de Barcelone. Soulignons également que dans les années 1390, le Français apparaît dans la liste de recensement des milices de Barcelone. Bien que cet élément corresponde au devoir d'habitant de la ville, il peut également être associé aux devoirs envers la ville qu'ont les citoyens et que nous avons précédemment mentionné. Il est de fait raisonnable de penser que Coli de Maraye obtient sa citoyenneté bien avant la mention de 1406.

Nous souhaitons prendre un dernier exemple pour appuyer l'importance de ne pas conclure trop rapide sur la base de la documentation conservée. L'Allemand Marçal de Sas est documenté à Valence depuis les années 1390 jusqu'à sa mort en 1410. Le 24 avril 1399, Marçal de Sas est dit citoyen de Valence aux côtés du peintre Pere Nicolau, dans le cadre d'un contrat pour la réalisation d'un retable pour la confrérie de Saint-Jacques<sup>293</sup>. Malgré l'acquisition de ce statut, Marçal de Sas est cité comme simple habitant l'année suivante,

---

<sup>289</sup> ACV, V.3.649, s.f., le 17 mai 1376 ; SANCHIS Y SIVERA, 1909, p. 567.

<sup>290</sup> Elle s'engage aux côtés de son mari le 13 juin 1397 pour la réalisation d'un retable. AHPZ, Juan Blasco de Azuara, prot. 1397, f. 26v ; AINAGA ABDRÉS & CRIADO MAINAR, 1998, doc. 8 ; volume 2, p. 203, doc. 5.

<sup>291</sup> Pour voir l'ensemble de la documentation relative à cet artiste, se référer au volume 2, pp. 29-37.

<sup>292</sup> ALONSO GARCÍA, 1976, p. 67.

<sup>293</sup> AMV, Protocol de Jaume Desplà, 2-15, s.f. ; ALIAGA, COMPANY, FRAMIS & TOLOSA, 2005, pp. 479-480, doc. 909 ; volume 2, pp. 204-205, doc 6.

toujours aux côtés de Pere Nicolau, qui pour sa part possède de manière avérée un important atelier dans la capitale du royaume éponyme<sup>294</sup>. L'absence de mention de citoyenneté dans la documentation ne signifie donc pas pour autant que la personne concernée ne possède pas ce statut, il faut alors se référer à l'ensemble des éléments en notre possession pour tenter de déterminer le niveau d'intégration de ladite personne, comme dans le cas d'Enrique de Estencop ou de Coli de Maraye.

### 2.2.3. Une certaine notion du compagnonnage

La question du statut dans la société n'est pas la seule difficulté à laquelle sont confrontés les artistes étrangers, et par extension tout étranger une fois arrivé dans les territoires de la couronne d'Aragon. Il faut également faire face à l'obstacle de la langue. Les personnes provenant d'autres territoires de la péninsule Ibérique ou du Sud de la France, de même que toute personne parlant une langue latine, ne devaient rencontrer que peu de problèmes pour communiquer. En revanche, les langues germaniques sont fort éloignées du catalan et du castillan alors pratiqués dans les territoires aragonais, ce qui peut constituer un obstacle de taille à l'insertion des étrangers. Nous pouvons à ce titre prendre l'exemple du sculpteur allemand Gérard Spirinch.

Gérard Spirinch est documenté en 1510 à Sant Cugat, où il est engagé par les moines du monastère du même nom pour travailler sur le retable du maître autel<sup>295</sup>. L'année suivante, nous pouvons constater l'intervention d'un certain Nicolau Sans, peintre, au moment de signer un reçu devant notaire pour spécifier qu'il a bien été payé et de rédiger le document en son nom. Ledit document explique cette intervention dans le processus juridique car « *yo [Gérard Spirinch] no sé escriure la lletra catalana, perquè yo só alamany* »<sup>296</sup>. L'imagier allemand, en raison de son origine nordique, ne sait pas écrire, voire parler catalan. Il lui est donc nécessaire de faire appel à une personne tierce pour l'assister. Le document ne précise néanmoins pas si ce Nicolau Sans était catalan où s'il

---

<sup>294</sup> ACV, Lluís Ferrer, num. 3.669, s.f. le 5 mai 1400 ; ALIAGA, COMPANY, FRAMIS & TOLOSA, 2005, p. 480, doc. 911 ; à propos de l'atelier de Pere Nicolau, voir LLANES DOMINGO, 2014.

<sup>295</sup> AINAUD & VERRIÉ, 1941.

<sup>296</sup> « Moi (Gerard Spirinch) ne sais pas écrire catalan car je suis allemand », ACA, Monacales, vol. 1303, fol. CXV, le 1<sup>er</sup> mai 1511 ; AINAUD & VERRIÉ, 1941, pp. 35 et 50, doc. XIX.

s'agissait également d'un artisan septentrional qui maîtrisait la langue locale mieux que son compatriote probablement nouvellement arrivé. Nous pouvons toutefois supposer que ces nouveaux arrivants dans la couronne d'Aragon peuvent certainement compter sur l'assistance de la communauté étrangère, entre autres allemande, particulièrement bien organisée comme nous l'avons vu. Le cas de Gérard Spirinch ne devait certainement pas faire exception. La notion d'entraide apparaît être un élément clé de la bonne intégration.

En effet, tous les étrangers se retrouvent confrontés aux mêmes difficultés, dont celle de la barrière de la langue. Il leur faut donc trouver des solutions de manière commune. Dans la même lignée, nous pouvons ainsi également mettre en avant la publication dans les années 1490 d'un premier petit dictionnaire catalan-allemand par un imprimeur allemand installé à Barcelone : Joan Rosenbach<sup>297</sup>. En début d'ouvrage nous pouvons lire « *Vocabolari molt profitos per apendre lo catalan alaman y lo alaman catalan* (f. 1r) / *En aquest libre son contenguts coses de gran valor y utils per aprendre Alaman y Catalan* (... f. 1v) ». La parution de cet ouvrage correspond de manière évidente à une demande, une nécessité de la part de cette communauté septentrionale, et a ici pu jouer en faveur des associations à l'instar de la confrérie *de los alemanys* de Barcelone.

Il semble également que les artistes étrangers puissent compter sur l'appui des locaux dans certaines situations, notamment lorsqu'ils ont besoin de personnes pouvant leur servir de caution. En effet, les commanditaires peuvent potentiellement émettre certaines réserves à l'idée d'engager un artiste dont ils ne savent rien, ni s'il sera capable de travailler selon leur bon vouloir, ni même entendre la langue.

C'est probablement dans un contexte similaire que les frères prédicateurs de Gérone, au moment d'engager le peintre brabançon Ayne Bru pour qu'il réalise la peinture du retable du maître autel, décident également de faire intervenir un artiste supplémentaire<sup>298</sup>. Ce dernier est alors chargé de veiller à ce qu'Ayne Bru réalise un travail conforme à ce qui lui est demandé, et probablement aussi au goût des commanditaires. C'est ici le peintre gironnais Gabriel Pou qui se porte garant<sup>299</sup>. Le fait qu'il s'agisse d'un

---

<sup>297</sup> ROSENBAACH (éd.), 1502; MADURELL MARIMÓN & RUBIÓ BALAGUER, 1955, vol. II, pp. 361-62, doc. 207.

<sup>298</sup> AHPG, Gi-03-129, le 3 juin 1500 ; FREIXAS, 1984, pp 17-18, doc. IV ; volume 2, pp. 238-239, doc. 21.

<sup>299</sup> « *Gabriel Pou, pictor, civis Gerunde se instituit fideussor* », AHPG, Gi-03-129, le 3 juin 1500.



artiste autochtone et reconnu à Gérone n'est certainement pas anodin. La présence de cette dernière offre de manière évidente à Ayne Bru un soutien de poids.

Il est également intéressant de constater la présence de locaux dans divers autres actes officiels réalisés devant notaire, à l'instar du testament que réalise Ayne Bru à Gérone en 1501. Dans le document, le Brabançon précise qu'il souhaite se faire enterrer au monastère des prédicateurs de la ville. Lors de la rédaction du document, des locaux sont présents comme témoins, notamment le peintre Martí Joan et l'orfèvre Jeroni Coromines<sup>300</sup>. La présence de ceux-ci indiquerait des liens avec le monde des artisans catalans, et plus particulièrement avec ceux issus du milieu corporatif dont il a probablement fait lui-même partie.

À la place d'une compétition entre les nouveaux arrivants et les artistes autochtones, nous avons le sentiment à l'étude de la documentation qu'il existe une certaine volonté de ces derniers d'aider et d'accompagner les artistes étrangers venus s'installer dans la péninsule Ibérique. Ces appuis viendraient tant de la communauté étrangère et septentrionale que locale. Nous pouvons alors déduire, à la lumière de l'ensemble des éléments ici évoqués, qu'il existe une certaine notion de compagnonnage, au sens d'association de solidarités entre ces étrangers, voire entre les artistes eux-mêmes, dans la couronne d'Aragon au bas Moyen Âge.

#### 2.2.4. Joan de Borgonya, un exemple d'intégration

L'un des exemples d'intégration les plus manifestes que nous conservons parmi les artistes de notre corpus est sans aucun doute le cas du peintre Joan de Borgonya. D'origine strasbourgeoise, Joan de Borgonya est mentionné pour la première fois dans la couronne d'Aragon en 1496 dans la ville d'Orihuela, située à l'extrême sud du royaume de Valence. Là, il travaille notamment pour la cathédrale de la ville, le chapitre lui accorde par ailleurs le privilège d'être enterré dans l'une des chapelles avec sa famille<sup>301</sup>. Cette concession

---

<sup>300</sup> AHPG, Gi-09-118, s.f., le 19 janvier 1501 ; CLARA, 1983, pp. 16-17, doc. 1 ; Volume 2, pp. 242-243, doc. 23.

<sup>301</sup> ACO, Consignació del Cabildo (1430-1517), s.f., le 31 novembre 1496.

souligne une volonté certaine de la part du peintre de s'installer dans le royaume et plus précisément à Orihuela, possiblement en vue d'obtenir sa citoyenneté. La documentation le rapporte alors comme simple habitant. Il conserve ce statut jusqu'à son départ en 1502. Faut-il pour autant en déduire qu'il ne s'est pas intégré à Orihuela ? Rien n'est moins sûr. En effet, il est marié avec une certaine Dionisia, originaire de la ville<sup>302</sup>. Joan de Borgonya devait donc avoir le précieux statut de citoyen et être pleinement intégré dans la ville. Cela ne l'empêche toutefois pas de quitter Orihuela pour Valence.

Un document daté du 17 juin 1502 stipule que le maître s'engage à réaliser un retable, le contrat précise par ailleurs que Joan de Borgonya souhaite partir s'installer à Valence, capitale du royaume, où il espère probablement obtenir de plus nombreuses commandes<sup>303</sup>. Nous l'y retrouvons en 1504, sans que son statut civique soit spécifié. En 1507, un contrat passé avec Enric d'Ixer, seigneur de Vall de Xaló, le présente comme « *Johan lo Burgoyès, pintor, per ara habitador de la present ciutat de València* », soit « Joan de Borgonya, peintre, pour l'heure résident de la ville de Valence »<sup>304</sup>. La formulation du notaire laisse entendre que trois ans après son arrivée à Valence, le peintre n'est pas installé de manière définitive et qu'à tout moment il peut repartir.

En 1510, Joan de Borgonya est désormais à Barcelone, où il reste jusqu'à son décès en 1525, et est d'emblée mentionné comme citoyen. De cette information nous pouvons déduire que le peintre est établi dans la cité comtale depuis au moins un an. Il est venu s'installer avec sa femme Dionisia, qui apparaît dans de nombreux documents d'ordre économique et familial comme personnel ; nous pouvons alors nous demander si la parfaite maîtrise de la part de celle-ci du catalan/valencien n'a pas pu aider Joan de Borgonya et le bon fonctionnement de ses affaires. Des affaires qui semblent pour le moins florissantes : Joan de Borgonya possède son propre atelier, comme le laisse supposer en octobre 1521 l'arrivée de Nicolas Baló, mercier, qui s'engage pour apprendre le métier de peintre auprès

---

<sup>302</sup> AHPB 262/76, s.f., le 13 mars 1523 ; MADURELL MARIMÓN, 1944, II-1, p. 87, note 140<sup>302</sup>. Volume 2, pp. 262-263, doc. 32.

<sup>303</sup> AHO, R. 25, Protocols Loaces, a 1502, s.f., le 17 juin 1502 ; volume 2, p. 240, doc. 25.

<sup>304</sup> APPV, Joan Pau, 25.881, s.f., le 2 septembre 1507 ; LOPEZ AZORIN & SAMPER, 2006, p. 139 ; Volume 2, pp. 255-256, doc. 29.

du maître sur une période de cinq ans<sup>305</sup>. Il doit par ailleurs avoir d'autres personnes à son service pour l'aider dans ses nombreuses commandes. En 1509-10, il réalise vraisemblablement un retable pour le monastère de Santes Creus ; de 1512 à 1515, il œuvre au retable de l'église Santa Maria del Pi de Barcelone ; à la même époque, il réalise également des vitraux figurant les Rois mages pour la cathédrale de Barcelone ; en 1519, il est chargé du décor des stèles armoriées du chapitre de la Toison d'or de la même cathédrale ; en 1519-21, il achève les peintures du retable de Sant Feliu de Gérone ; toujours à Gérone, il est également chargé de réaliser des cartons de vitraux figurant des Sibylles et un retable dédié à la Vierge pour la cathédrale, ainsi qu'un retable pour le couvent des frères prédicateurs ; à Barcelone, dans les quatre dernières années de sa vie, il travaille également pour le couvent des frères prédicateurs, pour l'église Sant Feliu d'Allela pour laquelle il doit réaliser un retable ; il est également chargé de faire des cartons de broderie pour la *Generalitat*. Enfin en 1525, la paroisse de Capella (Ribagorza, Aragon) l'engage pour une œuvre qu'il n'aura pas le temps de réaliser avant son décès, le Portugais Pedro Nunyes est alors chargé de terminer l'œuvre ainsi que d'autres dans la seconde moitié des années 1420<sup>306</sup>. Il est toutefois intéressant de relever que jusqu'à la fin, Joan de Borgonya semble avoir été un peintre estimé et couru, ce qui sous-entend par là même que le peintre était parfaitement établi.

Au regard de la documentation, un dernier élément attire l'attention : le peintre possède, achète, vend et loue un certain nombre de maisons. En 1518, il achète une maison rue de Regomir de Barcelone – à crédit – à une certaine Élisabeth, veuve de Baldiri Compte. L'année suivante, un nouveau contrat de vente concerne cette fois deux maisons vendues par la même Élisabeth et Marc de Vilanova. La première située rue de Regomir semble être celle achetée à crédit en 1518, il n'y a cependant plus de prêt mentionné, et l'autre serait dans la rue du palais du gouverneur. La documentation laisse sous-entendre qu'il réside dans la demeure rue de Regomir ; il l'engage en garantie dans un prêt d'argent en 1521. À quoi pouvait alors lui servir l'autre maison ? Peut-être d'atelier, bien que celui-ci soit

---

<sup>305</sup> AHPB, Joan Benet 262/36, le 7 octobre 1521.

<sup>306</sup> C'est le cas de ce retable ainsi que du retable majeur de Santa Maria del Pi cf. MADURELL MARIMÓN, 1943, III-1, pp. 78-89 ; 1944, II-1, pp. 7-18.

d'ordinaire, en ce temps, situé au rez-de-chaussée des maisons. Il est toutefois possible qu'il ait eu besoin de beaucoup d'espace pour réaliser ses nombreuses commandes, aux dimensions parfois importantes. Toujours en 1521, le peintre loue pour une durée de cinq ans l'une de ses maisons au maître Antoni Escalet, tailleur ; il est précisé que la maison en question est mitoyenne de celle du marchand Joan de Ferran. Faut-il en déduire qu'il s'agit là d'une troisième maison ? Quoiqu'il en soit, l'année suivante, Joan de Borgonya vend au même Joan de Ferran une maison dont la partie basse est au bénéfice de l'église Santa Maria del Mar.

Ces nombreuses transactions autour de biens immobiliers signifieraient que Joan de Borgonya possédait une situation financière stable, voire qu'en plus de son atelier, il a pu obtenir quelques revenus complémentaires en louant des maisons. Cependant, nous pouvons également constater des mentions dans les mêmes années de ce qui s'apparente à des prêts, ainsi que des reconnaissances de dettes. Nous l'avons dit, en 1522, Joan de Borgonya vend une maison au marchand Joan de Ferran ; la même année, le boutiquier paye 572 livres au peintre pour la maison, le reçu indique par ailleurs que le peintre a une dette envers le marchand depuis décembre de l'année précédente pour des vêtements et des pigments<sup>307</sup>. Les documents ne nous expliquant pas les raisons de l'ensemble de ces transactions, nous aurions tort de vouloir faire des suppositions hâtives quant à la situation du peintre. Nous pouvons toutefois souligner que le peintre semble intégré et disposer de divers recours pour subvenir à ses besoins ainsi qu'à ceux de son important atelier. En effet, s'il a des dettes, celles-ci doivent être réglées car nous ne trouvons aucune mention de procédure de justice ou de réclamation tant de son vivant qu'après sa mort. Joan de Borgonya apparaît ainsi comme un exemple emblématique de l'intégration des étrangers au sein de la couronne d'Aragon.

### 2.3. Le système corporatif, un atout dans l'intégration des étrangers ?

La société du bas Moyen Âge peut être perçue comme un ensemble multiple de communautés. Faire communauté renvoie le plus souvent à une appartenance particulière,

---

<sup>307</sup> AHPB, Jaume Seguí 288/6, s.f. le 24 novembre 1522.

à l'instar des juifs qui ont l'habitude de se regrouper dans des quartiers, dits *call* (cat.) ou *judería* (cast.), où ils peuvent bénéficier de structures qui leurs sont propres (synagogues, boucheries kacher, bains rituels, etc.). Nous avons également pu noter des associations par « nationalité », comme ont pu le faire les immigrés à l'exemple des Allemands à Barcelone avec leur confrérie dédiée à sainte Barbara. Un troisième type de congrégation est également à prendre en compte ici, celle des métiers. En effet, les métiers urbains entre les XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles s'organisent de manière corporative.

Le terme de corporation au sens où nous l'entendons aujourd'hui ne s'est imposé que de manière récente dans l'Histoire pour désigner des organisations de métier. L'historien Émile Coornaert en propose une définition plus proche de la réalité médiévale : « groupement économique de droit quasi public (ou semi-public), soumettant ses membres à une discipline collective pour l'exercice de leur profession. »<sup>308</sup>. En réalité, ces associations peuvent reposer sur un métier ou un groupe de métiers ayant des points communs, à l'instar de certains artisans aux spécialités complémentaires et pouvant intervenir conjointement pour une réalisation. À Barcelone, la corporation des peintres est associée à la confrérie de *Sant Esteve* qui regroupe l'ensemble des métiers liés à la production d'équipement militaire en allant du *frener*, qui fabrique les mors des chevaux, jusqu'au peintre qui décore les boucliers<sup>309</sup>. À Valence, la confrérie de l'*armeria* intègre les peintres, les assembleurs, les sculpteurs, les ébénistes, ainsi que des charpentiers<sup>310</sup>.

Au sein des cités, les artisans de même profession se regroupent en associations - que nous appellerions aujourd'hui corporations - que nous retrouvons dans la documentation sous les termes de « *confraria* (cat)/*cofradía* (cast.) », mais également « *estament/ofici* (cat.) » ou « *gremio* (cast.) ». Ces communautés de métier – qui ont avant tout un vocation religieuse centrée sur le saint patron de la profession concernée – permettent de défendre les intérêts des membres et de former une identité reconnue par la

---

<sup>308</sup> COORNAERT, 1968, p. 31.

<sup>309</sup> Les métiers de peintres et de brodeurs sont traditionnellement associés à celui de sellier pour les XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle, ce qui nous permet de mieux comprendre leur présence dans une confrérie qui rassemble les métiers liés à la monture et l'équipage des chevaliers cf. DURLIAT, 1962, pp. 305-306 ; BONNASSIE, 1975, p. 32.

<sup>310</sup> BRUQUETAS GALÁN, 2010 p. 26.

société et par les pouvoirs publics. Elles ont le droit de s'administrer elles-mêmes et exercent le plus souvent un monopole. Dans le cas de la couronne d'Aragon, ce monopole n'est confirmé que de manière tardive. En effet, le régime corporatif est loin de s'imposer partout dans les sociétés médiévales<sup>311</sup>, à toutes les professions ; cela est néanmoins le plus souvent le cas des métiers spécialisés, à l'instar de celui des peintres. Il apparaît ainsi préférable pour toute personne souhaitant s'installer et travailler dans les territoires aragonais d'appartenir à l'une de ces associations de métier spécialisées.

### 2.3.1. Hiérarchiser et régler les métiers

L'une des premières fonctions de la corporation de métier est la mise en place d'une réglementation et d'une organisation normée du travail, de prêter assistance en cas de nécessité et enfin permet un contrôle de la production. Ce cadre réglementaire est alors plus ou moins contraignant, et repose sur une hiérarchisation stricte des apprentis, des compagnons et des maîtres<sup>312</sup>, l'accès à ces étapes étant soumis à un certain nombre de conditions. Ce système a l'avantage de figer l'organisation du travail et d'éliminer la notion de concurrence.

Une administration parfaitement ordonnée est chargée de faire respecter les règles de chaque confrérie par le biais des *cònsols* et des *prohomes* (consuls et prud'hommes). À leur tête se trouve le *prohom en cap* (prud'homme en chef), celui-ci peut notamment représenter la confrérie face à l'autorité municipale. Les prud'hommes sont ceux qui ont la juridiction la plus étendue, ils sont chargés de faire respecter le règlement et de trouver des accords pour éviter tout procès. Les consuls, pour leur part, sont les garants des contrats de travail, écrits comme oraux. Ils sont chargés de les faire respecter<sup>313</sup>. En cas de conflits, ce sont les consuls qui nomment les experts (*examinadors*) qui devront examiner le travail remis en question. Nous pouvons ainsi deviner l'intervention des *cònsols* de la confrérie

---

<sup>311</sup> En effet cela diffère d'une ville à une autre, d'un royaume à un autre. À titre d'exemple nous pouvons notamment citer le cas des imprimeurs et libraires à Venise qui évoluent hors du système corporatif jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle cf. KIKUCHI, 2016.

<sup>312</sup> FOSSIER, 1999, p. 284 ; BERNADI, 2009, p. 26.

<sup>313</sup> BONNASSIE, 1975, pp. 43, 48-49.

de *Sant Esteve* aux côtés de l'Œuvre de la paroisse de Santa Maria del Pi (Barcelone) le 19 avril 1515 dans l'expertise du retable réalisé par Joan de Borgonya<sup>314</sup>.

Une dernière fonction clé dans la gestion est celle du *clavari*, terme que nous pouvons ici comprendre comme « le trésorier ». Il est chargé de l'ensemble des comptes de la corporation et du recouvrement des frais ; c'est un personnage à part dans la hiérarchie, il dépend directement des *cònsols*<sup>315</sup>.

Ces charges ne sont pas permanentes, elles sont attribuées de façon annuelle à la suite à d'un vote et il semble que chacun représente l'un des corps de métier présent dans l'association. Ces membres sont élus par une commission, elle-même élue par les membres de la corporation. Pour pouvoir être élu, il faut avoir le statut de maître ; hormis cette contrainte, tous les membres peuvent recevoir ces charges. L'exemple du peintre catalan Jaume Huguet atteste de ce fonctionnement par référendum qui se fait en plusieurs temps. Le 3 aout 1465, Huguet est élu « *prohom en cap* » de la confrérie de San Esteve de Barcelone<sup>316</sup>. Il est alors le personnage le plus important et le plus influent de sa confrérie. Il est réélu le 3 aout 1479. L'année suivante, le 4 aout 1480, il est chargé de faire partie des huit membres constituant la commission qui réforme l'élection des cinq prud'hommes et des trois consuls de la confrérie<sup>317</sup>. De même en 1487, il fait à nouveau partie d'une commission formée par la confrérie<sup>318</sup>.

Si elles régulent le métier, ces coopérations de métier normalisent également un système d'apprentissage<sup>319</sup>. La formation commence le plus souvent autour de douze-quatorze ans et s'étale sur une période pouvant varier entre quatre et six ans ; elle est formalisée devant notaire au travers d'un contrat et contre échange d'une certaine somme de monnaie versée au maître<sup>320</sup>. L'apprenti s'engage alors à servir fidèlement son

---

<sup>314</sup> AHPB, Joan Benet 262/26, s.f., le 19 avril 1515 ; MADURELL MARIMÓN, 1943, III-1, pp. 84-85, note 137.

<sup>315</sup> BONNASSIE, 1975, p. 43.

<sup>316</sup> GUDIOL RICART & ALCOLEA, 1986, p. 165.

<sup>317</sup> Les *consuls* sont, dans le document, qualifiés d'« *obrers* », cf. BONNASSIE, 1975, p. 42 ; GUDIOL RIQUART & ALCOLEA, 1986, p. 165.

<sup>318</sup> GUDIOL RIQUART & ALCOLEA, 1986, p. 166.

<sup>319</sup> BRUQUETAS GALÁN, 2010, pp. 22-23.

<sup>320</sup> Sur la formation des peintres dans la couronne d'Aragon, voir notamment MONTERO TORTAJADA, 2017 ; MIQUEL JUAN & PÉREZ MONZON, dans MOLINA (éd.), 2021, pp. 66-79.

instructeur. C'est la promesse que fait Nicolau Baló le 7 octobre 1521 devant le notaire barcelonais Joan Benet<sup>321</sup>. Le document spécifie que le jeune homme se mette au service de Joan de Borgonya pour une durée de cinq ans afin d'apprendre le métier de peintre. Il promet par ailleurs que durant cette période il ne quittera pas la maison du peintre sans sa permission et qu'il accomplira son contrat sans causer de dégâts. Comme caution, il verse au peintre la somme de 28 ducats d'or.

Une fois les années de formation réalisées, l'apprenti peut alors se soumettre à l'examen exigé par sa corporation. Une fois sa formation validée, l'apprenti doit payer un florin de taxe et devient « *fadrí* (cat.)/*oficial* (cast.) », c'est à dire compagnon, une personne dont l'apprentissage de la profession est finalisé mais qui n'a pas encore le statut de maître. L'apprenti désormais « diplômé » peut par la suite obtenir ce statut de maître et œuvrer de manière indépendante dans son propre atelier. Il est toutefois fréquent qu'une fois cet examen passé, celui-ci reste dans l'atelier de son apprentissage en tant que salarié. En effet, l'investissement que représente l'établissement de son propre atelier est conséquent, tous n'en ont pas les moyens. D'autre part, gérer tout un atelier est un vrai métier d'entrepreneur et tous n'en ont pas la carrure. Il arrive par ailleurs que l'un des compagnons épouse la fille du maître, de sorte à garantir la continuité de l'atelier. Avec la même finalité de pérennité, lorsque le maître décède, il peut arriver que sa veuve épouse l'un des membres de la confrérie, voire l'un des collaborateurs de son défunt mari.

### 2.3.2. L'entraide au cœur des corporations

Si les associations de métier offrent un cadre de travail réglementé et sécurisé, il est également important de spécifier qu'elles font également office de réseaux de soutien. Pour mieux comprendre cela, rappelons que ces corporations, pour l'époque interrogée, sont des associations de laïcs qui s'appuient le plus souvent sur des principes religieux communs, notamment une dévotion à un saint particulier, généralement leur saint patron. En raison de cela, il est fréquent de voir ces associations de métier être appelées confréries. L'une des plus célèbres est la guilde de Saint-Luc, organisation corporative strictement

---

<sup>321</sup> AHPB, Joan Benet 262/36, s.f.



réglementée de peintres, graveurs, sculpteurs et imprimeurs dont l'existence est documentée dans les anciens Pays-Bas bourguignons, les pays rhénans et la France. Ces guildes prennent ainsi en référence saint Luc l'évangéliste, saint patron des peintres. Dans la couronne d'Aragon, nous retrouvons la confrérie de Saint-Étienne, *Sant Esteve*, à Barcelone et à Perpignan, ou encore la confrérie de l'*armeria*.

Ces confréries, parce qu'elles reposent sur des principes de dévotion chrétienne, se doivent de porter assistance à leurs membres et peuvent également avoir une fonction d'assistance sociale<sup>322</sup>. Cette aide, le plus souvent financière, repose principalement sur les cotisations versées par ses membres et est le plus souvent destinée aux professions les plus pauvres dont les membres ont parfois du mal à faire face aux coups du sort. Il faut ainsi comprendre que cette assistance peut s'opérer au sein même de la confrérie, voire dans certains cas être dirigée vers d'autres communautés. En effet, les confréries ont le devoir d'agir comme organismes d'entraide. Nous n'avons pas de traces d'autres formes de secours, il ne faut pas pour autant en déduire que cela n'existait pas. Nous pouvons ainsi imaginer que l'assistance du peintre Nicolau Sans auprès du sculpteur Gerard Spirinch, en 1511<sup>323</sup>, est la conséquence de ces regroupements d'artisans et d'immigrés au sein de confréries, la vocation religieuse de celles-ci les encourageant à venir en aide à ceux dans le besoin.

Il est également possible que ces associations de métier soient intervenues pour aider les étrangers dans leur quête de travail. Les membres peuvent recommander leurs pairs et/ou les intégrer à leur atelier. En effet, les étrangers aux royaumes et plus encore à la couronne sont soumis à des tarifs spéciaux. Les impôts demandés à ceux qui n'ont pas le titre de citoyenneté sont souvent le double, parfois le triple de ceux exigés aux locaux. Par ailleurs, seul un « maître » peut ouvrir un atelier ; or pour obtenir ce titre, il faut être reconnu comme tel par une corporation de métier et avoir passé un examen. Toutefois, le titre de maître n'est pas la seule condition requise pour établir son atelier, rappelons qu'il

---

<sup>322</sup> BONNASSIE, 1975, pp. 129-138.

<sup>323</sup> ACA, Monacales, vol. 1303, fol. CXV, le 1<sup>er</sup> mai 1511 ; AINAUD & VERRIÉ, 1941, p. 35 i 50, doc. XIX.

faut également avoir le statut de citoyen. C'est possiblement en raison de ces contraintes que plusieurs de ces artistes étrangers se sont associés à des locaux pour réaliser des contrats. Cela a notamment été le cas de Marçal de Sas, peintre allemand actif à Valence de 1396 à 1410, que nous trouvons souvent aux côtés de Pere Nicolau<sup>324</sup> ; nous pouvons également citer l'exemple de Pere Nisard, peintre étranger, possiblement originaire du Sud actuel de la France, qui est engagé aux côtés du Majorquin Rafael Moger en 1468<sup>325</sup> ; ou encore le cas de Bernat Goffer, peintre supposé allemand du fait de l'orthographe de son nom, qui aurait œuvré dans l'atelier catalan de Jaume Huguet<sup>326</sup>. Un autre cas intéressant est celui du Brabançon Ayne Bru, qui en 1500 est engagé par le couvent des frères prédicateurs de Gérone pour réaliser un retable<sup>327</sup>. Le document précise que Gabriel Pou, peintre citoyen de Gérone, se porte garant de la bonne réalisation<sup>328</sup>. La présence d'un garant serait une conséquence directe de l'origine étrangère d'Ayne Bru, il convient de s'assurer qu'il est capable de peindre selon le goût local. Nous pouvons alors nous demander si l'intervention de Gabriel Pou n'est pas le fait de la corporation des peintres de Gérone.

Pour comprendre les déplacements d'artistes et les moyens et opportunités qui s'offrent une fois arrivés à destination, il faut donc porter une attention toute particulière à la question des réseaux sociaux. Outre les grands princes et les ecclésiastiques qui se recommandent réciproquement certains artistes dont ils sont satisfaits, il faut également porter une attention spécifique aux réseaux marchands. Étant donné la nature de leur métier, les négociants sont particulièrement au fait du marché de l'art en Europe et sont à même de jouer les intermédiaires entre clients et artistes. Par ailleurs, en raison de leurs très fréquents voyages, ils s'associent le plus souvent, à leur arrivée dans les différentes villes où ils font affaires, en communautés d'étrangers capables de fournir une aide aux

---

<sup>324</sup> Volume 2, pp. 38-50 ; sur la question de la collaboration de Pere Nicolau et Marçal de Sas, voir chapitre 5, point 5.2.2.2.

<sup>325</sup> AHMP, Pere Moranta, réf. Incomplète ; LLOMPART, 1977-80, vol. 4, pp. 189-191 ; volume 2, pp. 222-223, doc. 15.

<sup>326</sup> JARDÍ ANGUERRA, 2009.

<sup>327</sup> AHPG, GI-03 129, s.f., le 3 juin 1500 ; FREIXAS, 1984, pp. 17-18, doc. IV ; Volume 2, pp. pp. 238-239, doc. 21

<sup>328</sup> « Gabriel Pou, pictor, civis Gerunde se instituit fideussor », AHPG, GI-03 129, s.f., le 3 juin 1500.

voyageurs partageant leurs origines. Ils peuvent notamment les orienter vers les corporations de métiers qui, elles aussi, semblent jouer un rôle clé avec des systèmes d'entraide. Le peintre septentrional qui arrive dans l'ancienne couronne d'Aragon est ainsi soutenu à de nombreux niveaux, ce qui lui permet d'exercer son métier sans embûche due à ses origines.

### **3. Les structures de la demande et les opportunités pour les artisans étrangers**

La couronne d'Aragon au travers de ses différents royaumes, principautés et comtés, constitue de nombreux centres de production artistique régies où s'appliquent des principes communs à l'ensemble de l'Europe du bas Moyen Âge. Le cas le plus notable est celui de la commande d'œuvres régie par des actes notariés venant officialiser les accords passés entre les artisans choisis et un bailleur, particulièrement lorsque des sommes importantes sont en jeu. Dans les pays catalans, il est courant depuis les XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles d'avoir recours à un notaire pour valider le moindre accord impliquant un capital financier. À cela il faut ajouter le rôle des institutions fondées au Moyen Âge, à l'instar de la *Cancellaria Reial* sous Jacques I<sup>er</sup> (1264) qui regroupe l'ensemble de la documentation administrative de la couronne aragonaise, qui jouent un rôle important dans la conservation de la documentation. Cet usage, ainsi que la centralisation et la conservation des textes anciens, ont permis qu'une grande quantité d'archives nous soit parvenue, dont des contrats de commandes et leurs paiements. Il s'agit parfois simplement d'un en-tête notifiant les parties contractantes et les grandes lignes de leurs engagements réciproques ; d'autres fois, c'est avec une extrême précision que l'objet/résultat attendu est détaillé, avec une description minutieuse de chaque modalité et étape de la réalisation. En plus de nous informer sur le processus de production artistique, ces sources manuscrites, lorsqu'elles sont recoupées, nous permettent de cerner la richesse des compétences des artisans et notamment des peintres. Cela s'observe tant dans les demandes pour une technique picturale spécifique, à l'instar de l'emploi d'huile comme liant pour les pigments, que dans la variété des charges qu'ils reçoivent. Il n'est ainsi pas surprenant de voir un peintre intervenir dans le processus de création d'ouvrages aussi divers que la décoration héraldique, la verrerie, ou encore la broderie et la tapisserie. Il est alors intéressant de

s'interroger sur la place que prennent les artistes venus du nord de l'Europe dans cette marche créative.

À partir de l'analyse d'un riche corpus documentaire rapporté dans le second volume de cette étude, le présent chapitre se centre sur les structures de la demande artistique et les opportunités que celle-ci offre à ces personnalités septentrionales. Pour ce faire, il est question dans un premier temps du processus de réalisation d'une œuvre picturale. Nous nous intéressons alors tant au commanditaire qu'à la formulation de la demande, en prenant notamment l'exemple du *Retable de Sant Feliu* (saint Felix) de Gérone, retable monumental auquel nombre d'artistes septentrionaux participent. Cette analyse de la documentation nous conduit dans un second temps à nous intéresser à la complexité du métier de peintre qui est bien loin de se limiter à la seule polychromie des retables.

Nous traiterons pour cela des techniques directement reliées au dessin voire l'emploi du pinceau à savoir l'enluminure, la verrerie, ainsi que la broderie et la tapisserie. Enfin nous nous interrogerons sur le rôle des peintres septentrionaux dans cette production. Qu'est-ce qui motive les commanditaires à engager un artiste étranger plutôt qu'un artiste local ? Nous verrons alors que tant l'esthétique que leur savoir-faire jouent alors un rôle crucial.

### 3.1. Faire réaliser une œuvre

D'un point de vue strictement formel, le processus de création varie peu pendant toute la fin du Moyen Âge. Comme le définit Michael Baxandall dans *L'œil du Quattrocento*, la commande artistique est le « produit d'une relation sociale » entre d'un côté, celui ou ceux qui réalisent, voire supervisent, l'exécution de l'œuvre, et de l'autre une entité qui ordonne, fournit des fonds pour la réaliser et qui, une fois achevée, en a l'utilité. En ce qui concerne l'exécution, la charge en incombe à un professionnel dont la compétence est reconnue dans le domaine concerné, soit à un peintre le cas d'une œuvre picturale. La personnalité ou organisation qui ordonne peut, quant à elle, correspondre à des commanditaires royaux ou princiers, religieux ou laïcs.

Une fois définies, les deux parties s'engagent pour la réalisation de l'œuvre selon des exigences précises et la plupart du temps consignées devant notaire ; ce d'autant plus que des sommes importantes d'argent sont le plus souvent en jeu. L'intervention du notaire permet alors de sécuriser au mieux le bon déroulement des opérations et l'investissement fait. Pour cela, un certain nombre de clauses fondamentales sont systématiquement reprises, à savoir : définir l'objet de la commande et parfois certains des matériaux ou techniques ou techniques à utiliser, le délai de réalisation et enfin le prix convenu fréquemment associé à un échéancier des paiements. À titre de garantie, chacune des parties peut engager ses biens et promet, devant témoin, de respecter ses engagements. La réalisation d'une œuvre telle qu'un retable nécessite le plus souvent plusieurs étapes et l'intervention de plusieurs artisans. Il y a ainsi une division et une répartition du travail parfaitement orchestrée comme nous le verrons par la suite avec l'étude d'exemples concrets. Avant cela, il convient de d'abord revenir sur les acteurs du monde artistique.

### 3.1.1. Celui qui commande et celui qui exécute

Il existe deux entités essentielles pour que puisse s'opérer une réalisation artistique. La première est celle qui commande et finance l'œuvre. Plusieurs termes peuvent être employés pour désigner les responsables ou bailleurs. Ceux-ci peuvent être des clients, des commanditaires ou des mécènes, chacune de ces dénominations correspondant à une réalité différente<sup>329</sup>. Le client est celui qui acquiert quelque chose via un achat. Ainsi, un client est n'importe quelle personne, physique ou morale, achetant une œuvre, sans qu'il n'y ait nécessairement de commande en amont. Si ce type de relation commerciale devait également exister à l'époque qui nous intéresse – correspondant à une production plus standardisée<sup>330</sup> –, elle n'apparaît en revanche que rarement dans la documentation et se révèle, de fait, moins aisée à analyser.

---

<sup>329</sup> Le professeur Joaquín Yarza, dans un essai fondateur, s'est attaché à faire une première tentative de définition qui propose une base intéressante bien qu'elle doive s'entendre avec certaines nuances notamment quant à l'utilisation du terme « promotor » que nous traduisons ici comme mécène YARZA, 1992, pp. 15-50.

<sup>330</sup> Nous pouvons notamment citer l'exemple du petit retable de la *Vierge et des saints* réalisé par Jaume Huguet, conservé au musée de Vic (MEV 1297), qui devait être un type d'œuvre produit en série par l'atelier du peintre.

Le terme de mécène renvoie pour sa part à une personne dotée d'un certain pouvoir et d'une certaine richesse qui lui permet de s'octroyer les services particuliers d'un ou plusieurs artistes qu'il aide et protège, notamment financièrement. Dans la couronne d'Aragon, il faut attendre le règne de Pierre IV, dit le Cérémonieux (1336-1387), et de ses successeurs pour voir se développer une véritable politique culturelle. Toutefois, malgré un intérêt marqué pour les arts, ces souverains ne se comportent pas en tant que des mécènes à l'instar de ce que fait Philippe le Bon, duc de Bourgogne, qui versait notamment un salaire régulier à son peintre et valet de chambre, Jan van Eyck<sup>331</sup>. Dans les territoires aragonais, il existe des « *pintor de la casa del rey* » tels que Lluís Dalmau qui œuvre pour Alphonse le Magnanime. Les comptes royaux rapportent des paiements faits au peintre tout au long de sa carrière, y compris sous le règne de Jean II d'Aragon<sup>332</sup>. Toutefois ces rémunérations concernent toujours des commandes précises et ne paraissent pas correspondre à un salaire fixe. Si Lluís Dalmau semble être un peintre favorisé par la cour royale, il n'apparaît pas pour autant y avoir de lien de protection, phénomène inhérent au mécénat. Les souverains aragonais se comportent avant tout en commanditaires.

Le terme de commanditaire – « promoteur » selon Yarza – désigne celui qui favorise une création artistique et la finance ; c'est celui qui régent la réalisation de l'œuvre qu'il commande. Son rôle par certains aspects peut, à l'époque, se rapprocher de celui de mécène au point qu'ils se confondent parfois. Il est en revanche bien loin du client qui lui se contente de choisir un objet et de le payer, sans la moindre implication dans le processus de réalisation.

Dans la couronne d'Aragon, les commandes les plus importantes émanent tout aussi bien des commanditaires laïques que religieux. Certaines sont le fruit de demandes d'institutions politiques telles que le *Consell de Cent* de Barcelone, qui commande un nouveau retable au peintre Lluís Dalmau en 1443 pour orner la chapelle de la *Casa de la*

---

<sup>331</sup> Sur la question du titre de « valet de chambre » donné aux peintres, voir LORENTZ dans LORENTZ, EICHBERG & TACKE (éd) 2017, pp. 47-54.

<sup>332</sup> Volume 2, pp. 65-77.

*Ciutat*<sup>333</sup>, ou encore la municipalité de Valence qui engage Marçal de Sas pour réaliser différents décors pour la ville<sup>334</sup>. Lorsqu'il s'agit d'un retable destiné au maître-autel d'une paroisse ou d'une église conventuelle, c'est habituellement l'autorité religieuse en charge qui s'occupe de la commande, plus rarement un noble particulier. C'est notamment le cas de la paroisse de Santa Domingo de Daroca lorsqu'elle demande à Bartolomé Bermejo de réaliser un retable dédié à son saint patron pour décorer son abside<sup>335</sup>. Il existe néanmoins quelques exceptions comme le *Retable de saint Augustin* du couvent de Sant Augustí de Barcelone qui est financé par la confrérie des tanneurs de la ville, toutefois en accord avec l'autorité religieuse concernée<sup>336</sup>.

Les confréries, ou corporations, très présentes au XV<sup>e</sup> siècle, sont à l'origine de nombreuses commandes. Il s'agit le plus souvent de retables dédiés à leur saint protecteur et destinés à orner des chapelles secondaires sous le patronage du métier. L'un des exemples les plus éloquents est certainement celui du peintre catalan Jaume Huguet, actif principalement à Barcelone et dont la majorité des commandes émanent de confréries. Ainsi en 1454, il est engagé par la confrérie des courtiers en animaux pour réaliser un retable dédié à saint Antoine abbé ; en 1455-60, il réalise le retable de saint Michel archange pour la confrérie des commerçants (*revedors*), ainsi qu'un autre devant d'autel figurant une flagellation pour la confrérie des cordonniers ; il est chargé de la réalisation du retable de saint Étienne pour la confrérie des *freners* en 1462 ; en 1483, la confrérie des serruriers de Barcelone lui commande un retable dédié à saint Éloi, pour ne citer que ces quelques exemples. Huguet apparaît ainsi comme le peintre des confréries<sup>337</sup>.

Les chapelles secondaires peuvent également appartenir à des familles nobles ou simplement aisées qui, selon le même désir que celui des confréries, souhaitent voir orner leur autel. Il n'est ainsi pas surprenant de voir nombre de commandes émaner de

---

<sup>333</sup> AHPB, référence incomplète ; SAMPERE, 1906, vol. II pp. XIV-XVIII, doc. IX ; Volume 2, pp. 210-212, doc. 10.

<sup>334</sup> En 1393, il réalise notamment la polychromie des clés de voûte de la Porte de Serrano cf. AMV, *sotsobreria de Murs i Valls*, d3-5, f. 158, le 22 octobre 1393. Trois plus tard, il est chargé du décor de la chambre secrète du conseil de la ville cf. AMV, *clavaria comuna, manual d'albarans*, I-21, f. 34v et 35, le 20 mai 1396.

<sup>335</sup> APPV, Protocols de Joan de Santfeliu, num. 25.865, s.f., le 24 avril 1405 ; ALIAGA, COMPANYY & TOLOSA, 2011, p. 102, doc. 194 ; Volume 2, p. 206, doc. 7.

<sup>336</sup> Documentation d'origine aujourd'hui perdue, voire les transcriptions dans DURAN I SANPERE, 1929.

<sup>337</sup> L'ensemble de la documentation a notamment été reprise dans ESPIN, 2015, pp. 119-148.

personnalités laïques. Un exemple éloquent est celui du marchand aragonais Juan de Lobera, qui fait construire à la fin des années 1470 une chapelle dans l'église Nuestra Señora del Pilar de Saragosse. Il engage alors Bartolomé Bermejo et Martín Bernat pour peindre un retable qui devra être exposé dans ladite chapelle, comme indiqué dans le contrat passé le 14 avril 1479 : « *es concordado que el dito maestro aya de dar el dito retablo acabado y fecho en la forma y manera que sta copiado y capitulado segun costa por los presentes capitoles y si mexior pora meixor e lo aya de dar asentado y puesto en la forma y manera que a destar en la capiella que Johan de Lobera faze en Sancta Maria del Pilar de Çaragoça* »<sup>338</sup>.

Enfin, les souverains constituent traditionnellement une source majeure de la commande artistique. La documentation révèle, sur la période qui nous intéresse, que la majorité des monarques porte un intérêt aux arts, à l'instar de Jean I<sup>er</sup> et de sa femme Yolande de Bar qui importent de nombreux objets venus de France, ou encore de Martin l'Humain qui emploie nombre d'artistes, notamment à l'occasion de la chartreuse de Vall de Christ, et Alphonse le Magnanime connu pour son goût de l'art septentrional. Ce dernier fait d'ailleurs venir à sa cour autant des œuvres que des artistes étrangers pour contenter son amour de l'art<sup>339</sup>. Ses successeurs en revanche paraissent ne pas partager cet intérêt, notamment Ferdinand le Catholique dont la femme, Isabelle la Catholique, est pourtant connue comme étant une grande mécène et collectionneuse<sup>340</sup>.

Ces commanditaires et mécènes, une fois leurs besoins définis, se tournent alors vers la ou les personnes compétentes pour effectuer la réalisation de l'œuvre en fonction

---

<sup>338</sup> « Il est convenu que ledit maître (Bartolomé Bermejo) doit donner ledit retable terminé de la forme et la manière convenues ci-dessus par les présentes clauses et du mieux qu'il le peut et il devra le montrer de la forme et de la manière qui doit être dans la chapelle que Juan de Lobera fait construire dans l'église de Nuestra Señora del Pilar de Saragosse ». AHPZ, Domingo de Cueria, 1479, f. 81v, le 14 avril 1479 ; LACARRA, 1993, pp. 263-265, doc. VI ; Volume 2, pp. 229-232, doc. 17.

<sup>339</sup> Voir notamment CORNUDELLA, 2009-2010.

<sup>340</sup> Le mariage de Ferdinand et d'Isabelle en 1469 constitue une union dynastique qui implique que chaque partie reste suzeraine de ses terres, ainsi Isabelle est reine de Castille avant toute chose. Elle ne vient que peu sur les terres de la couronne aragonaise, et l'impact de son mécénat ne peut de fait être considéré que comme minime sur la production catalane. Concernant le patronage artistique des rois catholiques, voir YARZA LUACES, 1993 ; VALDEON BARUQUE (éd.), 2003 ; ANES Y ALVAREZ DE CASTRILLON & MANSO PORTO, 2006 ; ZAMALA, 2015.



de leurs goût et exigences. Dans le cas des retables, support premier à nous intéresser ici, il est fait appel d'abord à un ébéniste pour réaliser le corps du retable, parfois à un sculpteur s'il y a des décors particuliers à élaborer, et presque toujours à un peintre pour effectuer une polychromie quelle qu'elle soit, aussi bien celle des statues que celle des surfaces planes. Pour cela, les commanditaires engagent des artistes-artisans expérimentés, voire dans certains cas, à partir du XV<sup>e</sup> siècle, d'artistes au sens moderne du terme à l'instar de Lluís Dalmau qui est désigné par le *Consell de Cent* de Barcelone comme le « *millor e pus abte pintor* »<sup>341</sup>. Ce choix souligne ici la volonté d'avoir recourt à une personnalité artistique forte.

Une fois les deux parties identifiées, il ne reste plus qu'à concrétiser le désir des commanditaires. Il convient avant tout, de formuler très concrètement la demande correspondante. Pour cela, il est fait recours à un notaire qui va permettre d'encadrer ce processus, de prévenir d'éventuels litiges et/ou d'indiquer les potentielles pénalités qui en résulteraient, et qui par son intervention confère un caractère d'authenticité à l'acte contractuel. Les archives de la couronne aragonaise regorgent de nombreux contrats passés pour la réalisation de retables, nous permettant ainsi d'en connaître et comprendre le fonctionnement.

### 3.1.2. Un processus juridique

Les commandes se matérialisent par des contrats, dit également prix-faits, qui permettent de désigner les parties engagées, et ce à quoi elles s'engagent. Ces documents ont une valeur juridique forte qui permet de sécuriser une transaction financière pouvant mettre en jeu un montant important. Un notaire est chargé de la rédaction et de l'enregistrement de la commande de sorte à en assurer la validité. L'acte en lui-même, lorsqu'il est complet (parfois seul l'entête du contrat est conservé), se divise quasi systématiquement en trois points principaux :

---

<sup>341</sup> Lors de l'assemblée du 4 septembre 1443, le Conseil décide de faire réaliser un retable pour orner sa chapelle et décide de confier ce travail au meilleur et plus apte des peintres cf. DURAN I SANPERE, 1975, p. 141.

1. L'objet de la commande à réaliser, qu'il s'agisse d'un support de retable, d'une peinture ou encore d'une sculpture ou d'une verrière, avec son iconographie, le tout est généralement repris dans un dessin appelé « *mostra* ». Le plus souvent sur une feuille volante, les *mostres* nous sont rarement parvenus à l'exception de celui du retable de *La Vierge des conseillers* de Lluís Dalmau<sup>342</sup>, qui accompagnait originellement le contrat passé en 1443 avec le *Consell de Cent* pour orner la *Casa de la Ciutat*.

2. Des préconisations, ou des exigences sur la réalisation concernant les matériaux, les pigments, ou relatives aux parties dont le maître ne pourra sous-traiter l'exécution. Suivant ce principe, en 1464, lorsque la confrérie des tanneurs de Barcelone passe commande à Jaume Huguet d'un retable dédié à saint Augustin, il est spécifié que le saint doit être vêtu en évêque et que le maître doit réaliser lui-même l'ensemble des visages<sup>343</sup>.

3. Les modalités de la livraison avec la date d'une fête liturgique qui est souvent indiquée en date butoir, ainsi que les modalités du règlement de l'œuvre par le commanditaire.

L'ensemble du prix-fait possède une solide valeur juridique qui implique des sanctions en cas de non-respect des conditions établies, comme cela est généralement stipulé. Il s'agit le plus souvent d'une amende. Toujours dans le cas de la commande du retable de saint Augustin, il est notifié que chacune des deux parties pourra être soumise à une pénalité de deux cents florins d'or d'Aragon si l'un des engagements n'était pas respecté : « *E totes les dites coses prometent de fer, attendra e complir la una part a l'altra e abduas ensemps, sots pena e arres de docents florins d'or d'Aragó.* »<sup>344</sup> Dans le cas éventuel de non-respect des engagements pris, il peut être nécessaire que l'une ou l'autre des parties mette en gage ses biens mobiliers pour rembourser la dette constituée. Dans des cas plus rares, notamment lorsque l'artiste possède peu de moyens, c'est sa foi qui est mise

---

<sup>342</sup> AHCB, référence lacunaire, publié dans DURAN I SANPERE, 1975, p. 143.

<sup>343</sup> Document original aux Archives Historiques de la ville de Barcelone (AHCB), non localisé ; DURAN SANPERE, 1929.

<sup>344</sup> AHCB, référence incomplète ; transcription dans DURAN I SANPERE, 1929, pp. 22-24, doc. VII.

en gage. Ainsi, en septembre 1475, le peintre Bartolomé Bermejo accepte la sentence d'excommunication s'il n'achève pas le retable de l'église de Santo Domingo de Daroca<sup>345</sup>.

À ces trois fondamentaux, il faut ajouter en fin de contrat la signature de témoins qui confirment la légalité du document. Ces derniers, vraisemblablement de l'entourage plus ou moins direct des parties, permettent de certifier l'existence de l'acte et l'implication des personnes engagées.

Dans le cas d'un retable exclusivement peint, il n'y a généralement qu'un seul contrat passé avec le peintre. Celui-ci se charge par la suite de trouver un ébéniste (*fuster*) pour réaliser le support, le prix du travail et du support de bois étant inclus directement dans le prix global accepté par le peintre. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre sculptée, un ébéniste-sculpteur est d'abord contracté, puis par la suite un peintre qui est chargé de la dorure et de la polychromie. Les retables mixtes, comprenant notamment peintures et sculptures, et de grandes dimensions, donnent lieu à une casuistique plus complexe où se multiplient les contrats à l'image du *Retable de Sant Feliu* destiné à orner le maître-autel de l'église du même nom à Gérone. Ici, au moins six contrats sont passés, ce qui en fait un cas d'étude particulièrement intéressant. Quatre de ces contrats sont conservés dans les archives municipales de Gérone.

### 3.1.3. Des documents riches d'informations

Ces contrats de retables et d'œuvres, ainsi que l'ensemble de la documentation relative à la production artistique et aux aspects financiers qui s'y rattachent, constituent une mine d'informations évidemment précieuse pour l'historien. Leur étude offre, comme nous l'avons vu, une bonne connaissance du processus de création. Particulièrement prolixes, ces archives fournissent également des informations sur les artistes. Elles permettent de borner leur vie et de retracer leur activité, plus particulièrement celles des artistes septentrionaux. Il est également souvent fait mention de l'origine des artistes. Ce qui nous permet de retracer une partie de leur parcours et de leur carrière. Si le recoupement

---

<sup>345</sup> La sentence d'excommunication relative à ce contrat est publiée en 1477 cf. AHPZ, Bartolomé Roca, 1477, f. 351, le 4 septembre 1477 ; SERRANO, 1916, pp. 482-85 ; Volume 2, pp. 224-228, doc. 16.

de ces sources documentaires permet d'appréhender la vie de ces artistes, leur activité et leur métier, il est aussi possible de reconstituer en grande partie leur corpus d'œuvres et d'en constater la diversité.

Bien que nous nous soyons, dans cette partie, particulièrement focalisée sur la commande de retables qui constitue l'essentiel des œuvres que nous allons étudier, cette seule production ne peut résumer l'activité des peintres dans la couronne d'Aragon, pas plus qu'en Europe à la fin du Moyen Âge. En effet, leur domaine de compétence ne se limite pas à la peinture sur panneau ou sur mur. Nous constatons leur intervention dans des contrats passés pour la réalisation de verrières, ainsi que la mention de paiements à ces mêmes peintres pour la réalisation de cartons et modèles et de diverses œuvres picturales. Lluís Dalmau est notamment sollicité pour peindre des tentes aux armes du roi d'Aragon ou pour polychromer un trône pour le roi de Navarre<sup>346</sup> ; Louis Allynbrood pour sa part se voit charger de peindre un drap destiné à protéger un retable<sup>347</sup>.

#### 3.1.4. L'exemple du retable de Sant Feliu

Le retable de Sant Feliu (aujourd'hui démembré et conservé au Museu d'Art de Girona) est considéré comme l'un des retables les plus importants de Catalogne et de la couronne aragonaise de la fin du Moyen Âge. Cela est dû notamment à ses dimensions impressionnantes, mais également en raison de la riche documentation conservée à propos de sa réalisation, ce qui en fait un cas d'étude emblématique pour la production ibérique.

Le premier document est daté du 10 mars 1504. Joan Dartrica, maître brabançon et ébéniste citoyen de Gérone, s'engage auprès des *obrers* de l'église Sant Feliu de Gérone à réaliser la structure de la prédelle du maître autel<sup>348</sup>. Il y est spécifié que doit être réalisée

---

<sup>346</sup> SANCHIS SIVERA, 1930, p. 102.

<sup>347</sup> AMV, *Libre de Murs e Valls*, n. 44 ; SANCHIS SIVERA, 1930, p. 3.

<sup>348</sup> La documentation le cite comme « *alamany* », son testament du 30 mars 1507 nous apprend qu'il est originaire d'une ville proche de Louvain ; le contrat dit « *obres* » se traduit textuellement en français par « ouvriers », il ne s'agit pas pour autant d'ouvrier au sens maître d'ouvrage mais des gestionnaires de l'église, des paroissiens œuvrant au bon fonctionnement de leur église ; APHG, GI-08 122, le 10 mars 1504 ; FREIXAS, 1985, pp. 262-64, doc. III.

une prédelle à deux niveaux dans le bois d'un bon peuplier (*abra blanch*), qu'il faut choisir beau, bien sec et épais d'une paume et demie. Sont par la suite détaillés les éléments de décoration à réaliser : piliers, lanternes, nombre exact de panneaux. Ainsi la partie supérieure de la prédelle doit être composée de treize champs, dont six panneaux de chaque côté et au centre un tabernacle, saillant, à trois faces. La division de la partie inférieure quant à elle n'est pas donnée. En revanche, il est fait mention de quatorze piliers aux motifs de « *tres floris* » devant être réalisés, ainsi que trois panneaux avec lanternes. Il est dit en fin du contrat que pour ce travail, en plus du matériel nécessaire à sa réalisation, le maître ébéniste recevra une rémunération de cent trente-cinq livres de monnaie barcelonaise en plusieurs paiements ensuite définis. Trente livres seront versées au moment de la réalisation du contrat dont neuf doivent être destinées au paiement du bois ; à l'achèvement de la base du support, trente livres et quinze sous seront payés à Joan Dartrica, à nouveau trente livres et quinze sous lorsque seront finis les moulures et les piliers, et enfin sera donné le montant restant lorsque la pièce sera complètement achevée. Le contrat se conclut par la mention de la date de livraison souhaitée au 15 du mois suivant et par la signature des témoins.

Un second prix-fait, signé le 5 juin 1505, engage le même Joan Dartrica cette fois à faire le corps principal du retable<sup>349</sup>. L'arrangement du contrat étant proche du précédent, nous ne nous étendrons pas dessus, il convient néanmoins de noter qu'il est spécifié que le maître Joan devra personnellement s'occuper de la structure du retable, soit les piliers, tubes, lanternes et autres éléments sculptés comme cela est indiqué dans la *mostra*. L'ébéniste n'est en revanche pas tenu de réaliser des figures sculptées : « *És concordat entes que lo dit mestre Joan Venetrica no sia tengut, no es tengut fer res de ymaginaria, ne personatges en dita trassa deboxats.* » Il devra livrer son travail le premier jour de juin dans les six ans à venir et recevra en échange cinq cent soixante livres de monnaie barcelonaise, versées selon un échéancier précis.

À la même date, Joan d'Aragó, maître ébéniste et imagier, habitant de Gérone, s'engage auprès de la paroisse selon un troisième contrat à réaliser les figures principales du retable, à savoir une Vierge à l'enfant, un saint Félix et un saint Narcisse<sup>350</sup>. Il est précisé que la Vierge devra être droite, représentée avec l'enfant Jésus ; elle aura un diadème et les

---

<sup>349</sup> AHPG, GI-08 123 ; FREIXAS, 1985, pp. 264-66, doc. IV.

<sup>350</sup> AHPG, GI-08 123 ; FREIXAS, 1985, pp. 267-68, doc. V.

cheveux divisés par une raie au milieu, qui lui tomberont jusqu'aux bras. Ses vêtements devront être richement ornés, notamment au niveau des bordures. La sculpture devra faire douze paumes de haut et devra être surmontée de deux anges ailés qui tiendront au-dessus de sa tête une couronne, belle et bien ornée. Saint Narcisse, pour sa part, devra porter une mitre rouge ; il sera habillé comme un évêque avec un manteau et devra faire dix paumes et demie de haut. Quant à saint Félix, il sera vêtu comme un diacre avec de beaux et riches vêtements et il devra porter un diadème sur la tête. Dans l'une de ses mains devra figurer une palme de martyr et dans l'autre un livre présenté ouvert. Ces statues devront être réalisées en bois de noyer, et le saint Félix devra être exécuté en premier et livré à la paroisse pour la prochaine Saint-Félix, soit le 1<sup>er</sup> août. Les deux sculptures restantes quant à elles devront être réalisées pour l'année suivante. Pour ce travail, il est convenu que Joan d'Aragó recevra quarante livres barcelonaises dont dix qui lui seront versées à l'achèvement du saint Félix. Une fois la Vierge, les anges et la couronne terminés, il recevra encore quinze livres, et lorsque le saint Narcisse sera livré, les quinze livres manquantes lui seront enfin payées.

Le 10 septembre 1507, un document notarié nous apprend le décès de Joan Dartrica avant qu'il n'ait pu achever la confection du retable, « *pervenint la mort del dit mestra Johan, dita obra e rataula no ha acabat* »<sup>351</sup>. Pere Coll, ébéniste et citoyen de Gérone, est alors engagé pour finir la réalisation de l'ouvrage. Il est soumis aux mêmes obligations que son prédécesseur. Néanmoins, pour des raisons qui nous sont inconnues, Pere Coll ne respecte pas son engagement, et le 30 novembre de la même année, un nouveau contrat est réalisé avec Pedro Robredo, ébéniste de Gérone, natif de la ville de Burgos<sup>352</sup>. Celui-ci promet d'achever le retable dans les trois ans à venir, en échange de quoi lui sont promis quatre cents livres barcelonaises, dont vingt-cinq qui lui sont payées en avance puis vingt-cinq tous les trois mois jusqu'à paiement total.

À ces quatre contrats, il faut également ajouter un paiement fait au peintre Pere de Fontaines le 23 décembre 1517 pour la peinture du retable<sup>353</sup>. Cela implique qu'un

---

<sup>351</sup> AHPG, GI-08 134 ; FREIXAS, 1985, pp. 271-73, doc. VIII.

<sup>352</sup> AHPG, GI-08 134 ; FREIXAS, 1985, pp. 273-74, doc. IX.

<sup>353</sup> AHPG, GI-08 168 ; GERONE, 1998, p. 191, note 25.

cinquième contrat, qui ne nous est pas parvenu, a dû être passé au préalable avec cet artiste. Malheureusement, celui-ci décède sans avoir achevé son travail l'année suivante comme l'indique une inscription sur le retable même. Dans deux des livres des petits prophètes sculptés issus de la prédelle, nous pouvons lire : « *Petrus f. obiit oz (=12 ?) aprilis 1518* », ainsi qu'une autre stipulant : « *Qui hoc depi(n)gebat semp(er) cu(m) d(omi)no vivat PF.* »<sup>354</sup> L'épigraphie semble être le fait d'un membre de l'atelier ou d'un collaborateur de Pere de Fontaines. Celui-ci signale avoir travaillé avec ledit *Petrus F.* et fait état de son décès en avril 1518. La prédelle est réalisée dans un style pictural foncièrement différent du reste du retable, ce qui vient confirmer l'intervention d'au moins deux maîtres. Un sixième contrat est passé par la suite avec le peintre Joan de Borgonya, originaire de Strasbourg dans le Saint Empire. Les archives de Gérone rapportent l'existence d'au moins un paiement en 1520, fait par la paroisse pour l'achèvement du cycle de peintures dédié à la vie de saint Félix<sup>355</sup>.

Le *Retable de Sant Feliu* présente un processus de création pour le moins complexe, typique des monumentaux retables ibériques, bien que la plupart d'entre eux ne connaissent pas autant de péripéties. Il pouvait arriver que sur l'ensemble des artistes engagés, l'un d'eux ne réalise pas, en partie ou totalement, le travail pour cause de décès. Que trois artistes fassent défaut, dont deux qui meurent, relève d'une exceptionnelle malchance. Ces aléas ont néanmoins le mérite de souligner un processus de réalisation des retables parfaitement organisé où chacun a un rôle bien défini, et ils offrent des points de comparaisons avec d'autres commandes de l'époque, et cela permet ainsi de se faire une idée claire de la manière dont le travail s'agence en Catalogne à la fin du Moyen Âge.

Comme nous l'avons évoqué, ces contrats de réalisation nous permettent également d'avoir accès à nombre d'informations clés quant aux artistes qui interviennent. Les archives dans le cas du *Retable de Sant Feliu* nous permettent ainsi de connaître les dates des décès du sculpteur Joan Dartrica et du peintre Pere de Fontaines qui surviennent lors de la réalisation de l'œuvre. Nous y apprenons également l'origine de Joan Dartrica est dit

---

<sup>354</sup> *Prophètes*, détails du retable démantelé de Sant Feliu, Gérone, Museu d'Art.

<sup>355</sup> AHPG, GI-08-175 et GI-08 178, le 14 septembre, 1520 ; FREIXAS, 1984, p. 175, note 24.

« allemand » – donc provenant d'un pays de langue germanique et non nécessairement du Saint Empire – ou encore que Pedro Robredo vient de Burgos, dans la couronne de Castille.

### 3.2. La diversité du métier de peintre

Au bas Moyen Âge, un peintre est celui qui exerce l'art de la peinture, quel que soit le support. Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les peintres sont avant tout des artisans avec peu de capital, qui travaillent avec des compagnons au sein d'une structure de type corporatif. À Barcelone, ils appartiennent initialement à la confrérie de *San Esteve* avant d'acquiescer en 1688 un statut à part où leur travail est considéré non plus comme mécanique mais comme un art libéral. Pour l'époque qui nous intéresse ici, il n'existe donc pas de spécialisation, ni de hiérarchisation du métier de peintre tel que nous pouvons le percevoir avec notre conception moderne. Si la polychromie de retables constitue aujourd'hui la production picturale la mieux connue, il serait réducteur de vouloir limiter le peintre à cette unique activité. L'artiste peintre peut être sollicité sur différents types de chantier allant de la peinture sur bois à la mise en couleur des armes du roi sur une tente ou sur une clé de voute. Il n'existe pas, par ailleurs, de véritable distinction entre le peintre en bâtiment, qui va notamment peindre les murs, et le peintre imagier, qui réalise principalement des retables, une même personne pouvant être en charge des deux activités<sup>356</sup>.

Il est également intéressant de constater qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, le prévôt de Paris, Étienne Boileau, regroupe l'ensemble des artistes-artisans en charge de la décoration des églises, des châteaux et des maisons. Il considère ainsi que les métiers d'enlumineur, de peintre et de sculpteur-imagier relèvent du même domaine<sup>357</sup>. Sans aller jusqu'à mettre l'ensemble de ces professions dans un même « panier », nous souhaitons ici souligner la diversité du métier de peintre, si bien que celui-ci se retrouve acteur de productions diverses et parfois, semble-t-il, fort éloignées de celles de peintre de retable. Nous nous focaliserons ici sur quatre activités qui apparaissent directement découler de celle de l'exercice du

---

<sup>356</sup> La peinture murale, pour l'époque qui nous intéresse, connaît un certain déclin dans la couronne d'Aragon elle n'en reste pas moins l'une des activités des peintres interrogés. Sur la question voir notamment CORNELLA, 2020b.

<sup>357</sup> BOILEAU, 1879.



dessin et de la peinture, à savoir : l'enluminure, le vitrail, la tapisserie et la broderie. Ces arts figurés dans les derniers siècles du Moyen Âge tendent de plus en plus à s'apparenter, pas seulement en raison du développement parallèle des différents courants artistiques, mais du fait que les peintres maîtrisent conjointement plusieurs techniques<sup>358</sup>. Parmi les exemples les plus explicites, citons le Bourguignon Antoine de Lonhy que nous retrouvons justement dans la couronne d'Aragon au cours de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Connu pour avoir réalisé tant des retables que des vitraux ou encore des décors de manuscrits, il est certainement l'artiste le plus polyvalent de notre corpus.

### 3.2.1. Le peintre et l'enlumineur

L'enluminure est le décor qui accompagne le texte calligraphié d'un manuscrit. Issu du latin *illuminare*, littéralement « mettre en lumière », ce terme désigne l'ensemble des éléments décoratifs et représentations imagées qui visent à embellir un ouvrage. Bien qu'il puisse s'agir de simples dessins, d'esquisses, l'enluminure au bas Moyen Âge correspond le plus souvent à de la peinture, d'où l'expression employée de « manuscrits à peintures ».

#### 3.2.1.1. Illuminer de peintures

L'enlumineur est celui qui, par son travail de décoration, va « illuminer » un manuscrit au moyen de dessins et de peintures. Son intervention dans la réalisation du manuscrit est, le plus souvent, indépendante de celle du copiste chargé du texte. Il intervient en dernier, sur les emplacements laissés libres par le copiste sur indications du concepteur de l'ouvrage et/ou du commanditaire. Généralement, ces décors se situent à des endroits clés du texte, notamment aux niveaux des articulations, et leur importance varie en fonction de la hiérarchie interne des illustrations, allant de l'initiale ornée à la pleine page. Notons par ailleurs que l'ensemble des manuscrits médiévaux ne recevait pas de riches décors, voire de décors tout simplement. Seuls sont enluminés les ouvrages d'importance appartenant à des nobles. C'est notamment le cas des livres d'Heures ou de certains romans

---

<sup>358</sup> LORENTZ, dans HEROLD (coord.), 1999, pp. 27-39.

moralistes, allégoriques, ou pour des institutions religieuses avec les missels, ou pour des organisations politiques avec les livres de privilèges des villes.

Selon les cas, l'enlumineur peut être affilié à un scriptorium ou dépendre d'un atelier laïque de peintres. Son travail peut dépendre de l'atelier, être le seul fait du maître. En effet, les parties du décor les plus ambitieuses sont généralement confiées à des experts confirmés, particulièrement lorsqu'il s'agit de la peinture de pleines pages ainsi que des grandes miniatures comme dans le cas des riches livres d'heures qui connaissent une importante diffusion dans toute l'Europe de la fin du Moyen Âge.

Les premières mentions d'enlumineurs dans la couronne d'Aragon, à l'occasion de commandes d'ouvrages, font autant mention de *scriptor de letra* que d'*il-luminador*. Ces deux dénominations sont utilisées sans distinction, certainement en raison du fait que le scribe en charge de l'écriture du manuscrit était capable de réaliser de plus le décor de celui-ci. Il est toutefois important de souligner qu'il semble y avoir une nuance entre le simple *scriptor* et le *scriptor de letra*. En effet, le premier réalise des écritures de l'usage quotidien à l'instar des testaments, reçus de paiements, contrats, etc., tandis que le second travaille à la réalisation d'ouvrages plus solennels où la qualité et l'esthétique de la lettre doivent être plus soignées. Ainsi, le Valencien Mateu Terres (1340 -1383) est qualifié de « *scriva de letra redona* » en 1370 lorsqu'il est payé par les jurés de Valence pour avoir achevé l'écriture, le décor et la reliure du livre des privilèges de la ville<sup>359</sup>. Il est également mentionné comme enlumineur à différentes reprises, par exemple en l'an 1381 où il apparaît comme « *illuminador librorum* » dans un paiement fait pour la réalisation d'un *missal* pour la cathédrale de Valence<sup>360</sup>. Loin d'être un fait isolé, le cas de Mateu Terres est d'autant plus intéressant qu'il est aussi qualifié de « *pictor* »<sup>361</sup>.

---

<sup>359</sup> AMV, *Clavaria de Censals*, I-4, fol. 3, le 25 janvier 1470 ; ALIAGA, COMPANYY, TOLOSA & FRAMIS, 2005, p. 213, doc. 330.

<sup>360</sup> APPV, *Notal de Vicent Queralt*, num. 1.412, le 15 février 1381 ; ALIAGA, COMPANYY, TOLOSA & FRAMIS, 2005, p. 246, doc. 397.

<sup>361</sup> ACV, *Notal de Bononat Monar*, num. 3.514, f. 88v, le 1<sup>er</sup> octobre 1366 ; ALIAGA, COMPANYY, TOLOSA & FRAMIS, 2005, p. 207, doc. 316.

L'enlumineur est également peintre. Le talent partagé par ces deux professions s'appuie sur leur aptitude au dessin ; seuls les supports diffèrent. À l'identique du peintre de retable, l'enlumineur va le plus souvent commencer son travail par une ébauche, généralement à la mine de plomb, qui disparaît ensuite sous la couche finale de peinture. Peintres et enlumineurs travaillent également les mêmes matériaux puisqu'ils emploient les mêmes pigments (de la craie pour le blanc, du vermillon pour le rouge, de l'azurite ou du lapis-lazuli pour le bleu etc.), si bien qu'il n'est pas surprenant de les retrouver sous la même dénomination et aux mêmes ouvrages.

Il n'est pas rare à la fin du Moyen Âge que les métiers de peintre de retables et d'enlumineur soient exécutés par un seul artiste. Le plus célèbre exemple n'est autre que Jan van Eyck, peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne Philippe le Bon, connu notamment pour avoir participé aux *Heures de Turin-Milan* comme au *Retable de l'Agneau mystique*<sup>362</sup>. Loin de faire exception, ce phénomène se retrouve dans la péninsule ibérique et dans la couronne d'Aragon avec des artistes locaux comme dans le cas de l'artiste catalan Rafael Destorents, qui en 1403 enlumine le *Missel de sainte Eulalie* pour l'évêque Joan Emmengol, et qui est également chargé en 1425 de la réalisation d'un retable dédié à sainte Ursule pour l'église de Sant Boi de Llobregat<sup>363</sup>. Or, parce que le peintre et l'enlumineur sont si étroitement liés, ces deux media subissent les mêmes évolutions stylistiques. Il est ainsi intéressant de constater qu'en parallèle des peintres septentrionaux, arrivent également un certain nombre d'enlumineurs nordiques.

### 3.2.1.2. Enlumineurs septentrionaux dans la couronne d'Aragon

Nous savons qu'en 1373 se trouvait dans les territoires de la Couronne le peintre et enlumineur flamand Jean de Bruges, qui œuvre auprès de nombreux princes français et du roi de France lui-même. Il est notamment célèbre pour avoir réalisé le frontispice de la

---

<sup>362</sup> Sur l'œuvre de Jan van Eyck, voir notamment GAND, 2020.

<sup>363</sup> Sur le sujet, voir notamment MADURELL MARIMÓN, 1952, pp. 237-38, doc. 701 ; PLANAS, 1984 ; PLANAS, 1998, pp. 116-127 ; BARCELONE, 2012, pp. 143-145 ; CORNUDELLA dans TERÉS (éd.), 2006, pp. 122-124.

*Bible historique de Jean de Vaudéar*<sup>364</sup>. Sa présence dans la péninsule est probablement liée au mariage de l'infant Jean avec Marthe d'Armagnac qui se déroule en juillet 1373. Malheureusement, en août de la même année, Jean de Bruges fuit la couronne d'Aragon sans avoir achevé le travail pour lequel Pierre le Cérémonieux l'avait engagé, emportant avec lui l'argent avancé<sup>365</sup>.

Jean I<sup>er</sup> d'Aragon « *havia muller francesa e era tot francès* », écrivait Maria de Luna à propos de son beau-frère<sup>366</sup>. Il semble, en effet, que les mariages successifs de Jean avec des princesses françaises aient encouragé la venue des premiers artistes septentrionaux dont des enlumineurs. Marthe d'Armagnac décède en 1378, et Jean se remarie deux ans plus tard avec une autre française : Yolande de Bar, fille du duc de Bar et de Marie de France. Celle-ci exerce une influence certaine sur les modes de vie de l'époque, notamment sur les goûts et les usages culturels de la cour. Le couple royal apprécie particulièrement les livres français qu'ils font importer en quantité comme en attestent les nombreuses lettres conservées<sup>367</sup>.

C'est vraisemblablement en raison des goûts des souverains qu'arrivent les premiers enlumineurs septentrionaux. En 1388, le roi Jean écrit à plusieurs reprises au comte de Roda, alors ambassadeur à Paris, pour qu'il lui envoie le peintre et enlumineur flamand Jacques Coene, alors considéré comme le meilleur et le plus apte à peindre des figures<sup>368</sup>. Nous ne savons pas si Jacques Coene s'est finalement rendu dans la péninsule ibérique, toutefois le roi précise que si celui-ci n'est pas disponible il faudrait s'en procurer un autre, si bien que nous pouvons raisonnablement supposer qu'un artiste parisien est venu dans cette période à la cour d'Aragon.

Dix ans plus tard, nous trouvons mention à Barcelone d'un Stephanus Truilini, enlumineur originaire de Villeneuve-le-Roi en France. Celui-ci est documenté uniquement en 1398 lorsqu'un certain « Alan le Ros », peut-être un autre Français (Alain le Roux ?),

---

<sup>364</sup> La Haye, musée Meerman-Westreenen, ms. 10 B 23

<sup>365</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v ; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

<sup>366</sup> « (Jean d'Aragon) avait femme française et était tout français lui-même » cf. RUBIÓ I LLUCH, 1917-1918, p. 8.

<sup>367</sup> RUBIÓ I LLUCH, 1908 et 1921.

<sup>368</sup> AHCB, reg. 1954, fol. 73 et 85 et reg. 1870, f. 73v ; PUIGGARÍ, 1880, III, pp. 79-80 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, pp. 311-312, doc. CCCXXI.

entre en formation auprès de lui<sup>369</sup>. Cette information nous permet par ailleurs de savoir que ce Stephanus Truilini est alors à la tête d'un atelier. Quelques années plus tard, nous trouvons la trace d'un « Johanni », enlumineur français, au service du roi Martin l'Humain, qui comme son frère Jean semble avoir eu un goût marqué pour les manuscrits<sup>370</sup>.

Nous ne conservons malheureusement aucune œuvre de ces artistes dans la couronne d'Aragon. Ces mentions attestent néanmoins du caractère commun de cette polyvalence. Le fait que le peintre soit amené à intervenir sur plusieurs supports contribue ainsi à la diffusion d'une esthétique, tant sur un plan géographique – avec les déplacements des artistes – que d'un point de vue matériel puisqu'elle va se diffuser dans l'ensemble des arts picturaux. En témoigne le cas d'Antoine de Lonhy, artiste bourguignon, actif à Barcelone dans les années 1460-62. Aucun manuscrit de sa main n'est documenté dans la région, ni dans le reste de la péninsule ibérique. Les archives nous rapportent qu'il réalise des cartons pour le brodeur Antoni Sadurní, qu'il peint un retable pour le monastère de la Domus Dei et exécute la rosace de l'église Santa Maria del Mar<sup>371</sup>. Cette dernière œuvre est particulièrement intéressante, car bien que son médium apparaisse fort éloigné de l'enluminure, l'artiste reprend ici les modèles qu'il a déjà largement employés dans les manuscrits à peintures. La rose de Santa Maria del Mar figure la Vierge couronnée par la Trinité et entourée de saints et de saintes. La composition de cette œuvre reprend un schéma iconographique déjà largement éprouvé par Antoine de Lonhy. Elle représenterait une synthèse de différentes enluminures que nous pouvons trouver notamment dans des livres d'heures conservés à New York (Pierpont Morgan Library, m. 196, fol. 60v), à Turin (Museo Civico d'Arte Antica, inv. 399, fol. 42) et à Chantilly (Bibliothèque du château, ms. 63, fol. 73v)<sup>372</sup>.

---

<sup>369</sup> MADURELL MARIMÓN, 1967, pp. 156-157.

<sup>370</sup> MIRET I SANS, 1909 ; MADURELL MARIMÓN, 1967, pp. 156-157 ; MARÍN & NAVARRO BONILLA, 1999.

<sup>371</sup> AHPB, Antoni Vilanova 165/38, s.f., le 13 juin 1460 & Bartolomé Masons, 214/6, le 4 mai 1462; SANPERE I MIQUEL, 1906, vol. 1, p. 312 ; CVMA, 1985, p. 49 ; Volume 2, pp. 217-218, doc. 13.

<sup>372</sup> ELSIG, 2018, pp. 46-48.

Outre la diffusion de modèles d'un domaine artistique à un autre, cette rose de verre réalisée par Antoine de Lonhy nous permet d'appréhender un autre aspect du métier de peintre, plus exactement ses liens avec le monde du vitrail.

### 3.2.2. Le peintre et le verrier

Les archives de la couronne d'Aragon font état, dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, d'un certain nombre de peintres intervenant dans la réalisation de verrières historiées, c'est-à-dire figurant des personnages ou scènes narratives. Ainsi en 1376, le peintre Enrique d'Estencop s'engage auprès de la cathédrale de Valence à réaliser entre le 17 mai et la fête de la Toussaint trois verrières<sup>373</sup>. En 1460, la paroisse de Santa Maria del Pi de Barcelone sollicite le peintre Antoine de Lonhy, alors actif à Toulouse, pour la réalisation de la grande rose de la façade Est<sup>374</sup>. De même en 1513, le peintre strasbourgeois Joan de Borgonya s'engage aux côtés de Jaume Fontanet pour réaliser une baie vitrée figurant les trois rois de l'Ancien Testament et quatre sibylles<sup>375</sup>. Dans certains cas, comme celui de Joan de Borgonya, la documentation précise que le peintre intervient pour réaliser un carton tandis que dans d'autres, à l'instar d'Antoine de Lonhy, le contrat spécifie que l'artiste doit réaliser l'œuvre dans son ensemble. Il convient donc de s'interroger sur les liens entre le métier de peintre et celui de maître verrier.

#### 3.2.2.1. Une double compétence

L'art du vitrail, dont l'aspect décoratif se déploie pleinement aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, s'apparente fortement à celui de la peinture, tant par l'utilisation de cartons peints, faisant office de modèles pour les verrières historiées, que par le fait que ces pièces de verres étaient elles-mêmes peintes<sup>376</sup>. L'intervention des peintres durant le processus de réalisation n'est en rien surprenant. Notons par ailleurs que l'art du vitrail se rattache au

---

<sup>373</sup> SANCHIS I SIVERA, 1909, p. 567.

<sup>374</sup> AHPB, Antoni Vilanova 165/38, s.f., le 13 juin 1460 ; CVMA, 1985, p. 49 ; Volume 2, pp. 217-218, doc. 13.

<sup>375</sup> CVMA, 1997, pp. 63-65, reg. 115a, 115b, 115c et 115e.

<sup>376</sup> Sur le métier de maître verrier au Moyen Âge voir notamment CASTENUOVO, 1994.

métier de « verrier » ou « maître verrier » ; cette appellation renvoie tant à celui qui fabrique le verre qu'à celui qui le travaille voire qui le vend. Or à cette époque, celui qui travaille le verre possède également la compétence de peindre, tout du moins cela se fait au sein du même atelier. Ainsi, lors d'une commande, un peintre de profession peut intervenir là où le maître verrier et son atelier sont les seuls à intervenir. Il faut alors comprendre par l'appellation de « verrier » une référence à ce que nous pourrions aujourd'hui qualifier de « peintre verrier ». En effet, le report sur verre du modèle dessiné relève directement de la technique picturale et utilise des outils similaires à ceux du peintre<sup>377</sup>. Cette double compétence est confirmée dans un contrat passé le 7 septembre 1437 entre Antoni Thomas, maître verrier originaire de Toulouse, et le chapitre de la cathédrale de Gérone pour réaliser les deux verrières situées au-dessus du maître autel<sup>378</sup>. Ce document exceptionnel nous révèle que le maître a déjà réalisé un dessin (modèle) du travail qu'il va devoir exécuter. Par ailleurs, bien que le contrat se focalise principalement sur le décor à réaliser, il est spécifié que le verre, l'étain ou encore le plomb sont à la charge d'Antoni Thomas, ce qui confirme sa compétence à confectionner la verrière.

Ce phénomène, loin d'être spécifique à la couronne d'Aragon, s'observe dans le reste de l'Europe et notamment en France où il a largement été étudié<sup>379</sup>. Nous nous aiderons notamment des divers travaux existants pour éclairer la situation dans la couronne d'Aragon. Au bas Moyen Âge, les ateliers sont le plus souvent sollicités pour divers types d'ouvrages comme nous l'avons déjà évoqué. Les ouvrages de verrerie vont le plus souvent de pair avec les travaux de peinture.

Ces deux activités, celle de maître verrier et celle de peintre, étant souvent pratiquée conjointement, nous pourrions nous attendre à retrouver fréquemment les mentions de « peintre et verrier » ou « peintre verrier » dans la documentation. Ces qualificatifs restent pourtant rares. Le seul exemple présent dans notre corpus d'artistes est celui de Salvaire de Massue, le plus souvent mentionné comme « verrier » voire « peintre et verrier ». Nous

---

<sup>377</sup> Voir notamment LAUTIER, 1978.

<sup>378</sup> AHPG, GI-01 406 et 418 ; FREIXAS, 1983, pp. 292-23, doc. XC ; Volume 2, pp. 208-209, doc. 9.

<sup>379</sup> Sur la question voir notamment le projet du *Corpus Vitraerum* et ses nombreuses publications ainsi que LORENTZ dans HEROLD (coord.), 1999, pp. 27-39 ; GUIDINI-RAYBAUD, 2003.

trouvons également l'expression de « peintre verrier » lorsqu'il prend en 1488 un certain Aubéry Durand comme apprenti, ce qui ici désigne de manière évidente celui qui peint sur verre<sup>380</sup>. Lorsqu'il est présent dans la couronne d'Aragon, il est le plus souvent qualifié de maître verrier, soit celui qui sait travailler le verre. Le fait qu'il soit régulièrement chargé de réparer des verrières l'atteste<sup>381</sup>. Les archives ne laissent néanmoins que peu de doute quant à sa double compétence puisqu'en 1494 il est rémunéré pour avoir réalisé une verrière figurant le Jugement dernier<sup>382</sup>. Par ailleurs, lorsque le chapitre de Tarragone évoque le travail du maître en 1496, il est dit « *magister [...] in arte vitriariarum depictarum* » ainsi que « *ymaginarum vitriariam* », ce qui souligne son aptitude à peindre le verre<sup>383</sup>.

Nous pourrions considérer qu'Antoine de Lonhy possède cette double compétence de peintre et de verrier, toutefois la documentation le qualifie exclusivement de peintre. Ce terme est en effet le plus commun<sup>384</sup>. Il permet de désigner sans distinction toute personne pratiquant la peinture, qu'elle réclame ou non un minimum de compétence. Notons néanmoins que si le verrier sait peindre sur verre, le peintre lui ne sait pas nécessairement travailler le verre. Ainsi, Antoine de Lonhy a réalisé le dessin et la peinture de la rose de Santa Maria del Mar mais il est peu probable qu'il ait également fait la découpe des verres ou la mise en plomb. Il a pu être assisté par un artisan spécialisé. C'est d'ailleurs le cas lorsqu'en 1446 il réalise des verrières pour Nicolas Rolin : le contrat le mentionne associé au verrier Euvrat Rubert<sup>385</sup>. Loin d'être un cas isolé, ce genre de collaboration se retrouve notamment en France avec des artistes renommés comme Jean Hey ou encore Enguerrand Quarton<sup>386</sup>.

Le cas de Joan de Borgonya et de Jaume Fontanet, qui œuvrent ensemble à la réalisation d'une verrière figurant les Rois mages pour la cathédrale de Barcelone<sup>387</sup>,

---

<sup>380</sup> ADV, 3 E 9<sup>1</sup>/1398, f. 132-132v, le 21 mars 1488 ; GUIDINI-RAYBAUD, 2003, p. 329.

<sup>381</sup> Volume 2, pp. 135-137.

<sup>382</sup> CVMA, 1985, p. 25.

<sup>383</sup> AHT, Manual notarial de Tarragona, 1494-1519, caisse 3, num. 3, f. 18, le 19 mars 1496 ; CVMA, 1992, p. 207 ; Volume 2, p. 235, doc. 19.

<sup>384</sup> Le même constat est observé en Provence cf. GUIDINI-RAYBAUD, 2003, pp. 30-32.

<sup>385</sup> LORENTZ, 1994.

<sup>386</sup> Sur le sujet, voir notamment HEROLD, 2016 & 2019.

<sup>387</sup> CVMA, 1997, p. 64, reg. 115d et 115<sup>e</sup>.



semble correspondre à un troisième cas de figure. Le premier est peintre et ne semble avoir réalisé que des cartons, tandis que le second est dit « *mestre de vedrieres* ». Le chapitre de la cathédrale fait ici le choix de faire appel à un peintre dont le talent premier est celui du dessin pour réaliser un modèle qui devra être repris sur la verrière. Jaume Fontanet, sur la base de ce modèle, peint par la suite les verrières qu'il aura réalisées, ou faites réaliser, dans son atelier, comme en attestent les divers paiements effectués par la cathédrale<sup>388</sup>. Il y a donc ici un travail conjoint entre le peintre et le peintre verrier.

### 3.2.2.2. Une forte présence septentrionale

Les derniers siècles du Moyen Âge correspondent à une l'époque où l'art du vitrail connaît son apogée et un certain renouveau, qui apparaît particulièrement effectif en France<sup>389</sup>. Or, cette période concorde dans la couronne d'Aragon avec l'arrivée de plusieurs « *magistri de vedrieras* » étrangers, chargés de la réalisation de vitraux dans les cathédrales des différents territoires aragonais. Toutefois, comme le soulignait déjà l'historien José Sanchis Sivera en 1918, cela n'a rien de surprenant puisque cet art (celui de la verrerie) est importé de l'étranger et que les artistes néerlandais, allemands et français sont ceux qui l'exercent en Espagne<sup>390</sup>.

Les recherches effectuées dans le cadre du *Corpus Vitrearum* ont notamment permis de mettre en lumière une importante présence d'artisans français en Catalogne<sup>391</sup>. L'occurrence la plus ancienne recensée est celle de Guillem de Lenturgat, originaire de Coutance en Normandie<sup>392</sup>, qui est mentionné à Gérone en 1358 où il réalise les vitraux du déambulatoire et des chapelles Sainte-Anne, Saint-Vincent, Saint-Michel et Sainte-

---

<sup>388</sup> CVMA, 1997, p. 37, 38, 52-72, reg. 89, 94, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 111,115, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131 et 132.

<sup>389</sup> À propos des évolutions de la verrerie, voir notamment LAGABRIELLE, 2000.

<sup>390</sup> SANCHIS SIVERA, 1918, p. 24.

<sup>391</sup> *Corpus Vitrearum. Medii Aevi. Catalunya (Espanya)* publiés entre 1985 et 2014 ; un article de synthèse avait également été proposé dans les années 1990 cf. CVAM, 1992.

<sup>392</sup> Identification de l'origine du peintre due à GOURON, 1958, pp. 328-329.

Marguerite<sup>393</sup>. L'année suivante, il est à Tarragone où il travaille également aux vitraux de la cathédrale<sup>394</sup>.

Les archives de Barcelone rapportent par la suite la présence de deux autres verriers français : Joan de Sant Amat et Coli de Maraye, ce dernier étant clairement identifié par la documentation comme originaire de Maraye-sur-Orge, dans le diocèse de Troyes<sup>395</sup>. Les deux artistes s'engagent en 1392 auprès du chapitre de la cathédrale de Lérida pour la réalisation de trois verrières<sup>396</sup>. La trace de Joan de Sant Amat semble par la suite disparaître bien qu'il soit rapporté à Valence<sup>397</sup>. Coli de Maraye pour sa part poursuit sa carrière en Catalogne. Sa trajectoire est particulièrement intéressante.

Il est documenté pour la première fois dans la région en 1391 alors qu'il traite avec Hug de Polunga, valet de chambre de la reine Yolande de Bar<sup>398</sup>. Ne faudrait-il alors pas voir sa présence dans les territoires aragonais comme l'influence directe du goût marqué des souverains pour l'art français sous toutes ses formes ? Aux côtés de Coli, nous trouvons un autre maître verrier, « Johannem de Sentana », qui correspond possiblement au Joan de Sant Amat qui œuvre avec lui l'année suivante à Lérida. Autour de 1400, Coli réalise des verrières pour la chambre du *Consell de Cent* de Barcelone<sup>399</sup>, ainsi que pour la cathédrale de la ville<sup>400</sup>. En 1411, il est appelé à travailler à Santa Coloma de Queralt puis à Cervera en 1423<sup>401</sup>.

À la fin des années 1430, apparaît Antoni Thomas, maître verrier originaire de Toulouse, qui est chargé de réaliser des verrières figurants des apôtres pour la cathédrale de Gérone<sup>402</sup>. En 1439, il travaille sur des vitraux pour la salle du Régent des Comptes dans le palais de la *Generalitat* de Catalogne (Barcelone) d'après des cartons du peintre Bernat

---

<sup>393</sup> CVMA, 1985, pp. 19-21, 128-175 et 180-190.

<sup>394</sup> CVMA, 1992, p. 201.

<sup>395</sup> DURAN I SANPERE, 1975, pp. 248-253.

<sup>396</sup> ALONSO GARCIA, 1976, pp. 57-59 et 67-68.

<sup>397</sup> AINAUD, 1992, p. 124

<sup>398</sup> AHPB, Pere Granyama, manuel perdu ; MADURELL MARIMÓN, 1949, p. 188, doc. 525.

<sup>399</sup> AHC B, Clavaria, XL, vol. 28-29, 1405, fol. 184, le 14 juillet 1405 ; MADURELL MARIMÓN, 1949, pp. 149-150.

<sup>400</sup> ACB, Obreria años 1403-1405, n°2, le 17 janvier 1405 ; ACB, Gabriel Canyelles, manuscrit 6, año 1406, le 15 décembre 1406 ; MADURELL MARIMÓN, 1949, pp. 149-150.

<sup>401</sup> AHT, reg. 4042, le 23 février 1411 ; MADURELL MARIMÓN, 1949, pp. 149-150 ; Agustí DURAN I SANPERE, *Llibre de Cervera*, 1972, pp. 148-152.

<sup>402</sup> FREIXAS, 1983, pp. 21-31, 39 et 199-229.

Martorell<sup>403</sup>. L'année suivante, il travaille pour la confrérie des blanchisseurs de Barcelone au couvent des Grands-Augustins<sup>404</sup>. Apparaît ensuite un certain Terri de Mes, maître verrier dit originaire de l'Empire allemand, qui travaille en Catalogne de 1441 à sa mort vers 1471-72<sup>405</sup>. Nous savons notamment qu'il possède un atelier à Barcelone depuis lequel il rayonne, puisqu'en 1447 il y réalise des verrières destinées au chœur de la cathédrale de Saragosse<sup>406</sup>. En Catalogne, il travaille à la réfection de verrières pour la cathédrale de Lérida (1441-42) et celle de Barcelone (1447-49 et 1462-64), ainsi que pour la chapelle du palais royal de Barcelone (1465); il est également engagé par la *Casa de la Ciutat* pour la réalisation de verrières pour la *Sala del Trentenari*.

Dans les années 1460, est également présent le Bourguignon Antoine de Lonhy, qui est sollicité pour réaliser la grande rose de l'église Santa Maria del Mar (Barcelone) alors qu'il réside à Toulouse où il travaille à la décoration du Capitole<sup>407</sup>. Il s'agit du seul travail de verrerie qu'il réalise en 1461 avant de quitter la région l'année suivante, au profit de la Savoie. La même paroisse fait appel par la suite à Salvaire de Massue, peintre et verrier originaire de Châlons-en-Champagne, en 1494<sup>408</sup>. Celui-ci, contrairement à Lonhy, séjourne dans la couronne d'Aragon au moins jusqu'en 1502. Il travaille ainsi pour le compte de la cathédrale de Tarragone en 1496<sup>409</sup>, dont le chapitre le recommande à Valence. Faut-il voir là le signe que le peintre change ensuite de royaume ? Notre connaissance actuelle des archives valenciennes ne nous permet pas de le savoir. Toutefois, il dut certainement partir puisqu'en 1496 il demande l'autorisation au chapitre de Tarragone de pouvoir s'en aller en urgence<sup>410</sup>, possiblement appelé sur un autre chantier. Enfin en 1500, il est mentionné travaillant pour le compte de la cathédrale de Saragosse<sup>411</sup>.

---

<sup>403</sup> ACA, generalitat, 472, fol. 234 v, le 12 janvier 1435 ; AINAUD, 1992, p. 124

<sup>404</sup> AHPB, Pere Roig, 124/4, le 19 janvier 1440 ; AINAUD, 1992, p. 124.

<sup>405</sup> Volume 2, pp. 81-88 ; son origine est spécifiée dans un document du 28 août 1470 cf. AHPB, Damau Ginebret 219/5, s.f.

<sup>406</sup> GASCÓN DE GOTOR, 1939, p. 40 ; CVMA, 2014, vol. 2, p. 351.

<sup>407</sup> AHPB, Antoni Vilanova 165/38, s.f., le 13 juin 1460 ; DOUAIS, 1904, p. 16 ; Volume 2, pp. 217-218, doc. 13.

<sup>408</sup> AHPB, Esteve Soley, 222/9, le 1<sup>er</sup> février 1494 ; CVMA, 1985, p. 25.

<sup>409</sup> AHT, Notarial de Tarragona, 1494-1519, caisse 3, num. 3, f. 18, le 19 mars, 1496 ; CVMA, 1992, p. 207.

<sup>410</sup> ACT, Acords capitulars, num. 54, fol. 41v, le 14 juin 1496 ; CVMA, 1992, p. 207.

<sup>411</sup> ABIZANDA, 1917, vol. 2, p. 399.

Nous pouvons également constater la présence de maîtres verriers français dans les comtés nord-catalans à partir de seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. C'est notamment le cas en 1489, avec Bernart Bach, originaire de Limoux, qui est engagé par la confrérie des jardiniers (*hortolans*) de Perpignan pour réaliser le décor du vitrail de la chapelle du *Corpus Christi* de l'église Saint-Matthieu<sup>412</sup>. Au début du siècle suivant, nous trouvons un autre Français, Gilles Puig, qui est chargé en 1526 de réaliser un vitrail figurant saint Jean-Baptiste pour la cathédrale de Perpignan dédiée audit saint<sup>413</sup>.

Le même phénomène s'observe à Valence. La ville connaît, de la fin du XIV<sup>e</sup> jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, de grandes campagnes de travaux, notamment dans sa cathédrale. Les archives mentionnent qu'en 1376, le chapitre de la cathédrale fait appel à Enrique d'Estencop<sup>414</sup>, probablement d'origine néerlandaise ou allemande, dont l'activité principale est la peinture. Il est ici mentionné comme « *magister vitriarum* » et est chargé de réaliser trois verrières avec des figures et des images qu'il fait faire de couleurs. En 1406, il est question d'un Gérard d'Allemagne qui est chargé par le chapitre de la cathédrale de réparer toutes les verrières endommagées<sup>415</sup>. En 1420, un certain Martín Vergay, dont le nom évoque davantage un artiste français qu'hispanique ou catalan, œuvre à la réfection de l'ensemble des verrières de la cathédrale<sup>416</sup>. Un Guerard, dit « maître allemand », intervient en 1453 pour de nouvelles rénovations des verrières de la cathédrale<sup>417</sup>, ainsi qu'un Français appelé Honorat de Carpentras en 1478<sup>418</sup>.

---

<sup>412</sup> ADPO, 3E1/1664, f. 107 v ; DOPPLER, 2012-13, p. 102, note 503.

<sup>413</sup> ADPO, G 359 ; DOPPLER, 2012-13, p. 102, note 504.

<sup>414</sup> ACV, Bononato Monar, vol. 3.649, le 17 mai 1376 ; SANCHIS SIVERA, 1918, p. 28, doc. 1.

<sup>415</sup> ACV, Luis Ferrer, vol. 3.672, le 17 février 1406 et le 1<sup>er</sup> avril 1406 ; SANCHIS SIVERA, 1918, pp. 28-29, doc. 2.

<sup>416</sup> ACV, Libre de Obres, vol. 1.478, f. 16v, le 10 avril 1420 ; ACV, Jaime Pastor, vol. 3.545, f. 492, le 15 novembre 1420, SANCHIS SIVERA, 1918, p. 29, doc. 3. C'est Sanchis Sivera qui souligne le premier la consonance française du nom de cet artiste cf. SANCHIS SIVERA, 1918, p. 25.

<sup>417</sup> ACV, Libre de Obres, vol. 1.481, f. 10, le 18 juin 1453 ; SANCHIS SIVERA, 1918, p. 30, doc. VI. Sanchis Sivera mentionne dans son article un « Cristóbal de Alemania » alors qu'il n'est fait mention d'aucun Cristobal dans le document transcrit, mais bien d'un « mestre Guerat » mentionné plus tôt dans le document comme « mestre alamaný ». Nous pouvons par ailleurs nous demander si ce Guerat ne serait pas le Guerat Martorell qui intervient la même année toujours dans la cathédrale de Valence cf. ACV, Libre de Obres, vol. 1.481, fol. 16 ; SANCHIS SIVERA, 1918, p. 30, doc. V.

<sup>418</sup> ACV, Libre de Obres, vol. 1483, f. 19, le 10 février 1478 ; SANCHIS SIVERA, 1918, p.34, doc. 10.

Notons qu'en plus de ces artistes mentionnés sans équivoque comme français, ou plus largement comme ayant une origine septentrionale, il faut compter avec d'autres, sans doute également étrangers bien que la documentation ne soit pas toujours explicite sur le sujet. Nous avons par ailleurs pu constater que ces maîtres verriers et peintres peuvent être amenés à travailler avec des cartons réalisés par des artistes exclusivement documentés comme peintres, à l'instar d'Antoni Thomas qui, nous l'avons vu, utilise des dessins réalisés par Bernat Martorell, ou encore Jaume Fontanet qui emploie des modèles de Joan de Borgonya<sup>419</sup>. Cette manière de procéder, par étapes, n'est pas sans rappeler l'organisation précise et séquencée de la confection des retables et se retrouve également dans un autre domaine des arts picturaux : les arts du tissu, à savoir la broderie et la tapisserie.

### 3.2.3. Le peintre, le lissier et le brodeur

Il est fréquent de voir confier à des peintres le soin de créer des modèles divers. Nous l'avons évoqué dans notre étude des vitraux. Cela est également valable pour les arts du tissu, à savoir la tapisserie comme la broderie. Ces modèles, appelés cartons, constituent l'étape préparatoire à la réalisation de l'objet cible. Tout le talent du lissier ou du brodeur réside dans son aptitude à retranscrire avec ses fils la finesse du dessin du peintre. Le premier utilise une machine, le métier à tisser, qui permet le plus souvent d'avoir des œuvres de grande ampleur, telles que la célèbre *Tapisserie de l'Apocalypse* (Angers, Château). Le second, pour sa part, travaille à la main à l'aide d'une aiguille.

Contrairement à l'art de l'enluminure et de la verrerie, il n'y a pas de compétence commune entre le peintre, le maître lissier, ou le brodeur. En effet, le travail final ne peut être imputable qu'au lissier ou au brodeur. C'est pourquoi, comme dans la réalisation d'un retable, chaque aspect de la réalisation de l'œuvre correspond à un savoir technique propre à chaque métier.

---

<sup>419</sup> ACB, Albarans de l'Obra 1513-1515, fol. 92 ; AINAUD, 1992, p. 124 ; CVMA, 1997, p. 64, reg. 115d.

### 3.2.3.1. L'art de faire des cartons

Parce qu'il s'agit d'un travail préparatoire, les cartons de tapisserie ou de broderie pourraient être considérés comme des éléments secondaires, de moindre importance. C'est sans compter l'intervention de quelques-uns des plus grands noms de la peinture pour les réaliser. En 1436, Lluís Dalmau, peintre de la maison du roi, est chargé de l'élaboration d'un carton figurant une Annonciation pour le « drap » qui doit couvrir le retable de la chapelle du château de Xativa<sup>420</sup>. La décennie suivante, Bernat Martorell est sollicité pour réaliser des modèles pour les broderies du devant d'autel et les vêtements liturgiques de la chapelle de la *Generalitat* de Barcelone, confiées ensuite à Antoine Sadurní<sup>421</sup>, le brodeur catalan le plus recherché de son temps. Ce dernier travail également à partir des cartons du peintre et enlumineur bourguignon Antoine de Lonhy en 1462<sup>422</sup>. Notons à cette occasion que ces modèles sont désignés comme des « peintures » dans la documentation, bien qu'il s'agisse vraisemblablement des dessins sur papier.

Lors de son étape barcelonaise, le Français Pere de Fontaines est, pour sa part, chargé de faire des cartons figurant un Jugement dernier pour le compte de la cathédrale de Barcelone<sup>423</sup>. Enfin, Joan de Borgogna se voit commander des dessins pour des nouvelles broderies pour le culte de la chapelle de la *Generalitat*<sup>424</sup>. Ce travail conjoint devait certainement encourager le partage de connaissances communes puisqu'il s'agit d'être capable de faire une « traduction », la plus juste possible, entre deux langages picturaux<sup>425</sup>.

La collaboration de ces divers corps de métiers, peintre et brodeur ou maître lissier, est fréquente et essentielle à la réalisation de tout ouvrage de ce type lorsqu'il dépend

---

<sup>420</sup> SANCHIS SIVERA, 1929, p. 40.

<sup>421</sup> À ce sujet, voir notamment CORNUDELLA & MACÍAS, 2011.

<sup>422</sup> AHPB, Bartolom. Masons, 214/6, s.f. ; SANPERE I MIQUEL, 1906, vol. 1, p. 312.

<sup>423</sup> ACG, Llibre d'Obra, 1511, fol. 53-54 / FREIXAS, 1984, p. 6, note 7.

<sup>424</sup> PUIG CADAVALCH & MIRET SANS, 1909-10, p. 422 ; MADURELL MARIMÓN, 1944, vol. II-1, p.

8

<sup>425</sup> Cette relation ne devait d'ailleurs pas être uniquement du peintre vers le brodeur. En effet, nombre de peintres semblent également bénéficier de connaissances dans l'art de la broderie, notamment les Catalans tels que Martorell ou Jaume Huguet, qui joue des épaisseurs de gesso doré pour rendre les orfrois et renflements des fils d'or caractéristiques des broderies, cf. LORENTZ, dans PARIS, 2019, p. 29.

d'une commande d'importance. Cette collaboration démarre le plus souvent avec la réalisation d'un dessin, qui doit être perforé à l'aide d'une aiguille avant d'être saupoudré de charbon, ce qui permet de former des points sur le textile qu'il suffit ensuite de relier pour tracer les contours de l'œuvre. Les peintres interviennent aussi parfois directement sur l'étoffe travaillée, comme le rapporte Cennino Cennini dans son traité : *Il libro dell'Arte* (1437). Le peintre et érudit italien indique la pratique du dessin exécuté au charbon sur la toile ou la soie, qui est ensuite repassé à l'encre avant d'être humidifié sur le revers permettant l'estompage du dessin.

Avoir une broderie ou une tapisserie dont les cartons ont été réalisés par un artiste reconnu équivalait au même prestige que posséder un retable peint de la main de celui-ci. La reconnaissance de cette pratique se retrouve très tôt comme en témoigne le poème allégorique de Jean Lemaire écrit au début du XVI<sup>e</sup> siècle : *La Couronne margaritique*. Poète et historien au service de Marguerite d'Autriche, alors que celle-ci est gouvernante générale des Pays-Bas en raison du décès de Pierre II duc de Bourbon (1503), Lemaire place ainsi Baudouin de Bailleul « *faisant patrons* » au même rang que les plus grands, à l'instar de maître Roger (van der Weyden) ou encore de maître Hans (Memling) de Bruges<sup>426</sup>.

L'historien Léon de Laborde considère l'ouvrage du cartonnier non pas comme un complément à celui du brodeur et du maître lissier mais comme une introduction et un accompagnement obligé de l'histoire de la peinture<sup>427</sup>. Dans son souhait de valoriser l'art de la broderie, l'historien n'hésite pas à affirmer que l'activité des peintres se concentrait plus sur la réalisation de cartons pour les brodeurs et tapissiers qu'à l'élaboration de panneaux et retables<sup>428</sup>. Ces propos peuvent sembler quelque peu exagérés. Rappelons toutefois que la maîtrise du dessin étant le propre des peintres ils sont effectivement amenés à réaliser des patrons destinés à guider l'exécutions d'ouvrages de natures diverses, aux broderies et aux tapisseries nous pouvons également ajouter les réalisations vitrées

---

<sup>426</sup> PINCHART, 1866, p.3.

<sup>427</sup> LABORDE, 1853, p. 177.

<sup>428</sup> *Idem*, p. 177.

précédemment mentionnées dans ce chapitre. L'élaboration de cartons constitue donc bien une part importante des demandes faites aux ateliers de peinture.

### 3.2.3.2. La « peinture à l'aiguille »

Les liens entre le monde de la peinture et celui des arts tissés ou brodés ne se limitent pas à une simple collaboration de deux métiers. La dextérité des artisans à transformer de simples fils colorés en représentations figurées relève d'un talent comparable à celui des peintres avec leurs pigments. À ce sujet, Léon de Laborde écrivait: « *les brodeurs, comme les tapisseries, étaient le plus souvent des artistes ; pour pinceau ils avaient leur aiguille.* »<sup>429</sup>.

Nous l'avons évoqué, pour la tapisserie comme pour la broderie, il est généralement fait l'emploi de cartons réalisés par des peintres à la demande, les ateliers peuvent de plus posséder leur propre stock de modèles. Le plus souvent, l'intervention d'un peintre dans la réalisation du carton souligne une commande d'importance. La documentation utilisée dans notre étude révèle que ces métiers ont une clientèle commune, qu'il s'agisse de nobles, de confréries, de paroisses ou d'institutions politiques. L'association de ces artistes-artisans semble par ailleurs encouragée par la cohabitation fréquente de ces métiers au sein d'une même corporation. C'est en particulier le cas à Barcelone avec la confrérie de San Esteve ou encore à Perpignan ou à Valence avec la guilde de l'*armeria*. Ces corporations regroupent l'ensemble des métiers liés à la production d'équipement militaire pour les hommes et leurs montures, dont les peintres et les brodeurs – les compétences de ceux-ci pouvant notamment être utilisées pour les selles des chevaux ou encore pour les boucliers qui étaient le plus souvent décorés<sup>430</sup>.

Ces connexions étroites ont certainement favorisé quelques collaborations, les peintres pouvant recommander des brodeurs ou inversement auprès des commanditaires et mécènes, motivant ainsi la venue d'artistes étrangers. Cela semble être le cas avec les trois

---

<sup>429</sup> LABORDE, 1849, p. XVII, note 1.

<sup>430</sup> BONNASSIE, 1975, p. 32 : CORNUDELLA, 2020a.



brodeurs brabançons « *fort bons e aptes* » mentionnés au service du roi Jean I<sup>er</sup> d'Aragon<sup>431</sup>. Ces trois artistes recommandent au souverain un peintre résidant à Paris du nom de *Jaco Cuno/Cuono*, qui semble pouvoir être associé à l'énigmatique Jacques Coene, peintre originaire de Bruges. À la suite de cette recommandation, le roi ordonne avec insistance en 1388 à son ambassadeur à Paris, Ramon de Perellós, vicomte de Roda, de faire venir le peintre à sa cour<sup>432</sup>.

### 3.2.3.3. Des maîtres lissier et brodeurs septentrionaux

En parallèle d'une présence déjà notable de peintres, d'enlumineurs et de maîtres verriers venus de France, de Flandre et du Saint Empire, nous trouvons également dans les archives la mention d'un certain nombre de lissiers et de brodeurs étrangers et notamment septentrionaux<sup>433</sup>. L'un des premiers est Enric de Lloany, dont le nom pourrait suggérer une origine brabançonne dans la ville de Louvain, qui est documenté de 1354 à 1366 au service de la cour de Pierre le Cérémonieux avec sa femme Cristina Bru(na)<sup>434</sup>. Cette dernière est la sœur du Brabançon Gerard Bru, maître de chapelle de Pierre le Cérémonieux<sup>435</sup>. Ce souverain a également eu à son service le brodeur flamand Jaume Copí<sup>436</sup>, père d'un brodeur éponyme<sup>437</sup>. Le travail de Jaume Copí II devait être particulièrement estimé puisque sous le règne de Jean I<sup>er</sup> le brodeur est devenu valet de chambre et brodeur de la reine Yolande<sup>438</sup>.

---

<sup>431</sup> AHCB, reg. 1954, fol. 73 ; PUIGGARI, 1880, III, pp. 79-80.

<sup>432</sup> AHCB, reg. 1954, fol. 85, le 16 mars 1388 ; PUIGGARI, 1880, III, p. 80 ; ACA, reg. 1870, f. 73v, le 22 décembre, 1388 ; RUBIO I LLUCH, 1921, pp. 311-312, doc. CCCXXI.

<sup>433</sup> Pour un point de vue plus complet de la broderie dans la couronne d'Aragon, voir notamment CORNUDELLA, 2020a.

<sup>434</sup> ACA, reg. 337, f. 105v, décembre 1354 ; reg. 338, f. 114, juin 1356 ; reg. 471, f. 57, mars 137 ; reg. 473, f. 68v, avril 1358 ; reg. 476, f. 67v, septembre 1360 ; reg. 344, f. 80v, février 1362 ; reg. 481, f. 113, décembre 1362 ; reg. 352, f. 73, février 1366 ; DURAN I SANPERE, 1956, pp. 77-78.

<sup>435</sup> Gerard Bru est originaire de Diest, dans le Brabant cf. ACA, cancelleria, CR Pere III, caja 43, carta 5327, le 9 juin 1354 ; CORNUDELLA, 2020a.

<sup>436</sup> DURAN I SANPERE, 1956, pp. 63-68 et 72-76.

<sup>437</sup> Sur la question voir CORNUDELLA, 2020a.

<sup>438</sup> ACA, reg. 519, f. 98v, juin 1392 ; reg. 522, f. 89v, novembre 1394 ; DURAN I SANPERE, 1956, p. 75. Au sujet de ce brodeur, voir également l'article de Montserrat Aymerich dans TERÉS (dir.), 2016, pp. 15-52. Aymerich toutefois confond encore les personnalités de Jaume Copí I et Jaume Copí II. A cet égard voir CORNUDELLA, 2020a.

Aux services de Jean I<sup>er</sup> d'Aragon, nous retrouvons également, comme déjà vu, trois brodeurs brabançons en 1388<sup>439</sup>. Leurs noms ne sont pas spécifiés, pas plus que leur activité, il peut néanmoins être proposé de les identifier comme les trois brodeurs « *d'Alamanya* » mentionnés à Barcelone en 1390 : Gerardus Vriese, Matheus Sevanien et Andreas Viclart<sup>440</sup>. Nous l'avons vu précédemment, il ne faut donner qu'une importance limitée aux mentions telles que « *alemany* » ou « *d'alamanya* » pour justifier d'une origine. En effet, les personnes originaires du Brabant sont rattachées au Saint Empire selon les périodes et parlent, par ailleurs, une langue germanique, ce qui peut suffire à créer la confusion chez le copiste.

À ces trois brodeurs au service du souverain, nous pouvons ajouter qu'en 1416 apparaît un Flamand à Barcelone : Nicolau Alchmar, originaire du diocèse d'Utrecht<sup>441</sup>. Plus tard, en 1438, nous trouvons la mention de deux autres brodeurs brabançons œuvrant également à Barcelone : Llorenç Erbol et Joan Till<sup>442</sup>, ce dernier meurt en 1441 dans la capitale catalane<sup>443</sup>. Nous trouvons de même à Majorque la trace de brodeurs, cette fois français : Joan Guay et Johan Llompart dans les années 1460<sup>444</sup>. Pour l'Aragon et Valence, les mentions explicites d'une origine septentrionale pour les artistes connus sont plus que rares. Seul un certain « Guillem de Colonia » apparaît comme témoin d'un document du maître verrier allemand Guerard, en 1406 à Valence<sup>445</sup>.

Il existe de même la mention de plusieurs maîtres lissiers septentrionaux, plus particulière français, dans la couronne d'Aragon<sup>446</sup>. L'un des premiers est Joan lo Ros, maître de draps d'Arras, documenté en 1356-1357 au service des souverains aragonais<sup>447</sup>.

---

<sup>439</sup> AHCB, reg. 1954, fol. 73 ; PUIGGARI, 1880, III, pp. 79-80.

<sup>440</sup> AHPB, Joan Eiximenis 29/3, 10 septembre 1388 et 21 novembre 1390 ; PUIGGARÍ, 1880, p. 278. Sur le sujet, voir également CORNUDELLA & MACÍAS, 2009.

<sup>441</sup> AHPB, Pere Granyana 56/17, le 9 juillet 1415 ; CORNUDELLA & MACÍAS, 2008, p. 156.

<sup>442</sup> SANPERE, 1906, vol. 1, p. 76 ; notons que Miguel Sampere y Miquel publie le document avec une date erronée, sur la question voir CORNUDELLA, 2020a.

<sup>443</sup> AHPB, Antoni Vilanova, 165/98, le 23 juillet 1441 ; CORNUDELLA & MACÍAS 2008, p. 156 ; CORNUDELLA, 2020a.

<sup>444</sup> LLOMPART, 1980, vol. 4, p. 191 doc. 325, pp. 249-250, docs. 458, 459, 460 et 461.

<sup>445</sup> ACV, Luis Ferrer, vol. 3.672, le 20 février 1406 ; SANCHIS SIVERA, 1918, p. 28, doc. 2.

<sup>446</sup> VIDAL dans TERÉS (éd.), 2016, pp. 163- 189.

<sup>447</sup> TRENCHS, 2011, docs. 1013 et 1058.

En 1373, apparaissent « *dos mestres qui vingueren de França per adobar lo drap de ras quel dit senyor [rei] té a les spatles* »<sup>448</sup>. La décennie suivante, en 1382, Joan de Bruxelles, « *mestre de drap de ras* », obtient un sauf conduit de l'infant Jean pour entreprendre un voyage en Avignon. Il réapparaît quinze ans après en Aragon. Il est alors au service de la reine Maria de Luna qui le charge de restaurer une tapisserie. Son activité se poursuit au moins jusqu'à la fin de l'an 1400 et se centre sur la ville de Saragosse<sup>449</sup>. Dans les mêmes années, est aussi présent un certain maître Robinet à Palma de Majorque<sup>450</sup>. En 1406, c'est à Perpignan qu'est mentionné un maître Père, « *mestre de draps de raç* », présent sur volonté royale<sup>451</sup>. Il faut ensuite attendre une vingtaine d'années pour retrouver la mention de la présence d'un lissier nordique. Guillaume au Vaissel est rapporté comme étant au service d'Alphonse le Magnanime de 1430 à 1434, période pendant laquelle il pourrait avoir tenu un atelier à Valence ou Barcelone et ainsi possiblement formé des locaux<sup>452</sup>. La décennie suivante nous trouvons également présent en Catalogne du français Joan Falsison « *magister pannorum de raç, orindus loci de Raç, ducatus Burgonie* », qui s'établit avec son atelier à Tarragone<sup>453</sup>. Cette présence de maîtres lissiers septentrionaux correspond à l'absence de maîtrise de la technique flamande de la haute lisse, l'installation d'atelier est par ailleurs l'occasion de transmettre ce savoir « *a tots aquells que aprendre voldran* »<sup>454</sup>.

### 3.3. Le succès des artistes/artisans venus du Nord

Dans la plupart des corps de métiers évoqués, et dans de nombreuses commandes réalisées entre la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et les débuts du XVI<sup>e</sup>, nous pouvons ainsi constater la présence récurrente d'artistes et d'artisans étrangers, plus particulièrement originaires de France, Flandre et du Saint Empire. L'exemple du *Retable de sant Feliu*, précédemment traité, est particulièrement éloquent avec l'intervention de Pere Robredo,

---

<sup>448</sup> TRENCHS, 2011, doc. 1773.

<sup>449</sup> OLIVAR, 1986, pp. 49-50 ; BARCELONE, 2012, pp. 36-37 ; VIDAL dans TERÉS (éd.), 2016, pp. 168-170.

<sup>450</sup> LLOMPART, 1977-80, vol. 3, doc. XVIII.

<sup>451</sup> VIDAL dans TERÉS (éd.), 2016, p. 170-171.

<sup>452</sup> CORNUDELLA, 2009, pp. 44-47.

<sup>453</sup> VIDAL, 2017.

<sup>454</sup> VIDAL dans TERÉS (éd.), 2016, pp. 172-179.

mentionné comme natif de la ville de Burgos, ou encore Joan Dartrica, Pere de Fontaines et Joan de Borgonya, tous qualifiés d'allemands. De même pour le *Retable de sant Cugat* où interviennent Ayne Bru et Gerard Spirinch, également dits allemands. Le même constat peut se faire, nous l'avons vu, dans le domaine du livre enluminé où travaillent des artistes notamment français et flamands, ainsi que dans la vitrerie ou encore dans les arts du tissu.

Ces grandes figures septentrionales, formées aux techniques nordiques, se succèdent chronologiquement et semblent véritablement dominer la scène artistique. Elles concentrent presque l'essentiel des commandes dont les plus importantes. Nous pouvons alors nous demander ce qui justifie de faire appel à ces artistes plutôt qu'à des locaux. Émile Bertaux écrivait que les souverains aragonais avaient tourné leurs regards, dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, vers la France et les Flandres comme des terres de luxe<sup>455</sup>. Or la richesse des arts n'est pas simple affaire de matériaux coûteux, elle est aussi une question de savoir-faire.

### 3.3.1. Une recherche de compétences

Le choix des commanditaires de se tourner vers des artistes étrangers correspond le plus souvent à une volonté d'obtenir un résultat qu'ils ne pourraient obtenir en engageant un artiste local. Et c'est, sans aucun doute, parce qu'ils ont conscience de ce « manque » de compétences et par conséquent de la valeur qui leur est attribuée que les peintres et autres artisans étrangers se déplacent jusque dans la péninsule ibérique.

L'historien valencien José Sanchis Sivera écrivait au début du siècle qu'il n'y avait pas à s'étonner d'autant d'artistes arrivant des contrées du Nord puisque c'était généralement de là qu'était originaire le savoir-faire nécessaire<sup>456</sup>. C'est notamment le cas pour le travail du tissu. La grande production de tapis, particulièrement de haute lisse<sup>457</sup>,

---

<sup>455</sup> BERTAUX, 1907, p. 120.

<sup>456</sup> SANCHIS SIVERA, 1917, p. 201.

<sup>457</sup> Il existe pour l'époque médiévale deux types de métiers à tisser : ceux dit de haute lisse et ceux de basse lisse. Le métier de haute lisse est dressé verticalement. Il est composé de deux montants supportant deux cylindres mobiles, appelés les ensouples, placés l'un dans la partie supérieure, l'autre dans la partie inférieure. Dans le métier de basse lisse, en revanche, la chaîne est tendue sur un plan horizontal. Des pédales sont utilisées pour soulever tour à tour un certain nombre de fils, afin d'obtenir des motifs.

est concentrée au XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas bourguignons, plus particulièrement à Arras comme en témoigne la dénomination récurrente de « *drap de ras* » dans les archives. Par la suite, cette production se déplace également vers les villes de Tournai et de Bruxelles. Un certain nombre de maîtres formés dans ces régions vont ensuite travailler dans les grandes villes et cours européennes allant de Paris à la Bohême, ou plus au Sud comme en Italie ou dans la couronne d'Aragon, bien que les exemples connus, nous l'avons vu, y soient rares<sup>458</sup>. La situation est relativement différente dans le cas de la broderie dont la tradition apparaît nettement plus répandue. Cet art en tant que tel ne serait pas le propre d'une zone géographique. La broderie est présente dans le quotidien des hommes et des femmes du Moyen Âge, elle couvre les murs, le mobilier et les vêtements. Il ne s'agit pas moins d'un savoir-faire en évolution. La technique longtemps privilégiée est celle de l'*opus anglicanum*, qui consiste en un fil d'or couché sur le tissu que l'aiguille vient chercher par le revers, formant ainsi un point, puis le fait passer en une boucle au travers du tissu. Or vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, apparaît la variante de l'*or nué* : désormais les fils d'or sont disposés horizontalement sur le fond et recouverts par des points de soie colorés et nués. Cette technique, vraisemblablement originaire de France ou de Flandre, offre notamment aux artistes la possibilité de traduire avec plus de justesse des effets de lumière et les nuances de la peinture<sup>459</sup>.

Le vitrail connaît également une forte tradition septentrionale ainsi qu'allemande et française. À l'évocation de cet art, force est de penser au traité du moine saxon Théophile, *Schedula diversarum artium*, qui souligne dès le XII<sup>e</sup> siècle une maîtrise complète de cette technique dans le Saint Empire. Par la suite en France, le renouvellement de l'architecture avec le courant gothique et la place qu'il offre à la lumière est l'occasion de développer considérablement cet art, particulièrement dans le Nord du royaume. Les vitraux de la cathédrale de Chartres et son fameux bleu sont d'ailleurs évocateurs de ce savoir-faire.

Il n'apparaît pas y avoir de compétence équivalente dans la couronne d'Aragon. C'est sans doute en raison de ce manque que les maîtres verriers français sont parmi les

---

<sup>458</sup> À ce propos, voir notamment DELMARCEL (ed.), 2002.

<sup>459</sup> CASTRES & GAUFFRE FAYOLLE, dans PARIS, 2019, pp. 20-21.

premiers à être sollicités. Nous pensons notamment au Normand Guillem de Lenturgat, qui, nous l'avons vu, est actif à Gérone et à Tarragone dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>460</sup>. L'exemple de la *Diputació del General* de Barcelone semble aller dans ce sens : en 1426, le Flamand Joan de Roure, puis en 1439 le Toulousain Antoni Thomas sont appelés pour réaliser des vitraux dont les cartons avaient été respectivement réalisés par Lluç Borrassa et Bernat Martorell<sup>461</sup>, tandis qu'à la même époque, la *Casa de la Ciutat* de Barcelone fait envoyer en Flandre des cartons, également réalisés par Martorell, pour qu'ils soient transformés en verrières<sup>462</sup>.

En 1460, l'œuvre de l'église Santa Maria del Mar sollicite le Bourguignon Antoine de Lonhy, alors installé à Toulouse, rue de la Porterie, pour réaliser la rose de leur église<sup>463</sup>. Quelques années plus tard, la même paroisse demande cette fois au maître verrier champenois, Salvaire de Massue, de réaliser une verrière figurant le Jugement dernier<sup>464</sup>. L'ensemble de ces démarches encourage l'idée qu'il y ait eu une véritable recherche de compétences qui n'étaient pas présentes sur le territoire catalan, voire dans les royaumes voisins dont Valence, à ce moment précis.

Le même constat peut être fait dans divers domaines dans les derniers siècles du Moyen Âge, à l'instar de l'ébénisterie, dont la production est complémentaire de celle de la peinture pour la réalisation de retables. Dans ce domaine, Montserrat Jardí Anguera a largement traité dans son riche travail de thèse la question de l'impact de la tradition germanique en Catalogne<sup>465</sup>. Les maîtres d'ouvrages « nordiques » rencontrent un vif succès grâce à l'importation d'un processus de production semi-industriel des retables, développé dans les Pays-Bas depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. La structure de base, en bois, semblable pour l'ensemble de la production, est par la suite complétée d'une sculpture réalisée indépendamment et/ou de peintures qui constituent un cycle pictural propre à la dévotion chère aux commanditaires. Miquel Lochner, ébéniste sculpteur d'origine

---

<sup>460</sup> CVMA, 1987, pp. 32-33 ; CVMA, 1992, p.19. ; Volume 2, pp. 7-9.

<sup>461</sup> PUIG I CADAFALCH & MIRET I SANS, 1911, p. 410, note 33.

<sup>462</sup> DURAN I SAMPERE, 1975, pp. 100-101.

<sup>463</sup> AHPB, Antoni Vilanova 165/38, le 13 juin 1460 ; CVMA, 1985, p. 49 ; Volume 2, pp. 217-218, doc. 13.

<sup>464</sup> AHPB, Esteve Soley, 222/9, le 1<sup>er</sup> février 1494 ; CVMA, 1985, p. 25.

<sup>465</sup> JARDÍ ANGUERA, 2006 ; JARDÍ ANGUERRA, 2009.

germanique, est considéré comme l'instigateur de ce phénomène dans la région. Il est notamment l'auteur des pinacles du chœur de la cathédrale de Barcelone, ville où il serait arrivé en 1483, dont la forme est reprise dans les retables pour lesquels il est engagé par la suite, notamment celui de l'église paroissiale de Sant Pere de Premià de Dalt pour lequel il est contracté en 1487<sup>466</sup>. Ce modèle est ensuite accepté dans le corpus de références des maîtres locaux dont Pere Torrent (considéré comme son plus important continuateur) et Joan Romeu.

Enfin, dans le domaine de la peinture, nous pouvons également dénombrer plusieurs d'artistes septentrionaux actifs dans la couronne d'Aragon. Cette fois, les raisons de leur succès sont clairement explicitées dans les contrats que nous conservons.

### 3.3.2. « Com es acostumat a pintar de dits pintós »

Dans le domaine de la peinture, la recherche de compétences est particulièrement sensible dans les contrats d'œuvres, en répercussion au développement de l'*ars nova*. Cette révolution picturale comprend en effet des caractéristiques phares telles que l'emploi de la peinture à l'huile. Cette technique initiée en Flandre par Jan van Eyck dans le domaine de la peinture sur bois rompt avec la tradition de la tempera. L'utilisation de l'huile comme agglutinant pour les pigments offre plus de brillance et une meilleure durabilité aux œuvres, ce qui en fait un produit recherché par les commanditaires sensibles aux innovations septentrionales. Les peintres locaux ne sont par ailleurs pas indifférents à ces changements bien qu'ils ne les adoptent pas pleinement. En témoigne le Catalan Jaume Huguet qui opte pour une technique mixte mêlant tempera et huile de lin. Sa manière est réfléchie comme le révèlent les analyses chimiques réalisées sur ses œuvres. Le peintre semble en effet avoir opté de manière systématique pour les mêmes « recettes » celles qui certainement lui semblaient les plus pertinentes pour son travail – ainsi les pigments verts sont toujours liés avec de l'huile<sup>467</sup>.

---

<sup>466</sup> ACB, Llibre de l'Obra, 1483-1485(2), fol. CXVIv ; ACB, Llibre de l'Obra, anys 1489-1491, fol. LXXIIIv.

<sup>467</sup> SALVADO I CABRÉ, VENDRELL-SAZ & SECO GARCIA, 2001.

La demande de peinture à l'huile est celle qui semble la plus fréquente auprès des peintres septentrionaux ou des artistes vraisemblablement formés aux mêmes techniques, à l'instar de Lluís Dalmau ou de Bartolomé Bermejo. Dans le cas de Dalmau, bien que le contrat passé avec la *Generalitat* en 1443 ne le spécifie pas, nombre de détails de la demande tels que la « *bona fusta de roure de Flandres* » ou encore la demande de réaliser les portraits des conseillers de manière fidèle renvoient aux codes de la peinture pratiquée par van Eyck. Nous pouvons ainsi supposer qu'il était sous-entendu que l'artiste peigne à l'huile conformément à son apprentissage en Flandre. L'analyse chimique a par ailleurs confirmé l'emploi d'une technique purement septentrionale<sup>468</sup>. Les commandes faites à Bermejo, dont nous conservons la documentation, apparaissent plus parlantes. La demande de peinture à l'huile y est expressément formulée. Ainsi, lorsque la paroisse de Santo Domingo de Daroca l'engage, nous pouvons lire dans le contrat « *es condición que la dita obra sia obrada al olio de colores finos.* »<sup>469</sup>. Cinq ans plus tard, c'est le marchand aragonais Juan de Lobera qui engage Bermejo pour réaliser un retable pour sa chapelle dans l'église de Santa Maria del Pilar à Saragosse<sup>470</sup>. Rapidement, le contrat stipule que les couleurs devront être réalisées « *con olio de linoso* ». L'emploi de l'huile comme agglutinant pour les pigments apparaît comme un impératif, au point que la demande est formulée six fois.

La formulation se retrouve de manière semble-t-il plus rare – cette affirmation s'appuyant sur les rares contrats conservés – dans les commandes passées avec des artistes septentrionaux, possiblement car il est alors considéré qu'il s'agit de l'unique manière dont ils peignent. Le contrat passé le 3 juin 1500, entre le monastère et couvent des frères prédicateurs de Gérone et le peintre brabançon Ayne Bru pour un retable dédié à la Vierge du Rosaire, pourrait aller en ce sens. Le document stipule que le retable « *scie pintat al olli e no en altra manera com es acostumat a pintar de dits pintós* »<sup>471</sup>. Nous pouvons ici

---

<sup>468</sup> RUIZ I QUESADA, SALVADÓ, BUTÍ, EMERICH, PRADELL, 2008.

<sup>469</sup> AHPZ, Bartolomé Roca, 1477, f. 351, le 4 septembre 1477 ; SERRANO, 1916, pp. 482-485 ; Volume 2, pp. 218-222, doc. 16.

<sup>470</sup> AHPZ, Domingo de Cueria, 1479, f. 81v, le 14 avril 1479 ; LACARRA, 1993, pp. 263-265, doc. VI ; Volume 2, pp. 223-226, doc. 17.

<sup>471</sup> AHPG, GI-03 129, s.f., le 3 juin 1500 ; FREIXAS, 1984, pp. 17-18, doc. IV ; Volume 2, pp. 232-233, doc. 21.



comprendre que le retable doit être peint à l'huile et d'aucune autre manière, comme il est de coutume de peindre pour les peintres septentrionaux.

D'autres demandes pour des techniques précises apparaissent également, à l'instar de celle de la grisaille, peinture en monochromie qui vise à imiter les bas-reliefs à l'aide d'une dégradation entre le noir et le blanc en valeurs de gris, popularisée par des artistes comme Jan van Eyck au revers des volets de retables.

Le 20 juin 1511, lorsqu'elle engage Pere de Fontaines pour réaliser les volets de l'orgue du monastère des frères prédicateurs de Barcelone, la confrérie de Sainte-Catherine précise dans le contrat : « *E de fora pinxtarà en la una porta Sancta Catherina y en l'altre Sant Domingo de blanch y negre*<sup>472</sup>. » Sainte Catherine et saint Dominique devront être peints de blanc et de noir, manière courante de désigner la grisaille dans la documentation de l'époque. Une demande similaire a dû être formulée concernant les prophètes peints sur la prédelle du *Retable de Sant Feliu* dont les panneaux sont conservés au Museu d'Art de Girona, réalisés en semi-grisailles, également de la main de Pere de Fontaines. Il semble ainsi y avoir de la part des commanditaires une véritable recherche des compétences propres de ces maîtres formés à l'*ars nova* flamand.

### 3.3.3. Un succès universel

Ce phénomène de migration d'artistes septentrionaux dans la couronne d'Aragon de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle au début du XVI<sup>e</sup> siècle, particulièrement notable à l'étude de la documentation, loin d'être un *unicum*, s'inscrit dans un mouvement plus global suivant l'axe Nord-Sud qui impacte en réalité toute la péninsule ibérique, avec un léger décalage temporel selon les régions, pour ne pas dire toute l'Europe. Pour ce qui est de l'Espagne et du Portugal, cela a en particulier été souligné par l'exposition brugeoise *Le siècle de Van Eyck* sous la direction de Till-Holger Borchert en 2002, puis par Didier Martens dans son étude intitulée *Peinture flamande et goût ibérique aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* parue en 2010, ainsi que dans l'ouvrage collectif *Catalunya e l'Europa septentrional* publié en 2016.

---

<sup>472</sup> AHPB, Galceran Balager 241/63, s.f., le 20 juin 1511 ; MADURELL MARIMÓN, 1944, pp. 75-76 ; Volume 2, pp. 254-255, doc. 31.

Nous pouvons ainsi citer comme exemple notable la souveraine de Castille, Isabelle la Catholique. Importante mécène, la reine fait venir à sa cour de nombreux artistes septentrionaux. Parmi eux se démarquent l'Estonien Michael Sittow, formé à Bruges, qui arrive en 1492, Juan de Flandres en 1496, ou encore Felipe Moras en 1499<sup>473</sup>. De même au Portugal dans les mêmes années, arrive Francisco Henriques, qui travaille pour le souverain Manuel I<sup>er</sup> et qui est supposé d'origine flamande. Ajoutons à cela que l'art portugais du tournant du XVI<sup>e</sup> siècle est particulièrement marqué par le goût flamand comme observé avec le célèbre *Retable de saint Vincent* attribué à Nuno Gonçalves, œuvre marquée par un réalisme puissant bien que réalisé par un artiste autochtone<sup>474</sup>.

Rapprocher la production catalane avec celle du Portugal apparaît par ailleurs particulièrement intéressant car plusieurs peintres portugais œuvrent à Barcelone au début du XVI<sup>e</sup> siècle, dont Enrique Fernandes et Pedro Nunyes<sup>475</sup>. Ce dernier domine la scène artistique suite après le décès de Joan de Borgonya ; son œuvre, bien qu'éminemment marquée par la Renaissance italienne, relève d'un lien encore fort avec l'art septentrional tant dans sa technique que dans sa conception spatiale, dans l'attention qu'il porte aux détails, dans le rendu soigné des matières ainsi que dans l'emploi de grisailles comme dans le retable de saint Éloi<sup>476</sup>. La sensibilité de Pedro Nunyes aux apports de la peinture flamande a dû être déterminante lorsque la confrérie des argentiers de Barcelone a fait le choix de l'artiste qui réaliserait son nouveau retable. En effet, le contrat du 3 janvier 1526 passé avec le peintre portugais spécifie que sur le revers des portes dudit retable devra être figurée une salutation à la Vierge, de blanc et de noir, peinte selon la technique de la peinture à l'huile : « [...] *pinçant dites portes al oli (...) E hage de pinctar de part de fora de les dites portes, la Salutació de Nostra Dona, de blanch e negre*<sup>477</sup>. »

---

<sup>473</sup> Voir notamment SILVA MAROTO, 2009 ; WENIGER, 2011.

<sup>474</sup> Nuno Gonçalves, *Retable de saint Vincent*, ca. 1470, Museo Nacional d'Art Antiga, Lisbonne ; sur la question du goût flamand au Portugal, voir notamment « O gosto flamenco e o retabulo peninsular », *Primitivos portugueses. 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves*, catalogue d'exposition, 2010.

<sup>475</sup> MADURELL MARIMÓN, 1944.

<sup>476</sup> Pedro Nunyes, *Retable de saint Éloi*, 1523-1529, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone.

<sup>477</sup> AHPB, 310/1, transcription MADURELL MARIMÓN, 1950, doc. 7, pp. 22-24.

La riche documentation conservée concernant des commandes d'œuvres nous permet ainsi de mettre en évidence une véritable recherche de compétences de la part des commanditaires. Or, les savoir-faire les plus recherchés vont de pair avec une certaine forme d'exotisme pour l'époque interrogée puisqu'ils ne correspondent à aucune tradition locale. Le client fortuné et les riches institutions se tournent en conséquent vers des artistes le plus souvent étrangers, maîtrisant les codes de la peinture qui les séduit. Si ceux-ci ne sont pas présents sur le lieu adéquat, ils n'hésitent pas à leur demander de se déplacer, comme c'est le cas de l'œuvre de Santa Maria del Mar qui engage Antoine de Lonhy alors qu'il est installé à Toulouse.

#### 4. Un goût marqué pour les arts et la culture septentrionale

L'historien Émile Bertaux écrivait avec justesse dans son histoire des primitifs espagnols que « les rois d'Aragon, comme les rois à demi français de Navarre, avaient tourné leurs regards, dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, vers la France du Nord et la Flandre, comme vers la terre magnifique du luxe et de l'art <sup>478</sup>». Ce phénomène, qui marque en réalité toute l'Europe au travers de deux courants artistiques qui se développent dans l'ensemble de l'Occident chrétien, à savoir le gothique international et l'*ars nova*, trouve ses origines dans les cours princières. Les classes dominantes, et en particulier les souverains, aspirent à posséder des objets exceptionnels qui font également office de *status symbols*. Ceux-ci deviennent par extension les signes visibles de l'excellence et du prestige de celui qui les possède.

Ces objets peints, sculptés, émaillés et autres viennent le plus souvent de territoires éloignés. Commanditaires et collectionneurs de la péninsule Ibérique sont notamment intéressés par les productions de France, des anciens Pays-Bas bourguignons, voire du Saint Empire<sup>479</sup>. Ce qui contribue à faire le succès de ces œuvres et celui de leurs auteurs est notamment la rareté de ces œuvres, mais également l'écart souvent spectaculaire qui existe, d'un point de vue esthétique, entre ces pièces et la production locale. Le savoir-faire n'est pas non plus le même, qu'il s'agisse de la technique employée, à l'instar de la peinture à l'huile au rendu si caractéristique, que des supports utilisés – le bois de chêne étant particulièrement prisé. Il existe ainsi une véritable recherche pour cette production septentrionale qui remplit tant des critères esthétiques que qualitatifs. Or, si les œuvres circulent du Nord de l'Europe vers les territoires de la couronne d'Aragon pour enrichir les collections de quelques riches particuliers ou orner les murs d'églises, de palais et de riches demeures seigneuriales, il n'est pas surprenant que les hommes les produisant fassent le déplacement. Il convient donc de s'intéresser au goût des élites de la couronne d'Aragon, et plus particulièrement de la monarchie pour laquelle nous conservons une riche

---

<sup>478</sup> Coquille dans le texte d'origine qui indique XV<sup>e</sup> siècle au lieu de XIV<sup>e</sup>. BERTAUX, 1907, p. 120.

<sup>479</sup> Sur la question, et plus particulièrement sur la peinture, voir notamment BERMEJO MARTÍNEZ, 1980 et 1982 ; MARTENS & PEETERS, 2002-2003, pp. 159-167 ; BRUGES, 2002 ; MARTENS, 2010.

documentation, afin de mieux comprendre le contexte dans lequel prennent place les déplacements d'artistes qui font l'objet de notre étude.

Le présent chapitre se centrera dans un premier temps sur les souverains et leur intérêt pour les arts, ainsi que le rapport de ces rois et de ces reines avec les territoires d'où ils font importer nombre d'œuvres. La bonne compréhension de ces éléments nous permettra par la suite de mieux appréhender le panorama du marché de l'art dans la couronne d'Aragon. En effet, la monarchie donne le ton. En cela, le XIV<sup>e</sup> siècle marque un tournant déjà évoqué dans le chapitre précédent : le bon prince, en plus d'être bon gouverneur et fin stratège à la guerre, doit également être instruit et faire preuve d'un goût affirmé dans les arts. Il fait office de référence en termes de « tendance » artistique ; il est le modèle que la cour se doit de suivre, et par extension, il en est de même pour le reste de son royaume, tout du moins lorsqu'il en a les moyens. Dans ce cadre, nous nous intéresserons aux principaux monarques commanditaires, à savoir Jean I<sup>er</sup> d'Aragon, Martin l'Humain, Alphonse le Magnanime, et enfin les Rois Catholiques, Isabelle et Ferdinand.

Une fois ces points abordés, nous nous intéresserons alors à l'achat et l'importation d'œuvres septentrionales dans les territoires de la couronne d'Aragon, voire aux commandes faites à des étrangers pour attester de la généralisation de l'appétence pour les arts venus du Nord. En effet, les rois ne sont pas les seuls commanditaires d'importance ; la grande noblesse, les institutions municipales et ecclésiastiques jouent également un rôle de taille dans la production artistique. Nous interrogerons également les inventaires de personnages plus discrets, dont des marchands pour tenter de mieux cerner le goût des années examinées dans le cadre de cette recherche.

#### 4.1. Les années 1380-1410 : le modèle des cours princières françaises

La seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle s'inscrit dans un renouveau artistique qui se développe en France, notamment à Paris et les grandes cours princières telles que celles des ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne, avant de se répandre dans toute l'Europe. Il s'agit du gothique international. Ce renouveau atteint la péninsule Ibérique, notamment la

couronne d'Aragon à partir des années 1370-80, et se développe pleinement jusqu'aux premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle sous les règnes de Jean I<sup>er</sup> d'Aragon et de son frère Martin I<sup>er</sup>.

#### 4.1.1. La maison de Barcelone et les arts

Les derniers princes de la maison d'Aragon-Barcelone, à l'image de leur père Pierre le Cérémonieux<sup>480</sup>, montrent un intérêt marqué pour les arts, conscients que ceux-ci sont le reflet de leur prestige. Toutefois, si Pierre IV d'Aragon fait déjà des acquisitions de productions septentrionales, notamment textiles<sup>481</sup>, il faut véritablement attendre le règne de ses fils, Jean et Martin, pour voir les modèles nordiques se diffuser et devenir la référence, imitant les princes de fleurs de lys et leurs fastueuses cours.

##### 4.1.1.1. Jean I<sup>er</sup> « *havia muller francesa e era tot francès* »<sup>482</sup>

Alors que son père, Pierre le Cérémonieux, par ses mariages est dans une claire politique d'alliances péninsulaires et une consolidation méditerranéenne<sup>483</sup>, Jean I<sup>er</sup> d'Aragon, lui, au travers de ses unions, prend une direction plus francophile. Ces unions sont motivées par des raisons vraisemblablement personnelles, mais également par la situation politico-religieuse engendrée par le Grand schisme d'Occident, ainsi que par la menace d'une nouvelle guerre avec la Castille<sup>484</sup>.

Jean I<sup>er</sup> d'Aragon, alors qu'il n'est encore qu'infant, est promis à la princesse de France, Jeanne, fille du roi Philippe VI de Valois (r. 1328-1350) et tante du roi Charles V

---

<sup>480</sup> Voir notamment ALCOLEA BLANCH, 1987, pp. 86-101.

<sup>481</sup> Voir notamment OLIVAR, 1986 ; AYMERICH, dans TERÉS, 2016, pp. 15-53.

<sup>482</sup> Lettre de María de Luna au roi d'Angleterre suite au décès de Jean I<sup>er</sup> d'Aragon, RUBIÓ I LLUCH, 1917-18, p. 8

<sup>483</sup> En premières nocces, Pierre le Cérémonieux épouse Marie de Navarre en 1338, puis Éléonore de Portugal en 1347, et Éléonore de Sicile en 1349 avec qui il a pour enfants les futurs Jean I<sup>er</sup> d'Aragon, Martin I<sup>er</sup> d'Aragon et Éléonore, qui sera la mère de Ferdinand I<sup>er</sup> d'Aragon. En quatrièmes et dernières nocces, il épouse une Catalane : Sibyle de Fortià.

<sup>484</sup> Sur la question des mariages, voir notamment OLIVAR BERTRAND, 1947 ; CLARAMUNT, 2002.

(r. 1364-1380). Malheureusement, en chemin pour Perpignan où doit se célébrer le mariage, la jeune femme fait une halte à Béziers où elle tombe gravement malade. Elle meurt en 1371 avant que l'union ne soit prononcée. L'année suivante, l'infant est à nouveau promis à une Française : Marthe d'Armagnac, fille du comte Jean I<sup>er</sup> d'Armagnac, arrière-petite-fille de Saint Louis et donc apparentée à la famille royale de France. L'alliance est formalisée en mars 1373 au château de Lautrec (Tarn), puis célébrée à Barcelone au mois d'avril de la même année<sup>485</sup>. Malheureusement, Marthe décède elle aussi peu de temps après, sans avoir donné d'héritier mâle au trône d'Aragon<sup>486</sup>. Jean, qui n'a alors pas trente ans, doit se trouver une nouvelle épouse. Pierre le Cérémonieux envisage de marier son fils à Marie de Sicile, sa petite-fille<sup>487</sup>, qui a besoin de soutien face aux barons siciliens. En parallèle, le roi de France, Charles V, qui cherche à faire du futur roi aragonais son allié, propose une nouvelle alliance matrimoniale avec Yolande de Bar, fille de Robert I<sup>er</sup> duc de Bar, et petite-fille de Jean II de France (r. 1350-1364). Marie de Sicile est écartée contre l'avis de Pierre le Cérémonieux, possiblement en raison de sa proximité avec le pape de Rome Urbain VI<sup>488</sup>. Le 30 avril 1379, Jean, futur roi d'Aragon, et Yolande de Bar se marient à Perpignan.

Ce dernier mariage marque un tournant politique : à travers celui-ci, Jean affirme son attachement à la curie avignonnaise. Cette nouvelle orientation française est aussi perceptible sur le plan artistique. Si avec Marthe d'Armagnac, qui aurait été une femme réservée, la cour aragonaise fait un premier pas vers la culture française, sous l'impulsion de Yolande de Bar, à laquelle Jean I<sup>er</sup> d'Aragon voue un grand attachement, la cour devient une véritable cour à la française avec l'importation de nombreux objets d'art mais également de musiciens et d'artistes.

---

<sup>485</sup> MADURELL MARIMÓN, 1943.

<sup>486</sup> À propos de Marthe d'Armagnac, voir notamment JAVIERRE, 1930.

<sup>487</sup> Elle est la fille de Frédéric III de Sicile (r. 1342-1377) et de Constance d'Aragon, fille de Pierre le Cérémonieux et de sa première épouse Marie de Navarre.

<sup>488</sup> Contrairement à Pierre le Cérémonieux, qui a une politique d'indifférence dans le Schisme d'Occident, Jean I<sup>er</sup> d'Aragon, lui, est un ami proche du cardinal Pedro de Luna (futur Benoît XIII), il prend alors ouvertement position pour la curie avignonnaise de Clément VII.

#### 4.1.1.1.1. De somptueux présents venus de France

L'ouverture sur la France est une constante du règne de Jean I<sup>er</sup>. Comme de nombreuses cours européennes, celle d'Aragon est constamment attirée par les modèles culturels des princes Valois du temps de Charles V et de ses puissants frères – les ducs de Berry, d'Anjou et de Bourgogne. Il en va de même durant le règne de Charles VI. Ce goût pour le raffinement français est stimulé par l'habitude d'échanges de cadeaux diplomatiques entre les différentes cours d'Europe. Cela passe par les chevaux, animaux exotiques<sup>489</sup>, reliques, bijoux, et tous types d'objets somptueux dont les livres, écrits sur parchemin richement reliés et enluminés, ou encore de l'orfèvrerie. Ces échanges sont encouragés de manière certaine par les unions du prince aragonais avec des jeunes femmes issues de la haute aristocratie française.

L'une des relations les plus importantes pour Jean I<sup>er</sup> d'Aragon est certainement le duc de Berry (r. 1360-1416). Cela s'explique notamment par le fait que Jean de Berry est le beau-frère de Marthe d'Armagnac ; il a épousé sa sœur Jeanne en 1360. Ces liens familiaux ont pu être d'autant plus étroits que dans les années 1380, sous l'impulsion de Jeanne d'Armagnac, des négociations sont entreprises pour marier l'un des fils du duc de Berry, Jean, comte de Montpensier (r. 1386-1401), à Jeanne d'Aragon, fille de Jean I<sup>er</sup> et de Marthe d'Armagnac<sup>490</sup>. Le mariage n'a finalement pas eu lieu, le fils du duc préférant épouser Catherine de France. Malgré cela et la mort de Marthe d'Armagnac en 1378, les rapports entre Jean I<sup>er</sup> d'Aragon et Jean de Berry se maintiennent grâce notamment au second mariage du roi d'Aragon. En effet, Yolande de Bar n'est autre que la fille de Marie de France, la sœur du duc. Les correspondances entre les deux hommes témoignent de leur proximité : ils se qualifient eux-mêmes de « *Car frare* »<sup>491</sup>.

---

<sup>489</sup> La reine Éléonore de Sicile, troisième femme de Pierre le Cérémonieux, est notamment connue pour avoir possédé au palais royal de Barcelone un jardin avec différents espaces dédiés à sa « collection » d'animaux, dont des animaux exotiques. Entre 1368 et 1386, les livres de comptabilité rapportent la présence de lions, d'un ours, de cerfs, de faisans, de deux singes, ainsi que d'un chameau, cf. CAMÓS CABRUJA, 1943.

<sup>490</sup> Voir notamment AUTRAND, 2000, pp. 254-261 et 284.

<sup>491</sup> « Cher frère » cf. lettre du 6 mars et 14 mars, 1483, RUBIÓ I LUCH, 1908, pp. 307-308, doc. CCCXXXVI & CCCXXXVII.



Jean de Berry, à l'image de son père Jean le Bon, utilise les présents et notamment des œuvres à la valeur exorbitante pour sceller ses relations et ses aspirations politico-familiales<sup>492</sup>. La confrontation de ses inventaires et ses échanges avec les cours hispaniques révèle ainsi des interactions intenses et régulières, surtout avec la couronne d'Aragon comme le soulignent les lettres conservées. Des nombreux cadeaux du duc au souverain aragonais, nous gardons trace notamment d'un peigne reliquaire, contenant un cheveu de la Vierge, conservé à la cathédrale de Valence, et un diptyque orfèvré d'or aujourd'hui perdu<sup>493</sup>.

Auprès de Jean de Berry, Jean d'Aragon et sa femme Yolande obtiennent également divers manuscrits. De la part du duc, le futur souverain aragonais reçoit notamment une bible et le *Civitate Dei*<sup>494</sup>. Dans un billet daté du 6 mars 1383, alors que Jean d'Aragon remercie le prince français pour ses envois, il demande également que celui-ci lui fasse parvenir une autre partie de la Bible ainsi qu'un Tite-Live. Yolande de Bar, qui a elle aussi un goût avéré pour les arts<sup>495</sup>, se montre également active dans l'acquisition d'ouvrages, particulièrement de livres français très certainement enluminés. En mars 1383, elle remercie ainsi son oncle, Jean de Berry, pour l'envoi d'un *Roman de la Rose* qu'elle trouve fort beau<sup>496</sup>.

Dans leur politique d'acquisition, les souverains aragonais font également appel au comte de Foix. Gaston Fébus, connu comme amateur de chasse et de livres de vénerie, partage sa passion avec Jean I<sup>er</sup> d'Aragon, surnommé « *el caçador* » (le chasseur). Ce point commun a pu faire office de socle à la bonne entente entre les deux hommes. En 1389, Jean, désormais roi, écrit au comte pour qu'il lui envoie un *Livre de la Chasse*<sup>497</sup>, que le comte a lui-même composé. La même année, Yolande de Bar reçoit pour sa part un « *libre molt bell e bo de Guillem de Maixaut* », soit un ouvrage reprenant l'œuvre du poète et

---

<sup>492</sup> DOMENGE MESQUIDA, dans COSMEN ALONSO, HERRÁEZ ORTEA & PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, 2009, pp. 343-364, plus particulièrement p. 344 et pp. 353-358 ; ESPAÑOL, dans COSMEN ALONSO, HERRÁEZ ORTEA & PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, 2009, pp. 253-294.

<sup>493</sup> NAPLES, 1998, pp. 148-149 ; GARCÍA MARSILLA, , 2000, p. 1717.

<sup>494</sup> RUBIÓ I LUCH, 1908, pp. 307-308, doc. CCCXXXVI.

<sup>495</sup> TERÉS & VICENS, 2011, pp. 9-58.

<sup>496</sup> VIEILLARD, 1930, p. 31, doc. XI.

<sup>497</sup> RUBIÓ I LUCH, 1908, p. 357.

musicien Guillaume de Machaut. Il existe plusieurs anthologies des œuvres de Guillaume de Machaut, apparemment toutes réalisées pour la famille de Charles V. Parmi elles, une version conservée au Corpus Christi College de Cambridge, probablement faite vers 1370 pour Charles de Navarre, cousin du roi. Réalisée principalement par le Maître de la Bible de Jean de Sy, l'œuvre passe ensuite avec quasi-certitude à Gaston Febus, comte de Foix. Il est alors possible que ce soit cette même œuvre qui soit par la suite arrivée dans les collections royales aragonaises<sup>498</sup>.

Jean I<sup>er</sup> d'Aragon entretient également d'excellentes relations avec son homologue français Charles VI. En atteste la demande en 1383 de l'Aragonais de se faire envoyer de « bons » chiens, des lévriers de Bretagne plus exactement, ainsi qu'un livre des miracles de la Vierge Marie<sup>499</sup>. En 1388, Jean manifeste son désir d'échanger avec Charles VI leurs devises – sous forme de somptueux cadeaux – dans une volonté d'alliance et de relation avec la cour de France : « *De la vostra empresa del cerf volant som contents, molt car frare, que per vos nos sia tramesa, car nos la portarem volenterosament per amor vostra. Certificants vos, molt car frare, que pus a vos plau portar la nostra de la aguila, nos la farem fer prestament e la us enviarem, per tal que la portets per amor nostra* <sup>500</sup>. »

Jean I<sup>er</sup> d'Aragon semble ainsi autant recevoir que chercher à obtenir des objets précieux venus de France, dans un jeu subtil de relations politico-amicales avec les grands princes français. Il témoigne ainsi d'une orientation francophile à différents niveaux, dont l'un artistique. Soulignons néanmoins que l'ensemble de ces somptueux présents n'est pas nécessairement offert à des fins politiques. En effet, nous savons également que Pierre le Cérémonieux offre de riches broderies d'or et de soie, ou encore des taies d'oreiller en lin de Reims à son fils Jean et sa première épouse Marthe<sup>501</sup>, un exemple supplémentaire confirmant que le Nord de l'Europe est alors le lieu de production du luxe.

---

<sup>498</sup> BARCELONE, 2012, p. 110.

<sup>499</sup> RUBIÓ I LUCH, 1908, pp. 315-316, doc. CCCXLVI.

<sup>500</sup> « Nous sommes très heureux de la représentation du cerf volant que vous nous avez envoyé, très cher frère, et que nous porterons par amour pour vous. Nous vous certifions, très cher frère, que puisqu'il vous plaît de pouvoir porter notre [devise] de l'aigle, nous vous la ferons faire prestement et vous la ferons envoyer, pour que vous puissiez la porter par amour pour nous » cf. COROLEU, 1889, p. 110.

<sup>501</sup> JAVIERRE, 1930, p. 10.

#### 4.1.1.2. Des artistes venus du Nord à la cour

Le plus « français » des souverains aragonais ne possède pas uniquement des œuvres venues de France, il compte également à son service des artistes et artisans eux-mêmes venus du royaume voisin et qui ont parfois été au service de ses homologues. Outre l'import de nombreux manuscrits comme nous l'avons vu précédemment, nous pouvons constater la venue de personnalités issues du monde de la musique – qui connaît également une importante transition avec le développement de l'*ars nova* tel que conçu par Philippe de Vitry vers 1320 et popularisé notamment par Guillaume de Machaut, et originaires tant de France que de Flandre ou encore du Saint Empire<sup>502</sup>. Sont également présents des artistes liés au monde de la peinture comme de la broderie. Loin d'être anodine, la présence de ces artistes prisés par les princes de fleurs de lys permet aux aragonais de se placer dans la même lignée qu'eux et d'aspirer à ce que leur cour soit un lieu brillant par ses arts. En effet, en ce temps, les cours de France, grâce à leurs princes mécènes, se démarquent et sont reconnues comme des foyers de production florissants où viennent travailler les plus grands artistes européens<sup>503</sup>. Précisons que cette pratique s'observe également dans le royaume voisin de Navarre, où Charles III tente de recréer un milieu artistique analogue aux grandes cours princières françaises<sup>504</sup>; cela s'explique principalement par le fait qu'il réside beaucoup en France, à Évreux dont il est comte, mais également à Paris, des lieux où il passe de nombreuses commandes artistiques.

L'une des premières mentions d'artistes nordiques que nous pouvons retenir est celle de Jean de Bruges, présent dans la couronne d'Aragon pour réaliser un retable à la demande de Pierre le Cérémonieux en 1373<sup>505</sup>. La date coïncide avec le mariage de Jean et de Marthe d'Armagnac. Ce peintre et enlumineur originaire de Flandre est notamment connu pour avoir été au service des plus importants nobles de l'Hexagone, dont Philippe le

---

<sup>502</sup> Sur la question de manuscrits, voir notamment CORNUDELLA, dans TERÉS (dir.), 2016, pp. 88-91. À propos de la présence de musiciens, troubadours et ménestrels étrangers, voir GÓMEZ MUNTANÉ, 1980.

<sup>503</sup> Voir notamment PARIS, 2004 ; TOMASI, 2006.

<sup>504</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1991.

<sup>505</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v ; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

Hardi et Louis I<sup>er</sup> d'Anjou, mais surtout pour avoir servi le roi de France, Charles V. Malheureusement, Jean de Bruges repart sans avoir finalement réalisé le moindre retable<sup>506</sup>.

Quelques années plus tard, Jean I<sup>er</sup> d'Aragon confie à son majordome et chambellan, Ramon de Perellós, la mission de recruter pour lui un certain « Jaco Cuno », résidant à Paris, « *que es fort apte* », recommandé par trois brodeurs brabançons à son service<sup>507</sup>. Ce dernier est aujourd'hui identifié comme étant Jacques Coene (actif des années 1380 à 1411), peintre au service de Charles VII et des ducs de Bourgogne. Flamand, probablement originaire de la ville de Bruges où sont documentés d'autres peintres portant le même nom de famille, la personnalité de cet artiste demeure mystérieuse bien qu'il ait été proposé de l'identifier avec le Maître de Boucicaut ou encore le Maître du Couronnement de la Vierge<sup>508</sup>. Ce flou autour de son identité artistique rend complexe l'analyse de l'incidence potentielle de son art sur la production catalane. Cela d'autant plus qu'aucune source ne confirme la présence de Jacques Coene à la cour de Jean I<sup>er</sup>. Si Jacques Coene n'est effectivement jamais venu dans la péninsule, un autre artiste tout aussi talentueux l'a probablement fait. En effet, le souverain conclut sa seconde lettre en écrivant « *E si per aventura, aquest no podets haver, procurartsne un altre lo pus apte que se puxa, car folt lo havem necessari* »<sup>509</sup>. Un artiste franco-flamand, peignant selon la mode des grandes cours françaises, a donc pu se trouver à Barcelone à la fin des années 1380, ville d'où les lettres ont été rédigées et où réside alors le souverain.

---

<sup>506</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v ; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

<sup>507</sup> « Qui est fort apte », l'expression est reprise dans chacune des trois lettres du roi cf. AHCB, reg. 1954, fol. 73 et 85, le 20 février et 16 mars 1388 ; PUIGGARÍ, 1880, III, pp. 79-80 ; ACA, reg. 1870, f. 73v, le 22 décembre 1388 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, pp. 331-312, doc. CCCXXI. Certains lisent pour leur part « Jaco Tuno », rappelons que le « t » et le « c » sont effectivement très proches dans la paléographie des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, néanmoins vu l'époque et le contexte, il nous semble plus que plausible qu'il s'agisse effectivement d'un « c » et que ce soit bien de Jacques Coene comme proposé par Émile Bertaux cf. BERTAUX, 1907, pp. 122-124, hypothèse notamment reprise par Mathieu Heriard Dubreuil cf. HERIARD DUBREIL, 1987, pp. 141-156.

<sup>508</sup> C'est Paul Durrieu le premier qui propose cette identification aujourd'hui rejetée cf. DURRIEU, 1907 ; voir également MEISS, 1967. Plus récemment, Albert Châtelet a proposé une identification avec le Maître du Couronnement de la Vierge cf. CHATELET, 2000.

<sup>509</sup> « Et si par aventure, icelui ne pouvez avoir, procurez-en un autre, le plus apte qui se puisse, car fort l'avons nécessaire » ACA, reg. 1954, f. 73v, le 16 mars 1388 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, pp. 331-312, doc. CCCXXI.

Nous l'avons brièvement évoqué, lorsque Jean I<sup>er</sup> d'Aragon réclame à sa cour Jacques Coene, il a également à son service trois brodeurs brabançons – leurs noms ne sont pas spécifiés. Nous pouvons néanmoins considérer qu'il doit s'agir des trois brodeurs « *d'Alamanya* » mentionnés à Barcelone en 1390 : Gerardus Vriese, Matheus Sevanien et Andreas Viclart<sup>510</sup>. Nous l'avons vu, les mentions telles que « *alemany* » ou « *d'alamanya* » ne peuvent servir à justifier avec certitude d'une origine. En effet, les personnes originaires du Brabant sont rattachées, selon les périodes, au Saint Empire, et par ailleurs parlent une langue germanique, ce qui peut suffire à créer la confusion chez la personne rédigeant la documentation. Notons que le peintre brabançon Ayne Bru(n) apparaît également comme « *alemany* » dans la documentation catalane du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>511</sup>.

Ces brodeurs sont loin de faire figure d'exception dans le panorama artistique de l'époque. Renommés, les arts textiles venus des anciens Pays-Bas bourguignons et de France sont prisés dans les grandes cours européennes et décorent toutes les riches demeures princières. Les souverains aragonais ne font pas exception, et acquièrent eux aussi de riches pièces tissées et brodées. En témoigne l'importante collection de tapisseries flamandes de Pierre le Cérémonieux qui passe ensuite dans les collections de ses fils<sup>512</sup>, ainsi que l'engagement d'artistes septentrionaux. Nous pouvons entre autres citer l'exemple de Jaume Copí, brodeur d'origine flamande, et de son fils homonyme<sup>513</sup>, dont les carrières auprès des rois d'Aragon sont particulièrement notables. En effet, les premiers documents concernant Jaume Copí I le mentionnent en 1360 alors qu'il travaille pour Éléonore de Sicile<sup>514</sup>, femme de Pierre IV d'Aragon, et l'activité de son fils est documentée jusqu'en 1423 au service de ses successeurs Jean I<sup>er</sup> et Martin I<sup>er</sup> d'Aragon<sup>515</sup>.

---

<sup>510</sup> AHPB, Joan Eiximenis 29/3, f. 134v<sup>o</sup>, le 14 octobre 1390 ; PUIGGARÍ, 1880, p. 278 ; MACÍAS & CORNUDELLA, 2008.

<sup>511</sup> AHPG, GI-03 129, s.f.; FREIXAS, 1984, pp. 17-18, doc. IV ; Volume 2, pp. 238-239, doc. 21.

<sup>512</sup> OLIVAR, 1986.

<sup>513</sup> MADURELL MARIMÓN, 1950, p. 100. Contrairement à ce qui affirmait l'historiographie précédente, il faut distinguer entre le père et le fils homonyme voir à cet égard CORNUDELLA 2020a.

<sup>514</sup> Auparavant, nous trouvons déjà la mention d'un brodeur français : *Cretia de Lloany*, preuve de la recherche d'un certain savoir-faire septentrional. ACA, Reial Patrimoni, reg. 337, f. 105v. DURAN I SANPERE, 1973, p. 312 ; CORNUDELLA, dans BARCELONE, 2012, p. 32.

<sup>515</sup> Sur la carrière de Jaume Copí, voir Montserrat AYMERICH, dans TERÉS, 2016, pp. 15-52.

Malheureusement, dans le cas de Jean de Bruges comme dans celui de Jacques Coene, il nous est difficile de mesurer l'influence de ces artistes sur la production locale. Toutefois, l'étude des archives met en avant une claire volonté de Jean I<sup>er</sup> d'Aragon de se placer dans la lignée des grandes cours européennes, plus spécialement françaises, en s'offrant les services des meilleurs artistes de son temps. Ceux-ci sont le plus souvent originaires de Flandre, ou y sont formés. Pour ce qui est des brodeurs au service du roi d'Aragon, il a été proposé de voir leur influence, voire leur autorité, dans le devant d'autel du Christ et des évangélistes provenant du monastère de Sant Joan de les Abadesses<sup>516</sup>. Cette présence, ainsi que celle d'autres artisans septentrionaux à l'instar des Copi père et fils, a d'ailleurs dû aider les maîtres locaux à élever leurs standards techniques et esthétiques, comme le souligne un certain renouveau dans la production catalane du début du XVe siècle<sup>517</sup>. Nous ne pouvons que supposer qu'il en fut de même pour les œuvres peintes.

Jean d'Aragon meurt prématurément en 1396, dans un accident de chasse, sans héritier mâle. Le trône d'Aragon revient alors à son frère cadet, qui devient Martin I<sup>er</sup> d'Aragon, dit l'Humain. Bien qu'ouvertement moins francophile du point de vue politique, celui-ci porte, à l'instar de son prédécesseur, un intérêt certain aux arts et il aimait aussi les produits somptueux et artistiques français et flamands.

#### 4.1.2. Martin l'Humain et les productions septentrionales

Très tôt, Martin s'intéresse aux arts. En témoigne le rôle actif qu'il prend dans la fondation de la chartreuse de Valldecris (Castellón) et de son église majeure dans les années 1380<sup>518</sup>. D'autre part, il fait l'acquisition de nombreux manuscrits, et passe commande pour d'autres, la plupart somptueux, tel le *Bréviaire* aujourd'hui conservé à la

---

<sup>516</sup> Conservé au Museu Episcopal de Vic (inv. MEV 1951) cf. CORNUDELLA & MACÍAS 2009,

<sup>517</sup> CORNUDELLA 2020a

<sup>518</sup> Sur le sujet, voir notamment PÉREZ, 1936 ; DÍAZ MANTECA, 1985; MIQUEL JUAN & SERRA DESFILIS, 2009.

Bibliothèque nationale de France<sup>519</sup>. Et également éloquent son désir de faire réaliser le décor de la chapelle du palais royal de Barcelone à l'identique de la chapelle des anges du palais des Papes d'Avignon, œuvre de l'italien Matteo da Viterbo di Giovanetti<sup>520</sup>, qu'il découvre en 1397 à l'occasion d'une rencontre avec le pape Bénédict XIII.

La documentation révèle que le monarque s'intéresse également aux productions septentrionales. Il engage des artistes nordiques, dont Joan de Bruxelles qui est son peintre officiel en 1388-1391. Celui-ci est désigné par l'infant Martin comme « *pictorem de domo mea/pictori de domo nostra*<sup>521</sup> ». Nous retrouvons également à son service les brodeurs flamands précédemment mentionnés au service de la femme de Pierre le Cérémonieux et de Jean I<sup>er</sup> d'Aragon et Yolande de Bar : Jaume Copí I et son fils Jaume Copí II<sup>522</sup>.

Durant son règne, Martin I<sup>er</sup> d'Aragon acquiert aussi diverses œuvres provenant de Flandre et de France par le biais de commerçants et de hauts fonctionnaires. En 1398, il charge ainsi le procureur du Roussillon d'obtenir pour lui divers documents français<sup>523</sup>. En 1407, il paye le marchand Gaspar Moles pour des livres achetés à Paris<sup>524</sup>. L'année suivante, il demande à l'évêque de Valence, Huch de Lluçà, de bien vouloir lui transmettre un retable de Flandre qu'il a reçu pour décorer l'une de ses chapelles et rétribue le marchand Joan de Llobera pour des verrières nouvellement arrivées de Flandre, destinées à la chapelle du Palais royal<sup>525</sup>.

Les témoignages de l'intérêt du roi Martin I<sup>er</sup> d'Aragon pour l'art et la culture septentrionaux correspondent à deux inclinations majeures du souverain pour les manuscrits et les objets en verre<sup>526</sup>, auxquelles il faut ajouter, comme c'est le cas pour la plupart des souverains de son temps, les tapisseries, probablement flamandes. Généralement, les pièces les plus extraordinaires sont traditionnellement rattachées au

---

<sup>519</sup> Bnf, ms. Rothschild 2529 / PLANAS, 2009 ; CORNUDELLA, dans TÈRES, 2016, pp. 100-103.

<sup>520</sup> ESPAÑOL1996 ; ESPAÑOL, 2010.

<sup>521</sup> ACA, Cancilleria, reg. 2088, f. 88 ; reg 2093, f. 17v ; MADURELL, 1949, p. 104, reg. 82 ; MIQUEL JUAN, 2006, pp. 37-38, doc.1

<sup>522</sup> AYMERICH, dans TERÉS, 2016, pp. 15-52 ; CORNUDELLA, 2020<sup>a</sup>.

<sup>523</sup> ACA, reg. 2239, f. 133v, le 2 avril 1398 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, p. 349, doc. CCCLXI.

<sup>524</sup> ACA, reg. 2250, f. 94, le 6 juillet 1407 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, p. 388, doc. CDIX.

<sup>525</sup> ACA, reg. 2251, f. 94 et 112, le 18 août et 30 octobre 1408 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, p. 389, doc. CDX & CDXI ; ESPAÑOL, dans VELASCO & FITÉ, 2018, p. 51, note 80.

<sup>526</sup> CAÑELLAS & DOMÍNGUEZ, 2010, p. 48.

Nord de l'Europe, particulièrement en ce qui concerne le verre<sup>527</sup>. Pour nombre de ces objets, la documentation ne nous permet pas de savoir s'ils ont été réalisés dans la couronne d'Aragon ou importés. Cependant, la réalisation de certaines œuvres, comme le somptueux *Bréviaire* que le souverain commande à la fin des années 1390<sup>528</sup>, permet d'attester l'intégration de l'esthétique du gothique International tel qu'il se développe notamment en France et dans les Pays Bas. En effet, l'iconographie très riche s'inspire directement de la miniature française. Cela est particulièrement remarquable avec le calendrier, qui reprend ceux imaginés par Jean de Pucelle dont l'un des plus anciens connus est celui du *Bréviaire de Belleville*<sup>529</sup>. Cette mode est par la suite reprise dans de nombreux manuscrits dont les célèbres *Grandes Heures de Jean de Berry*<sup>530</sup>. Dans chacune des miniatures de ces calendriers, nous pouvons voir un prophète remettant à un apôtre une prophétie que ce dernier dévoile pour en faire un article de foi représenté par un passage du Credo.

À la lumière de l'ensemble de ces témoignages, nous ne pouvons que constater que les derniers membres de la maison de Barcelone sont marqués par un renouveau culturel important. Les références sont désormais la France et la Flandre, alors perçues comme les terres magnifiques du luxe et de l'art<sup>531</sup>, pour reprendre les mots d'Émile Bertaux. Cet intérêt nouveau n'échappe pas aux marchands, qui jouent souvent un rôle clé dans le cadre de ces acquisitions. De plus, sous l'influence de ces achats d'œuvres de prestige par la monarchie, les institutions politiques comme religieuses de la couronne d'Aragon se dotent elles aussi peu à peu, de certaines de ces œuvres.

#### 4.1.3. D'autres œuvres et artistes septentrionaux dans la couronne d'Aragon

Nous l'avons évoqué précédemment, parmi les premières mentions d'artistes septentrionaux dans la couronne d'Aragon, nous trouvons, auprès des souverains, Jean de

---

<sup>527</sup> AINAUD, 1992.

<sup>528</sup> BnF, ms. Rothschild 2529

<sup>529</sup> BnF, ms. lat. 10483 partie hiver. AVRIL, 1983, pp. 107-108 ; PLANAS, 2009, pp. 39-61.

<sup>530</sup> BnF, ms. lat. 919

<sup>531</sup> BERTAUX, 1907, p. 120.



Bruges en 1373<sup>532</sup>, qui repart de la cour sans avoir achevé son travail, puis en 1388, Jean I<sup>er</sup> d'Aragon essaye d'obtenir les services du peintre Jacques Coene<sup>533</sup>. Rien n'indique si Jacques Coene s'est rendu ou non dans la couronne d'Aragon, cependant le roi précise à son agent que si le peintre n'était pas disponible, il était nécessaire d'en faire venir un autre tout aussi compétent « *car fort lo havem necessari* »<sup>534</sup>. Nous pouvons alors imaginer qu'un artiste actif à Paris se rend dans la couronne d'Aragon à cette époque, et plus particulièrement à Barcelone où se trouve alors le souverain.

Si tel ne fut pas le cas, nous pouvons toutefois penser qu'arrivent par la suite d'autres artistes français comme semble l'indiquer la reprise quasi littérale de deux œuvres attribuées au peintre et enlumineur flamand Jacquemart de Hesdin. La première est un folio aujourd'hui perdu représentant une Vierge à l'enfant provenant du *Levador del plat de pobres vergonyants* de l'église Santa Maria del Mar de Barcelone, reprenant un folio conservé à New York<sup>535</sup>. La seconde est une Présentation au Temple figurée par le peintre Joan Antigó dans le *Retable de la Vierge « de l'Escala »* inspirée des *Belles Heures du duc de Berry*<sup>536</sup>. Ces deux copies sont relativement tardives si on les compare aux originaux puisqu'elles datent des années 1430. Néanmoins, il n'est pas à exclure que ces modèles aient été diffusés beaucoup plus tôt, de façon concomitante à l'arrivée d'un peintre étranger comme Jacques Coene, s'il s'est effectivement rendu dans la péninsule.

Si les traces de présence de peintres septentrionaux sont moindres, celles de brodeurs sont en revanche nombreuses. En effet, aux trois brodeurs au service du souverain, nous pouvons ajouter un Flamand à Barcelone en 1416 : Nicolau Alchmar, originaire du diocèse d'Utrecht<sup>537</sup>. Dix En 1438, nous trouvons également la mention de deux autres

---

<sup>532</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v, le 3 août 1373 ; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

<sup>533</sup> ACA, reg. 1870, f. 73v, le 22 décembre 1388 ; AHCB, reg. 1954, fol. 73 & 85, le 20 février et 16 mars 1388 ; PUIGGARI, 1880, III, pp. 79-80 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, pp. 311-312, doc. CCCXXI.

<sup>534</sup> « *Car fort l'avons nécessaire* », ACA, reg. 1954, le 16 mars 1388 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, pp. 331-312, doc. CCCXXI.

<sup>535</sup> The Pierpont Morgan Library, ms. m. 346 f. 1v. ; MEISS, 1967, pp. 278-279.

<sup>536</sup> Joan Antigó, *Retable de la Vierge « de l'Escala »*, Banyoles, église du monastère de Sant Esteve ; *Les Belles Heures du duc de Berry*, Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 11060-1, f. 98. BERG SOBRÉ, 1975, p. 38

<sup>537</sup> AHPB, Pere Granyana 56/ 17, le 20 avril 1416 ; MACÍAS & CORNUDELLA, 2008, p. 156.

brodeurs brabançons exerçant eux aussi à Barcelone : Llorenç Erbol et Joan Till<sup>538</sup>; ce dernier meurt en 1441 dans la capitale catalane<sup>539</sup>.

La documentation ne nous permet pas de rattacher avec certitude des œuvres conservées aux artistes précédemment mentionnés ; néanmoins les broderies qui nous sont parvenues confirment la probabilité de l'implantation d'ateliers, où œuvrent des maîtres septentrionaux, en Catalogne. Un atelier brabançon serait notamment à l'origine du *Frontal du Christ et des évangélistes* provenant de l'église de Sant Joan de les Abadesses<sup>540</sup>. Un lien entre le dessin des figures peintes à l'aiguille de ce frontal et le peintre et sculpteur André Beauneveu (vers 1335-1401/03) a été mis en lumière par Millard Meiss<sup>541</sup>. Cet artiste travaille pour le compte des plus grands princes européens dont Louis de Mâle, comte de Flandre, Charles V de France ou encore Jean duc de Berry. Pour ce dernier, André Beauneveu a notamment enluminé un *Psautier* dont les prophètes évoquent directement les modèles employés dans le *frontal* catalan<sup>542</sup>. Il ne faut pas pour autant en conclure qu'André Beauneveu est l'auteur des modèles brodés. Nous pouvons cependant nous demander si ces modèles ne sont pas arrivés avec les brodeurs septentrionaux précédemment mentionnés ou avec l'un des peintres ou enlumineurs franco-flamands également présents dans la région.

Il faut également compter sur la présence de plusieurs maîtres verriers français et allemands qui facilitent une production locale de ces objets – le transport de ce type d'œuvre pouvant être particulièrement délicat – et qui travaillent sur d'importants projets. Nous trouvons ainsi le Normand Coli de Maraye actif en Catalogne de 1393 à 1432, preuve d'un établissement pérenne, qui travaille notamment pour la cathédrale de Lérida, de Barcelone, ainsi que pour les paroisses de Santa Coloma de Queralt et Cervera<sup>543</sup>. Dans les

---

<sup>538</sup> Lors de sa première publication, la date du document était présentée comme 1426 SANPERE, 1906, vol. 1, p. 76; CORNUDELLA, 2020a.

<sup>539</sup> AHPB, Antoni Vilanova, 165/98, le 23 juillet 1441 ; CORNUDELLA & MACÍAS 2008, p. 156.

<sup>540</sup> Vic, Museu Episcopal, MEV 1951.

<sup>541</sup> MEISS, 1968, p. 151, n. 78. Hypothèse reprise et développée dans CORNUDELLA & MACÍAS, 2009. À propos d'André Beauneveu, voir notamment Susie NASH, *Andre Beauneveu, Artist to the Courts of France and Flanders*, Londres, 2007.

<sup>542</sup> Paris, BnF, ms. fr. 13091.

<sup>543</sup> Sur le sujet voir notamment CVMA, 1997 ; MADURELL MARIMÓN, 1949, pp. 149-150 ; LLOBET I PORTELLA, 2008 ; CVMA, 2014 ; Volume 2, pp. 29-36.

mêmes années, nous trouvons également la mention d'un Flamand, Joan de Roure, chargé de réaliser un vitrail dessiné par le Catalan Lluc Borrassà pour le palais de la *Generalitat*<sup>544</sup>.

La documentation atteste donc d'une première vague d'importation et de venues d'artistes septentrionaux dans les années 1380-1410. Bien que minoritaires sur la scène artistique de l'époque, ces objets et artistes sont la preuve manifeste d'un renouveau artistique qui va de pair avec un savoir-faire propre à certaines régions d'Europe. La France et la Flandre offrent un vaste répertoire de produits mais également d'artistes prêts à se déplacer pour trouver du travail. La monarchie aragonaise puise dans ce « catalogue », imitée ensuite par les institutions politiques et religieuses, soucieuses d'être conformes au goût de leur temps et ainsi bénéficier du prestige des œuvres qu'ils acquièrent. Une deuxième vague d'importation et de migrations d'artistes, plus conséquente en raison notamment du développement du marché de l'art et des productions en série, s'observe à partir des années 1420, moment qui coïncide avec le renouveau pictural initié par Jan van Eyck.

#### 4.2. Les années 1420-1480 : un renouveau venu de Flandre

Les années 1420-1440 voient émerger dans les anciens Pays-Bas bourguignons un renouveau pictural important qui rompt avec l'esthétique linéaire et sophistiquée du gothique international. L'*ars nova* est impulsé par des artistes de premier plan à l'instar de Jan van Eyck, peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, qui est alors l'un des princes d'Europe les plus puissants mais également l'un des plus investis dans la production artistique. Cette renaissance venue du Nord influence la production artistique de l'ensemble de l'Europe de la frontière orientale du Saint Empire jusqu'à la péninsule Ibérique<sup>545</sup>, et plus particulièrement dans la couronne d'Aragon, cela sous l'impulsion notamment de son souverain Alphonse V d'Aragon, dit le Magnanime.

---

<sup>544</sup> PUIG I CADAFALCH & MIRET I SANS, 1911, p. 410, note 33.

<sup>545</sup> Sur le sujet, voir notamment BRUGES, 2002 & Till-Holger BORCHET (dir.), *De Van Eyck à Dürer. Les primitifs flamands et l'Europe centrale (1430-1530)*, cat. expo., Bruges, Groeningemuseum, du 29 octobre 2010 au 30 janvier 2011.

#### 4.2.1. Alphonse le Magnanime et les arts

Lettré, Alphonse le Magnanime est aussi un grand amateur d'art. Il affirme très tôt un goût marqué pour la culture flamande. En attestent les nombreuses commandes de tapisseries d'Arras dont nous trouvons trace très tôt, dès 1419 et 1430, ainsi que l'envoi de son peintre attiré, Lluís Dalmau, en Flandre en 1431<sup>546</sup>. Tout au long de son règne, les échanges avec les anciens Pays-Bas bourguignons sont intenses, tant du point de vue artistique que sur le plan politique et économique, certainement en raison des rapports privilégiés que le monarque entretient avec Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Il convient donc de revenir sur la relation qui unit ces deux grands princes, afin de mieux comprendre comment cet attachement a pu orienter les goûts artistiques du roi aragonais et encourager aussi bien le commerce de l'art que les voyages d'artistes.

##### 4.2.1.1. Philippe le Bon, une bonne entente au profit de bons échanges

Les liens qui unissent Alphonse le Magnanime et Philippe le Bon, s'ils sont bons, sont aussi familiaux. En effet, les deux hommes sont apparentés par leurs familles respectives : Éléonore, la sœur d'Alphonse V d'Aragon, épouse le futur Édouard I<sup>er</sup> de Portugal (r. 1433-1438) en 1428<sup>547</sup>. La même année, Philippe le Bon engage les négociations pour épouser Isabelle, infante de Portugal ; celle-ci devient en janvier 1430 sa troisième femme. Éléonore d'Aragon, reine de Portugal, et Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, sont ainsi belles-sœurs. Alphonse le Magnanime et Philippe le Bon se considèrent par extension comme cousins et c'est d'ailleurs ainsi qu'ils se qualifient dans leurs échanges<sup>548</sup>.

Rappelons qu'Éléonore est un temps promise au duc de Bourgogne – des négociations sont engagées en ce sens en 1426<sup>549</sup>. Elles aboutissent finalement à une fin de non-recevoir en raison de son mariage avec Édouard de Portugal. C'est Alphonse le

---

<sup>546</sup> SANPERE Y MIQUEL, 1906, vol. 1, p. 220-221 ; TRAMOYERES, 1907, p. 571.

<sup>547</sup> Peut être également présentée comme Aliénor d'Aragon dans l'historiographie française.

<sup>548</sup> ACA, Reg. 2658, f. 67, le 2 novembre 1440.

<sup>549</sup> SPITZBARTH, 2013, pp. 294-296.

Magnanime qui est en charge des pourparlers relatifs à la future union de sa sœur. Nous pouvons supposer qu'il privilégie finalement une alliance avec le Portugal pour mieux protéger la couronne aragonaise au sein de la péninsule Ibérique, qui connaît alors d'importantes tensions politiques. Le contrat de mariage fait notamment office de pacte de non-agression entre l'Aragon et le Portugal, ainsi que d'appui mutuel en cas d'attaque par un tiers<sup>550</sup>. L'Histoire nous apprend que ce choix stratégique n'a en rien entaché la bonne entente entre Alphonse le Magnanime et Philippe le Bon. Le fait que le roi d'Aragon ait finalement marié sa sœur au futur roi de Portugal peut, par ailleurs, souligner sa sérénité quant à ses relations avec le duc de Bourgogne. En témoignent les nombreuses lettres échangées entre les deux princes.

Tout au long de leurs règnes, les deux monarques entretiennent d'excellents rapports. Ils ont l'un pour l'autre une profonde admiration, une affection certaine ainsi qu'une « fraternité d'armes »<sup>551</sup>, à placer dans la plus pure tradition chevaleresque, qui est évoquée dans de nombreux textes et correspondances. Nous pouvons même parler de véritable amitié entre les deux hommes, le terme apparaissant d'ailleurs dans leur correspondance, comme dans une lettre d'Alphonse le Magnanime à Philippe le Bon où nous pouvons lire : « *Molt Illustre Duch cosi e amich nostre.* »<sup>552</sup>

Diverses sources attestent de cette bonne entente, c'est le cas des chroniques de Valois de Bourgogne, à l'instar de celle de Jean de Wavrin qui écrit : « *Ce roy eye avoit en son tempz este frere et compaignon darmes au duc Phelieppe de Bourguoigne, et ja feussent ils oingz lun de lautre, non obstant ce ilz sentreamoient telement par renomme quilz portoient les ordres lun de lautre.* »<sup>553</sup> Du Clercq, quant à lui, relate au sujet d'Alphonse : « [...] *et ja fust ce vray, qu'il estoit bien loing des pays de Philippe de Bourgogne, toutesfois estoient alliés et compaignons d'armes lesdits roy et duc ensemble, et portoit le roy l'ordre du duc, qui estoit la Toison d'or, et le duc portoit l'ordre du roy,*

---

<sup>550</sup> RODRIGUES, 2008.

<sup>551</sup> Le terme est également utilisé par Joseph Calmette pour décrire les relations entre Ferdinand le Catholique et Charles le Téméraire cf. CALMETTE, 1905 ; sur l'entente des deux souverains, voir également CALMETTE, 1908, pp. 153 et suivantes ; CHALLÉAT, 2012, pp. 28-29.

<sup>552</sup> ACA, Reg. 2653, f. 112v, le 23 juillet 1446 ; CHALLÉAT, 2012, p. 137, doc 1.

<sup>553</sup> MARINESCU, 1959, plus spécifiquement p. 34.

*qui estoit une bande blanche, et combien qu'ils n'eussent oncques veu l'ung l'autre, s'y entre aimoient ils très fort, comme on disoit.* »<sup>554</sup> Nous retrouvons également des témoignages du côté aragonais. Au début de l'année 1444, des instructions sont données à Guillem Ramon de Moncada, conseiller d'Alphonse le Magnanime à Naples et grand sénéchal du royaume de Sicile, en vue d'une mission diplomatique concernant le duc de Bourgogne. Parmi les demandes faites à Guillem Ramon de Moncada, nous pouvons lire : « [...] *lo dit mossen Guillem Ramon dirà al dit Illustríssimo Duch de Borgunya que lo dit Senyor li regracia molt la bona amor e voluntat que per les dites sues intencions o report dimostra haven al dit Senyor, e la bona extimació que de ell e de ses affers diu haver. E que sens negun dubte en neguna cosa, que fos sa honor e placet, volenters lo dit Senyor li correspondria de tota bona voluntat e amor, e fa e farà aquella extimació d'ell que ses virtuts volen e qual fer poria de hun seu propri frare com en aquella extimació lo enteria e vulla haver* »<sup>555</sup> Cet extrait souligne bien les liens amicaux, presque fraternels, qui unissent les deux hommes – il s'agit d'ailleurs d'un thème récurrent dans les correspondances échangées au fil des ans au travers de leurs ambassadeurs, comme nous l'avons précédemment évoqué.

À ces démonstrations écrites, nous pouvons également ajouter qu'Alphonse est le premier souverain régnant au-delà des frontières de France à faire partie des membres de l'Ordre de la Toison d'or (1445)<sup>556</sup>. En retour, Alphonse confère à Philippe le Bon l'ordre de sa maison : *la Estola y la Jarra* (l'étole et la jarre)<sup>557</sup>.

L'affection qui existe entre Alphonse le Magnanime et Philippe le Bon est donc tangible à différents niveaux. Elle semble être l'un des fondements d'une activité diplomatique intense entre eux<sup>558</sup>, ce qui encourage sans nul doute les échanges sur de nombreux plans dont la sphère artistique. En effet, le souverain aragonais est reconnu pour son goût affirmé pour la culture flamande, une appétence très certainement stimulée par ses échanges avec le duc de Bourgogne.

---

<sup>554</sup> MARINESCU, 1959, pp. 34-35.

<sup>555</sup> ACA, Reg. 2652, f. 70-71, le 7 janvier 1444 ; CHALLÉAT, 2012, pp. 150-151, doc. 23.

<sup>556</sup> CHALLÉAT, 2012, p. 33.

<sup>557</sup> MARINESCU, 1956, voir en particulier p. 403.

<sup>558</sup> CHALLÉAT, 2012, p. 29.

#### 4.2.1.2. Le goût du roi

L'intérêt d'Alphonse V d'Aragon pour les arts et plus particulièrement pour les « *cose di Fiandre* <sup>559</sup> » transparaît dès les débuts de son règne et dans divers domaines. Cela est notamment perceptible dans l'un de ses livres d'heures conservé à Londres<sup>560</sup>. Sur le verso du folio 14 dudit manuscrit sont représentés le souverain et son confesseur. Ce dernier, identifié comme frère Joan de Casanova<sup>561</sup>, présente le manuscrit au roi dont la main gauche est tendue vers le livre tandis que de la droite fait un signe vers Dieu le Père représenté dans le coin supérieur droit. En arrière-plan, les murs sont couverts de tapisseries dont le caractère profane contraste avec la scène dévote du premier plan. Nous pouvons alors nous demander si le miniaturiste a ici voulu représenter des pièces des collections royales ou s'il évoque de manière générale le goût pour la tapisserie flamande si répandu en ce temps, et notamment chez le roi<sup>562</sup>.

Dès les premières années de son règne, voire peut-être avant alors qu'il n'était encore qu'héritier du trône, Alphonse possède ses propres tentures bien qu'elles n'apparaissent pas dans l'inventaire de ses biens établi pour la période 1412 à 1424<sup>563</sup>. Il faut néanmoins considérer ce document avec une certaine réserve car celui-ci est parvenu incomplet jusqu'à nous. En effet, deux notices datées de 1419 rapportent que, cette même année, le jeune souverain achète pour 50 florins une paire de grandes tapisseries d'Arras au marchand flamand Martin Bossa ; il achète également au Valencien Pere Anglès deux autres paires de tapisseries d'Arras pour une valeur de 70 florins<sup>564</sup>. Quelques années plus tard, le 18 avril 1430, les comptes royaux mentionnent le paiement de 1000 florins

---

<sup>559</sup> Appelé ainsi par Pietro Summonte, cf. NICOLINI, 1925, p. 161.

<sup>560</sup> British Library, Ms. Add. 28962. *Livre d'Heures d'Alphonse le Magnanime*, réalisé entre 1436 et 1443 à Valence. Aujourd'hui conservé à Londres, British Library, Add. Ms. 28962.

<sup>561</sup> ESPAÑOL, 2002-2003.

<sup>562</sup> CORNUDELLA, 2009-2010, p. 45.

<sup>563</sup> GONZÁLES-HURTEBISE, 1907.

<sup>564</sup> Le roi s'offrira par la suite d'autres tapisseries, ainsi en 1425, Martin Bossa lui vend pour la somme de 300 florins une tapisserie figurant l'image du Christ. SANPERE Y MIQUEL, 1906, tome I, p. 220 ; CORNUDELLA, 2009-2010, p. 45.

d'Aragon à Guillaume au Vaissel, maître lissier de la ville d'Arras (« *Ras* »)<sup>565</sup>, sans spécifier à quoi correspond cette somme<sup>566</sup>. Trois jours plus tard, Alphonse le Magnanime ordonne aux gouverneurs du Roussillon et de Sardaigne de laisser partir le « *mestre Guillem Vexell maestre de draps de ras, natural del comtat de Flandres* » qui était à son service<sup>567</sup>.

Bien que les informations soient lacunaires, nous pouvons raisonnablement envisager que Guillaume au Vaissel ait travaillé dans les territoires de la couronne d'Aragon sur ordre du souverain. Celui-ci le sollicite par ailleurs en d'autres occasions<sup>568</sup>. L'année suivante, le 6 septembre, Alphonse le Magnanime ordonne à la trésorerie de Valence de payer 50 florins à Guillaume au Vaissel pour les coûts engendrés par son voyage pour retourner chez lui<sup>569</sup>. Bien que nous n'ayons pas plus d'informations sur ce dernier séjour de Guillaume au Vaissel, il est légitime de penser que le maître lissier se soit trouvé auprès du roi et ait travaillé pour lui.

Guillaume au Vaissel n'a pas uniquement travaillé comme maître lissier pour le compte d'Alphonse le Magnanime. Il a également fait office d'agent – pour ne pas dire d'intermédiaire – avec le monde artisanal flamand afin d'obtenir des œuvres de qualité. En effet, lorsque le souverain charge Giovanni de Benedictis de lui acheter quelques tapisseries en Flandre en 1446, il écrit à Guillaume au Vaissel pour qu'il aide ledit Giovanni dans sa recherche des plus belles œuvres tissées<sup>570</sup>.

À l'occasion du déplacement de Giovanni de Benedictis, le roi d'Aragon écrit également à Jacques Cœur, marchand et grand trésorier du roi de France, connu pour son intérêt pour les arts, ainsi qu'au « *Molt Illustre Duch* » de Bourgogne<sup>571</sup>. Ces lettres ont

---

<sup>565</sup> Il faut ici comprendre Arras. Il s'agit d'un marchand tapissier qui a eu un rôle important dans la production et la commercialisation de tapisseries entre 1428 et 1446 cf. CORNUDELLA, 2009-2010, p. 45.

<sup>566</sup> SANPERE Y MIQUEL, 1906, tome 1, pp. 220-221.

<sup>567</sup> « *Messire Guillem de Vexell maître drapier de la ville d'Arras, natif du comté de Flandre* » ; SANPERE Y MIQUEL, 1906, tome 1, pp. 220-221.

<sup>568</sup> CORNUDELLA, 2009-2010, pp. 45-47.

<sup>569</sup> TRAMOYERES BLASCO, 1907, p. 571.

<sup>570</sup> ACA, Reg. 2653, f. 112v-133, le 23 juillet 1446 ; CHALLÉAT, 2012, p. 137, doc. 2.

<sup>571</sup> ACA, REG 2653, f. 112v & 123v, le 23 juillet et 7 novembre 1446 ; CHALLEAT, 2012, pp. 137-138 doc. 1 & 3.



pour but de garantir la protection de l'agent du roi d'Aragon mais également de l'orienter dans sa recherche des plus belles tapisseries. Elles soulignent par ailleurs combien les relations, précédemment évoquées, entre Alphonse le Magnanime et Philippe le Bon ont effectivement pu jouer un rôle dans la politique d'acquisition du roi aragonais. Cela semble confirmé par le fait qu'en janvier 1477, le souverain aragonais écrit à nouveau à Philippe le Bon à propos de « *l'amat e feel nostre* » Giovanni de Benedictis, toujours en rapport avec sa quête de tapisseries<sup>572</sup>. Le souverain envoie également plusieurs lettres en 1450 au duc et à la duchesse de Bourgogne – « *nuestra muy cara e muy amada prima* »<sup>573</sup> –, lorsqu'il mandate trois Catalans pour se rendre de Naples en Flandre et en Angleterre afin d'acquérir une quarantaine de tapisseries d'Arras, des tissus flamands et anglais, de la toile de Hollande, de l'argenterie, ainsi que divers objets pour la table et la garde-robe du roi. L'ensemble de ces échanges démontre ainsi la confiance dans la bienveillance du duc de Bourgogne envers les agents catalans, et son possible concours dans le choix des biens à acheter<sup>574</sup>.

Alphonse le Magnanime affiche, nous venons de le voir, un goût marqué pour la production septentrionale, et plus particulièrement pour les tapisseries flamandes qu'il acquiert tout au long de son règne<sup>575</sup>. Les arts tissés ne sont toutefois pas ses seuls penchants nordiques. En effet, le monarque montre également un vif intérêt pour la production peinte, principalement pour celle du peintre attitré de Philippe le Bon, Jan van Eyck, figure de proue du nouveau réalisme flamand. Grâce aux écrits de Bartolomé Facio et de l'humaniste Pietro Summonte, nous savons que des œuvres de Jan van Eyck ainsi que trois de Rogier van der Weyden<sup>576</sup>, peintre qui travaille également pour Philippe le Bon et son entourage, se trouvent dans les collections royales<sup>577</sup>. Là encore, il n'y a que peu de doutes à avoir sur l'influence que le duc de Bourgogne a pu exercer sur le souverain aragonais.

---

<sup>572</sup> ACA, Reg. 2662, f. 159r, le 10 juin 1447 ; CHALLÉAT, 2012, p. 22, note 18.

<sup>573</sup> ACA, Reg. 2658, f. 67-67v ; CHALLÉAT, 2012, p. 138, doc. 5.

<sup>574</sup> ACA, Reg. 2658, f. 67-67v & 70-72, le 2 novembre 1450 et le 14 janvier 1450 ; CHALLÉAT, 2012, p. 138-9, doc. 5 et 6.

<sup>575</sup> Sur l'ensemble de ses acquisitions, voir notamment CHALLÉAT, 2012, pp. 22-23.

<sup>576</sup> SUMMONTE dans NICOLINI, 1925, pp. 18-163 ; BAXANDALL, 1964, pp. 102-103.

<sup>577</sup> Voir notamment BRUXELLES, 2013.

#### 4.2.1.3. Une fascination pour Jan van Eyck

La présence notable de peinture septentrionale dans les collections d'Alphonse le Magnanime est l'une des caractéristiques spécifiques du panorama artistique de son règne, particulièrement lors de sa période napolitaine comme le souligne Claire Challéat<sup>578</sup>, c'est-à-dire à partir des années 1440, moment où se multiplient les preuves d'acquisition. L'intérêt du roi d'Aragon pour la peinture flamande semble toutefois être antérieur. Nous pouvons supposer qu'il remonte aux ambassades bourguignonnes mandatées dans la couronne d'Aragon en 1426-1427 pour tenter de conclure un mariage entre Philippe le Bon et Éléonore d'Aragon, sœur d'Alphonse le Magnanime<sup>579</sup>. Si Jan van Eyck a pris part à l'une de ces expéditions, à l'instar de celle envoyée au Portugal en 1428 pour réaliser un portrait de la jeune femme à marier<sup>580</sup>, il est fort probable que le roi d'Aragon en charge des négociations ait rencontré le peintre et ait connu personnellement son œuvre. Une telle rencontre nous aiderait par ailleurs à mieux comprendre pourquoi le souverain envoie son peintre en Flandre quelques années plus tard.

Le 6 septembre 1431, la documentation révèle que Lluís Dalmau, « *pintor de la casa del rei* », se voit attribuer 100 florins pour effectuer un voyage jusqu'en Flandre<sup>581</sup>. La documentation ne spécifie pas pour quelle raison Lluís Dalmau s'est vu demandé de partir, bien que cela devait être en lien avec son métier de peintre. Nous supposons qu'il est accompagné du maître lissier Guillaume au Vaissel, qui quitte la région au même moment<sup>582</sup>. Le maître flamand est par ailleurs un parfait intermédiaire entre le peintre valencien et le milieu artistique des comtés de Flandre et d'Artois. Cela paraît d'autant plus

---

<sup>578</sup> CHALLÉAT, 2012, p. 21.

<sup>579</sup> À ne pas confondre avec Éléonore d'Albuquerque (1374-1435), la mère d'Alphonse V d'Aragon, qui n'aurait probablement pas pu prétendre offrir une descendance au prince septentrional. SPITZBARTH, 2013, pp. 294-295.

<sup>580</sup> Sur la question de Jan van Eyck à Valence, voir chapitre, point 6.1.1.

<sup>581</sup> TRAMOYERES BLASCO, 1907, pp. 570-572.

<sup>582</sup> CORNUDELLA, 2009-2010, p. 45.

vraisemblable qu'il remplit également ce rôle quelques années plus tard avec Giovanni de Benedictis, comme vu précédemment, dans le cadre d'acquisitions de tapisseries<sup>583</sup>.

Une fois rentré en terres aragonaises, Lluís Dalmau peint, entre 1443 et 1445, *la Vierge des Conseillers* sur la commande du *Consell de Cent* pour la chapelle de la *Casa de la Ciutat* de Barcelone (fig. A11)<sup>584</sup>. Cette œuvre célèbre atteste du fait que Dalmau a étudié avec grande attention l'œuvre de Jan van Eyck, plus particulièrement le *Retable de l'Agneau mystique* conservé à Gand<sup>585</sup>. Bien qu'aucun document ne vienne appuyer l'hypothèse, il nous faut considérer qu'Alphonse le Magnanime envoie son peintre pour être formé à la manière flamande, probablement directement auprès de Jan van Eyck. Cette supposition serait confirmée par l'étude matérielle du panneau catalan, ainsi que la comparaison des physionomies de certains personnages du retable de Gand avec celles du retable de Barcelone<sup>586</sup>.

Alphonse le Magnanime ne s'est pas contenté de faire former son peintre attiré à la manière de Jan van Eyck. Il acquiert également plusieurs œuvres du maître flamand pour lequel il semble avoir un intérêt tout particulier – œuvres qui viennent enrichir sa collection napolitaine. Grâce au *De viris illustribus* de Bartolomé Facio, nous savons que le souverain a entre ses mains le triptyque peint pour le Génois Battita Lomellini vers les années 1455-1456 à Naples<sup>587</sup>. L'œuvre a pu être emmenée par l'ambassade génoise de 1444 à Naples, moment qui coïncide avec l'arrivée de Bartolomé Facio<sup>588</sup>. Une *Mappemundi*, possiblement offerte par Philippe le Bon à Alphonse le Magnanime<sup>589</sup>, est également mentionnée dans la notice dédiée au peintre et valet du duc de Bourgogne. L'attribution de cette œuvre à Jan van Eyck est aujourd'hui débattue<sup>590</sup>. En effet, celle-ci aurait été réalisée avec l'aide de l'astronome Guillaume Hobit, qui reçoit divers paiements du duc de

---

<sup>583</sup> ACA, Reg. 2653, f. 112v-133, le 23 juillet 1446 ; CHALLÉAT, 2012, p. 137, doc. 2.

<sup>584</sup> AHC B, référence incomplète ; SAMPERE, 1906, vol. II, pp. XIV - XVII, doc. IX. ; Volume 2, pp. 204-206, doc. 10.

<sup>585</sup> Pour une analyse de l'œuvre, voir Chapitre 6, point 6.2.1.1.

<sup>586</sup> FRANSEN, 2017, pp. 416-417.

<sup>587</sup> BAXANDALL, 1964, pp. 102-103.

<sup>588</sup> WEISS, 1956, pp. 9-10 ; CORNUDELLA, 2009-2010, p. 48.

<sup>589</sup> STERLING, 1976.

<sup>590</sup> PAVIOT Jacques, 1991 ; CORNUDELLA, 2009-2010, pp. 48-49 ; CHALLÉAT, 2012, pp. 36-42.

Bourgogne pour son travail entre 1440 et 1444. Or, Jan van Eyck meurt en 1441. Il ne faut néanmoins pas oublier que l'atelier Van Eyck continue d'œuvrer après sa mort avec probablement à sa tête Lambert van Eyck, frère de Jan, qui était documenté au service de Philippe le Bon dans les années 1430<sup>591</sup>. Il n'est donc pas à exclure que cette œuvre ait été commencée par Van Eyck et achevée par son atelier, ou entièrement réalisée par son atelier.

En plus de ces deux œuvres, Alphonse le Magnanime aurait également eu dans ses collections un *Saint Georges* de Jan van Eyck, ou du moins attribué comme tel. Ce panneau n'est pas mentionné par Bartolomé Facio. Faut-il en déduire que l'humaniste, et peut-être le monarque lui-même, ont douté de son attribution ? Quelle que soit la réponse, l'arrivée de cette œuvre dans les collections est parfaitement documentée. Nous savons que le tableau est acquis par le biais du marchand Joan Gregori en 1444<sup>592</sup>, avant d'être envoyé à Naples où la cour est alors établie. Le panneau transite par Valence comme en attestent les livres de comptes de la ville qui mentionnent, pour le compte du roi, le versement au marchand d'une somme de 2 144 sous pour l'achat, entre autres, du tableau de la main de « maître *Johannes* le grand peintre de l'illustre duc de Bourgogne » : « *item pos en data los quals per mi liura lo dit en Pere Garro an Johan Gregori mercader ciutadà de València MMCXXXIII sous reials per les rahons seguens, ço es MM. sous per preu dels quals de aquell de ordinació mia es estada comprada una taula de fust de roure de alt de quatre palms e de ample de tres en la qual es pintada e deboxada de mà de mestre Johannes lo gren pintor del illustre duch de Burgunya la imatge de sen Jordi a cavall e ab altres moltes obres molt altament acabades.* »<sup>593</sup> L'œuvre se fait ensuite connaître par l'humaniste napolitain Pietro Summonte dans une lettre du 20 mars 1524 adressée à Marcantonio Michel, dans laquelle il fait une ample description du panneau<sup>594</sup>.

D'autres sources, postérieures, suggèrent la présence d'un autre panneau de la main de Jan van Eyck dans les collections royales figurant les Rois mages, une attribution aujourd'hui largement remise en question<sup>595</sup>. Le premier qui évoque cette œuvre est le

---

<sup>591</sup> BORCHERT, 2008, pp. 66, 69-90 ; JONES, 2014, pp. 30-32 ; BORCHERT, 2018, pp. 102-103 ; concernant les paiements fait à Lambert van Eyck, voir WEALE, 1908, doc. 15, pp. XXXVI-XXXVII.

<sup>592</sup> Sur l'importance du rôle des marchands et notamment de Joan Gregori voir le Chapitre 2, point 2.1.3.

<sup>593</sup> SANCHIS SIVERA, 1930, p. 114 ; VALENCIA, 2007, p. 72.

<sup>594</sup> Pour une transcription de la lettre, voir NICOLINI, 1925, pp. 158-163.

<sup>595</sup> CORNUDELLA, 2009-10, pp. 53-54 ; CHALLÉAT, 2012, p. 25.

peintre napolitain Massimo Stanzione dans un manuscrit du XVII<sup>e</sup> siècle conservé à la Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. XIX.E.10). Dans cet ouvrage est notamment expliqué que des œuvres peintes à l'huile peuvent être vues à Naples dès le *Trecento*, entre autres du temps d'Alphonse le Magnanime. Le peintre et érudit napolitain mentionne alors une œuvre figurant les Rois mages dans les collections royales : « *Ma in Napoli il Pittore della Nuziata cosi dipingeva [al óleo] como si vede et il quadro delli 3. Maggi fu dato al Re Alfonso per regalo di bella pittura (ad) oglio.* »<sup>596</sup> Un siècle plus tard, le controversé Bernardo de Dominici dans ses *Vite dei Pittori, Scultori, ed Architetti* (1742) revient sur ce panneau dans la vie de Massimo Stanzione, et en fait désormais une œuvre de la main de Jan van Eyck : « *Inoltre il quadro donato al Re Alfonso I. da Giov<sup>597</sup> : detto delli Tre Maggi, non fece gran rumore, perchè il Re ne vedeva, e li fu regalato per bella pittura, e non parve cosa nuova del colorito ad oglio.* »<sup>598</sup> Aussi tentant qu'il soit de croire à la présence d'un Van Eyck dans les collections du roi en raison de son intérêt pour ce peintre<sup>599</sup>, il convient de rappeler que Bernardo de Dominici est connu dans l'histoire pour avoir arrangé quelques documents d'archives<sup>600</sup>. Il apparaît alors difficile, sur la seule base de cet écrit, d'accepter la présence d'une œuvre supplémentaire de la main de Jan van Eyck dans les collections napolitaines d'Alphonse le Magnanime.

L'ensemble de ces éléments, ajouté au fait que le souverain ait envoyé son peintre se faire former en Flandre auprès du peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne, souligne le grand intérêt du monarque pour la production peinte septentrionale et plus particulièrement pour celle de Jan van Eyck. Ce goût marqué du roi, alors le plus important commanditaire et collectionneur de la couronne d'Aragon, est d'autant plus notable qu'il influence le reste de sa cour et des puissants de son temps, ce qui a également une

---

<sup>596</sup> Transcription dans SCHÜTZE & WILLETTE, 1992, p. 85.

<sup>597</sup> Il faut ici comprendre « *Giovanni di Bruggia* » tel que Massimo Stanzione nomme Jan van Eyck dans le manuscrit de la Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. XIX.E.10) cf. S. SCHÜTZE & Th. WILLETTE, 1992, p. 85.

<sup>598</sup> DOMINICI, 1742, pp. 44-69 (« Vita del Cavalier Massimo Stanzioni Pittore »), plus particulièrement pp. 63-64.

<sup>599</sup> Cette attribution est notamment reprise par Fernando Bologna, qui va jusqu'à proposer une identification de cette *Adoration des Mages* cf. BOLOGNA, 1977, p. 82.

<sup>600</sup> Cette vision de Bernardo de Dominici a été révisée par Thomas Willette, mais il semble qu'elle reste à nuancer cf. WILLETTE, 1986 ; ZEZZA, 2011.

répercussion directe sur le marché de l'art, y compris après sa disparition, jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et ce malgré le peu d'intérêt de son successeur pour les affaires culturelles. En effet, Jean II d'Aragon est un souverain principalement monopolisé par les affaires de guerres ; il existe peu d'œuvres dont la commande ou l'achat peuvent lui être associées à l'exception de tapisseries, ce qui a pour conséquence que peu d'études se soient intéressées à ce sujet<sup>601</sup>. La seconde femme de Jean II d'Aragon, Jeanne Henrike a pour sa part montré un intérêt pour les manuscrits enluminés, dont certains importés<sup>602</sup>.

#### 4.2.2. Marché et importations artistiques

Les anciens Pays-Bas bourguignons sont, au XV<sup>e</sup> siècle, le lieu par excellence pour trouver et acquérir des œuvres de haute qualité correspondant au goût introduit par les souverains aragonais. Qu'il s'agisse d'œuvres peintes, sculptées ou d'autres objets précieux, les foires et les réserves des marchands constituent des ressources quasi inépuisables pour les nombreux acquéreurs potentiels en quête d'une œuvre<sup>603</sup>.

##### 4.2.2.1. Les productions en série, des produits d'exportation

Les anciens Pays-Bas bourguignons, et plus particulièrement la Flandre et le Brabant avec les villes de Bruges et d'Anvers, sont au XV<sup>e</sup> siècle une des places fortes du commerce d'art<sup>604</sup>. Elles offrent aux voyageurs et commerçants l'opportunité d'acheter toutes sortes d'objets luxueux et d'œuvres, notamment à l'occasion des foires. Diverses sources d'époque en attestent, à l'instar de la chronique du Castillan Pero Niño, *El Victorial* (av. 1435), dans laquelle nous pouvons lire à propos de son séjour en Flandre : « [...] *De allí fué el capitán a la çiudad de Bruxas, que está de allí seys léguas. Allí estavan muchos*

---

<sup>601</sup> Nous pouvons toutefois souligner le travail de Jesús F. Pascual Molina cf. PASCUAL MOLINA, 2015.

<sup>602</sup> Sur la question voir notamment DOCAMPO, 2007 ; PLANAS, 2020b.

<sup>603</sup> Pour un panorama plus vaste des imports d'œuvres flamandes, et pas uniquement peintes, voir notamment YARZA dans BARCELONE, 2003, pp. 107-115 ; ESPAÑOL dans VELASCO & FITÉ, 2018, pp. 31-70.

<sup>604</sup> À propos du marché de l'art en Flandre, voir notamment CAMPELL, 1976 ; WILSON, 1983 ; EWING, 1990 ; MONTIAS, 1996.

*mercadores de Castilla, que le fazían muchas honrras e serviçios. Conpró allí el capitán paños e harmas, joyas [...].* »<sup>605</sup> Pedro Tafur, autre noble castillan en voyage à travers l'Europe dans les années 1436-39, rapporte avec enthousiasme à propos de sa visite à la foire que dans le « *monasterio de Sant Francisco se vende todo lo de pintura, é en una yglesia de Sant Juan todos los paños de Ras, é es un monesterio de Sant Domingo toda la orfebrería de oro, é ansi repartidos por los monesterios e iglesias* »<sup>606</sup>.

Il existe ainsi à Bruges, un marché libre de peintures qui est présenté de manière annuelle dans le couvent de Saint-François, également à l'occasion de la foire<sup>607</sup>. Cette organisation du marché de l'art souligne combien il est aisé en Flandre d'acheter des œuvres, qu'il s'agisse de peintures, de tapisseries ou tout autre produit déjà achevé, le plus souvent réalisé selon un modèle type et en série<sup>608</sup>. Bien qu'il ne se vende que rarement dans ces foires des œuvres de grands noms de la scène artistique, il n'en reste pas moins possible d'acquérir des pièces de qualité.

Il est envisageable, qu'en plus des commandes directes, les agents d'Alphonse le Magnanime aient acquis des tapisseries d'Arras dans le cadre de ces marchés. Nous pouvons de même imaginer que c'est dans un contexte similaire que de nombreuses œuvres peintes en série arrivent dans la péninsule ibérique. Parmi elles, nous pouvons citer celles du Maître au Brocart d'or, dont la *Vierge à l'Enfant* de l'ancienne collection Muntadas<sup>609</sup>, ou, attribuable à l'atelier d'Albrecht Bouts<sup>610</sup> la *Sainte Face* de la collection Francesc Fàbregas (Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 022901) ; de même que les panneaux septentrionaux conservés au monastère de Pedralbes<sup>611</sup>. Ces œuvres, issues de

---

<sup>605</sup> « Le capitaine s'en fut à la ville de Bruges, qui se trouve à six lieues. Là-bas se trouvaient de nombreux marchands de Castille qui lui rendirent de grands honneurs et de grands services. Le capitaine y acheta des tissus et des objets précieux ainsi que des bijoux », MATA CARRIAZO (éd.), 1940, p. 252.

<sup>606</sup> TAFUR, 1436-39, p. 259.

<sup>607</sup> MARTENS, 1999.

<sup>608</sup> Sur la question de la production en série, voir notamment PÉREZ MONZÓN, 2012, pp. 94-100.

<sup>609</sup> Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 064100. Il a été proposé de voir dans cette œuvre une production directement destinée au marché ibérique cf. DE DECKER, 2018-2019.

<sup>610</sup> Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 022901. Sur la production en série dans l'atelier d'Albrecht Bouts et son importation voir HENDERIKS, 2011, pp. 207-338 ; LUXEMBOURG, 2016, pp. 27-42.

<sup>611</sup> Sur le sujet voir notamment MARTENS, 2006 ; CORNUDELLA, 2014 ; CORNUDELLA, 2018.

productions standardisées et destinées au marché de l'art, sont notamment achetées par les marchands étrangers qui savent qu'ils trouveront acquéreur une fois revenus dans leurs terres d'origine. L'inventaire du négociant barcelonais Antoni Cases semble confirmer nos propos : « *I taula de roura de Flandres en la qual és pintada la ymage de Nostra Dona, dels cors amunt, ab lo Jhesús als braços, al qual dona de mamar, de molt fina mà, an. I. bastiment ab pinacles daurats.* »<sup>612</sup> Nous retrouvons également dans cet inventaire beaucoup de *drap de pinzell*, c'est-à-dire de la toile peinte, avec des représentations de la vie de la Vierge. Bien que l'origine de ces œuvres ne soit pas précisée, nous pouvons raisonnablement supposer qu'elles soient importées de Flandre. En effet, ce support y est alors largement standardisé, alors que dans la péninsule c'est le bois qui est privilégié<sup>613</sup>.

Parmi les œuvres peintes, il semble y avoir une demande importante pour les oratoires et les petits retables flamands destinés aux particuliers, types d'œuvres qui connaissent un succès certain. C'est ce que révèlent divers inventaires de biens de particuliers, à l'instar de celui du juriste valencien Pere Joan Belluga, chez qui nous retrouvons en 1468 un « *retaule de fusta de Flandes ambs els misteris de la Passió* »<sup>614</sup>, ainsi que celui du Barcelonais Francesc Rigau réalisé en 1490 où nous voyons la mention d'un « *retaule de obra de Flandes ab lo crucifix ab la Verge maria e sent Johan al costat* »<sup>615</sup> ; de même à Majorque, le notaire Blas Valero possède un « *un retaule obra de Flandes, ab polseres daurades, es la Passió de Jesuschrist* » et « *huna ymagte de Flandes de l'assotament de Jesús* » en 1487<sup>616</sup>. Également dans le testament du Barcelonais Francesc Rigau, réalisé en 1490, est mentionné un « *retaule de obra de Flandes ab lo crucifix ab la Verge Maria e sent Johan al costat* »<sup>617</sup> ; de même à Majorque, le notaire Blas Valero possède en 1487 un « *un retaule obra de Flandes, ab polseres daurades, es la Passió de Jesuschrist [...] hun ymagte de Flandes de l'assotament de Jesús* »<sup>618</sup>.

---

<sup>612</sup> AHPB, Bernat Pi 113/106, le 9 août 1448 (?), f. 2 ; MADURELL MARIMÓN, 1952, pp. 303- 310 ap. 787.

<sup>613</sup> WOLFTHAL, 1989.

<sup>614</sup> ROCA, 1973, plus particulièrement pp. 112 et 117.

<sup>615</sup> SOLER I PALET, 1915, plus particulièrement p. 305.

<sup>616</sup> SASTRE, 2003, plus particulièrement p. 73.

<sup>617</sup> SOLER I PALET, 1915, plus particulièrement p. 305.

<sup>618</sup> SASTRE, 2003, plus particulièrement p. 73.



Dans ce contexte de dévotion privée, se note l'importation de livres d'heures, fruits eux aussi d'une production standardisée, destinée à un large public<sup>619</sup>. Parmi les exemples documentés, nous pouvons citer un livre d'heures de la Vierge présent à Majorque en 1466<sup>620</sup>. Mentionnons également la présence de nombreux ouvrages remarquables à l'instar du Livre d'Heures du Marquis de Dos Aguas<sup>621</sup>, un manuscrit enluminé dans la dernière décennie du XV<sup>e</sup> siècle pour Isabel Vives de Boïl, femme de Giner Rabassa de Perellós y Montagut, qui devient baron de Dos Aguas en 1496.

Ces marchands, qui font fréquemment la liaison entre le Nord de l'Europe et le bassin méditerranéen, acquièrent lors des grandes foires toutes sortes d'objets, outre ceux déjà mentionnés, qu'ils ramènent ensuite dans la couronne d'Aragon pour satisfaire leur clientèle. Il peut s'agir de peintures sur panneau, de retables de bois sculpté, de statuettes de Malines, de pièces de métal de Dinant, de riches tissus et tapisseries, etc.<sup>622</sup> Les inventaires des marchands regorgent de ces types d'œuvres produites en série. C'est notamment le cas de quatre-vingt-six *draps de pinzell* recensés dans la caisse de la boutique d'un Allemand en 1491, Joan Llop – probablement une version catalanisée du nom Wolf –, installé à Barcelone<sup>623</sup>. Ce même marchand possède également pour la vente cinq cents personnages sculptés, certains en bois, vraisemblablement des statuettes de Malines, d'autres en terre cuite, de provenance également septentrionale<sup>624</sup>.

Les vitraux provenant de France, des anciens Pays-Bas bourguignons ou d'Allemagne, régions possédant un savoir-faire qui fait défaut chez les artisans des territoires de la couronne d'Aragon, sont également des produits recherchés, tout comme

---

<sup>619</sup> Sur le sujet voir notamment DOCAMPO, 2016 ; PLANAS, 2020.

<sup>620</sup> « *Unes Hores de la Verge Maria, obra de Flandes, ab una ma d'argent per tencador* », LLOMPART, 1977-1980, vol. 1, p. 189.

<sup>621</sup> Palma de Mallorca, Fundació Bartolomé March, 103-VI-3 ; PLANAS, 2020, pp. 100-102.

<sup>622</sup> Sur le sujet du commerce d'art avec la Flandre et la péninsule Ibérique, voir notamment YARZA LUACES, 1992, pp. 369-375 ; YARZA LUACES dans BARCELONE, 2003, pp. 107-116 ; MARTENS, 2010 ; KASL, 2014 ; MILPAREIX, 2014 ; ESPAÑOL dans VELASCO & FITÉ, 2018, pp. 31-70 ; REDONDO PARÉS, 2020.

<sup>623</sup> DURAN I SANPERE, 1960, pp. 79-85, part. 84.

<sup>624</sup> Utrecht, dans le comté de Hollande, a notamment eu un rôle pionnier dans l'industrie des moulages en terre cuite et des plâtres cf. LEEUWENBERG J., « Die Ausstrahlung Utrechter Tosplastik », dans *Studien zur Europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller*, num. 19 (1965), pp. 151-167.

ils l'étaient déjà par la monarchie, autour des années 1380-1400. Ce goût se transpose aux élites urbaines comme en atteste le fait que la *Casa de la Ciutat* de Barcelone ainsi que la *Llotja* (Loge des marchands) de la ville fassent réaliser certains de leurs vitraux par l'Allemand Terri de Mes à la fin des années 1440<sup>625</sup>. En témoigne également l'inventaire de 1448 du marchand catalan Antoni Cases, précédemment mentionné. Aux côtés du tableau sur chêne de Flandre et des toiles peintes, nous trouvons la mention de plusieurs verrières elles aussi peintes. Notons par ailleurs que les thèmes représentés sont autant religieux – Annonciation, Nativité, Visitation, Épiphanie, etc., ainsi que des saints – que profanes, avec notamment des représentations de sauvages : « *Item, III vedrieres affixes en sengles finestres de la dita cambre, en la una de les quals són pintats homens salvatges a cavall qui junyen ; e en l'altre, un sbatiment de homens e dones qui sonen e fan collació ; e en l'altre, la Verge Maria e lo Jhesús al costat, dins un tabernacle.* »<sup>626</sup> Ce cas, loin d'être isolé, démontre une production en série de verrières peintes. Celles-ci sont importées sur l'ensemble des territoires de la couronne aragonaise, comme le précise la documentation. Cela s'observe également à Majorque en 1477, où il est fait mention dans un inventaire d'« *una vidriera, obra de Flandres, de larch de V palms e d'ampliarria de III palms, tranquada en que és pintada Nostra Dona e diversos sants* », puis en 1499 la mention d'une « *imatge de vedrieras de obra de Flandes en que és Nostra Dona e diversos sants* »<sup>627</sup>.

#### 4.2.2.2. Des œuvres d'artistes de premier plan

Si nous trouvons, sur le marché de l'art, une production principalement standardisée, qui ne relève d'aucune commande précise, l'ensemble de la clientèle souhaitant une œuvre flamande ne désire pas nécessairement un objet d'art répété en série<sup>628</sup>. C'est notamment le cas de certains nobles et d'institutions politiques et religieuses

---

<sup>625</sup> Volume 2, pp. 83-90.

<sup>626</sup> AHPB, BERNAT Pi 113/106, le 9 août 1448 (?), f. 33v ; MADURELL MARIMÓN, 1952, pp. 303- 310 ap. 787.

<sup>627</sup> LLOMPART, 1977-1980, vol. 1, p. 191.

<sup>628</sup> PÉREZ MONZÓN, 2012.

qui visent à faire ressortir leur prestige et leurs moyens financiers en acquérant une œuvre réalisée selon un savoir-faire reconnu et rare. L'exemple le plus éloquent est celui du souverain Alphonse V d'Aragon qui, nous l'avons mentionné précédemment, achète en 1444 par l'intermédiaire du marchand Joan Gregori un *Saint Georges* de la main de Jan van Eyck<sup>629</sup>. Selon le même procédé, la *Casa de la Ciutat* de Valence acquiert en 1494 auprès du commerçant Joan Anell un retable figurant le Jugement final de la main du Brabançon Vrancke van der Sotckt pour décorer sa nouvelle chapelle<sup>630</sup>. Dans ces deux cas, il s'agit d'achats de pièces déjà achevées. Elles n'en sont pas moins des œuvres d'exception, puisque non produites en série, ni destinées à être présentées dans des foires, comme en attestent les sommes dépensées pour l'acquisition de ces panneaux.

En parallèle du marché de l'art, il existe également tout un commerce, lui aussi impulsé par les réseaux marchands, d'œuvres peintes réalisées à la demande et exécutées par des artistes septentrionaux de bonne notoriété. Il a récemment été émis l'hypothèse que le superbe *Triptyque de la Passion du Christ*, réalisé dans les années 1440 et attribué à Louis Allynbrood (fig. A19.1 et A19.2), pouvait être le produit d'une telle commande. Il aurait ainsi été commandé à l'anonyme Maître des Heures de Collins alors actif à Amiens, puis importé à Valence pour de Eximén Pérez de Corella dont nous retrouvons les armes peintes sur le cadre<sup>631</sup>. Bien que nous n'adhérions pas à cette théorie<sup>632</sup>, celle-ci a le mérite de souligner un phénomène d'importation, et surtout de commandes passées à distance, tout à fait courant.

Les œuvres importées de Flandre rencontrent ainsi un succès certain dans les territoires de la couronne d'Aragon au XV<sup>e</sup> siècle. Toutefois l'acquisition d'une œuvre répondant à l'esthétique et aux qualités techniques septentrionales ne dépend pas nécessairement de l'intervention d'un artiste nordique. Le renom des œuvres flamandes n'est pas dû qu'à leur esthétique « exotique » mais également à leurs techniques ainsi

---

<sup>629</sup> SANCHIS SIVERA, 1930, p. 114.

<sup>630</sup> TRAMOYERES, 1911.

<sup>631</sup> NASH, 2015.

<sup>632</sup> Sur cette question, voir le chapitre 6, point 6.3.1.

qu'aux matériaux utilisés. Le bois surtout serait un élément qualitatif recherché. Nous retrouvons ainsi de manière fréquente la mention de « *fusta de Flandes* » ou « *roure de Flandes* », que ce soit pour du mobilier ou comme support d'œuvre<sup>633</sup>. Les commanditaires n'hésitent ainsi pas à faire venir du bois, en majorité du chêne (*roure* en catalan), qui sera ensuite le support d'une œuvre réalisée par un artiste local, le plus souvent initié à la peinture à l'huile comme en attestent certains contrats. L'un des exemples les plus parlants est certainement celui du *Retable de la Vierge des Conseillers* (fig. A11) de Lluís Dalmau. Le contrat passé le 29 octobre 1443 avec le *Consell de Cent* spécifie ainsi que l'œuvre devra être réalisée en bon bois de chêne de Flandre bien préparé comme il convient de le faire pour les plus somptueux retables : « *Lo qual retaula e lo guarda pols farà e haie ésser de bona fusta de roure de Flandres, ben endrapat e enguixat segons de sumptuós relaula se pertany.* »<sup>634</sup> Le Valencien réalise ensuite l'œuvre selon une technique toute eyckienne<sup>635</sup>. Cet exemple indique que le goût pour un certain « exotisme flamand », pour reprendre le vocable employé par le professeur Didier Martens<sup>636</sup>, peut passer tant par l'importation d'une œuvre achevée que par la technique et l'utilisation de matières premières venues de l'étranger pour retrouver l'aspect qualitatif qui fait le succès de ces œuvres.

La couronne d'Aragon au XV<sup>e</sup> siècle, sous l'impulsion d'Alphonse le Magnanime et de ses prédécesseurs, se transforme en important centre de réception de la production septentrionale. Mobilier en chêne de Flandre, tapisseries pour décorer les murs, verreries, ou peintures de dévotion et sculptures, sont autant de possibilités qu'offre le marché de l'art, alors en pleine expansion aux Pays-Bas grâce au développement de la production en série qui tend à répondre à un intérêt qui s'est démocratisé parmi les élites aussi bien dans la péninsule Ibérique que dans le reste de l'Europe, en particulier grâce à la participation active des marchands dans ces échanges.

---

<sup>633</sup> ESPAÑOL dans VELASCO & FITÉ, 2018, p. 69.

<sup>634</sup> AHPB, ref. incomplète ; SANPERE, 1906, vol. II, pp. XIV-XVII, doc. IX ; Volume 2, pp. 210-212, doc. 10.

<sup>635</sup> RUIZ I QUESADA, SALVADÓ, BUTÍ, EMERICH, PRADELL, 2008.

<sup>636</sup> MARTENS, 2010.

#### 4.3. Paysage artistique au temps des Rois Catholiques (1479-1516)

Réaliser et analyser le panorama artistique au temps des Rois Catholiques n'est pas chose aisée. En effet, suite à l'union d'Isabelle de Castille et de Ferdinand II d'Aragon, la forte personnalité de la reine tend à éclipser celle du monarque au moment de s'intéresser aux affaires culturelles, tant et si bien que l'essentiel des études sur le sujet se focalise avant tout sur le panorama artistique castillan alors foisonnant en raison notamment des nombreuses campagnes de constructions lancées par la monarchie à Burgos avec l'achèvement de la chartreuse de Miraflores ou encore à Grenade suite à la reconquête de la ville, mais également par les élites urbaines castillanes. L'Aragon ne reste pas pour autant inactif sur le plan culturel.

Par ailleurs, le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle tend à marquer une transition dans les arts, passant d'un modèle septentrional à un modèle plus italianisant. Les arts et le savoir-faire venus du Nord continuent toutefois à être synonymes de luxe et sont l'apanage des grandes cours d'Europe dont celles de Castille et d'Aragon.

##### 4.3.1. La monarchie cliente du marché de l'art

L'art est un moyen fabuleux de propagande et de démonstration de pouvoir au service des puissants. Derrière chaque grande entreprise artistique se cache ainsi une volonté politique, religieuse, sociale voire de prestige personnel. Les Rois Catholiques n'échappent pas à cette règle comme en attestent les nombreuses acquisitions et donations que font les deux souverains, ainsi que les divers artistes à leur service.

Du point de vue politique, les Rois Catholiques peuvent être considérés comme des partenaires administrant chacun leurs propres territoires, bien que cela ne soit qu'en partie véridique<sup>637</sup>. Du point de vue artistique, l'historiographie a de même eu une tendance à traiter les deux monarques de manière distincte, en mettant particulièrement en avant Isabelle la Catholique et son goût affirmé pour les arts. Son époux, lui, est souvent

---

<sup>637</sup> La séparation des pouvoirs est établie le 15 janvier 1475 par la concordance de Ségovie, toutefois le 28 avril de la même année, suite à la guerre de succession pour le trône de Castille, Isabelle rédige un document en faveur de son époux lui reconnaissant la capacité d'exercer toutes les fonctions du pouvoir.

considéré comme le parent pauvre de cette relation avec le monde culturel. Pourtant, la documentation conservée révèle que le roi d'Aragon montre lui aussi un intérêt, certes plus discret, pour les arts ; il n'est par ailleurs pas possible de l'occulter des entreprises et mécénats de sa femme.

#### 4.3.1.1. Isabelle de Castille, un goût marqué la culture septentrionale

Isabelle la Catholique, seule comme conjointement à son époux, est l'une des plus grandes commanditaires de la péninsule Ibérique au Moyen Âge, comme cela a été souligné au cours de nombreuses études<sup>638</sup>.

Dans la cour d'Isabelle la Catholique, la culture, et notamment la peinture, septentrionale domine largement le panorama artistique. La souveraine fait importer différents objets venus du Nord dont des tableaux, elle fait également venir des peintres qu'elle engage à son service et reçoit de même de nombreuses œuvres en présents de la part d'autres grands princes européens, tant et si bien que le nombre d'œuvres qu'elle acquiert en trente ans de règne est exceptionnel pour son temps. Pour mieux comprendre ce climat culturel foisonnant dans la cour de Castille, rappelons qu'il va de pair avec le développement de l'humanisme qui semble avoir particulièrement marqué la souveraine.

##### 4.3.1.1.1. Des œuvres flamandes ou « *flamenquizantes* »<sup>639</sup>

Isabelle la Catholique achète aussi bien des œuvres déjà achevées qui circulent dans les territoires de la péninsule que d'autres importées de Flandres voire spécifiquement commandées par ses agents à des artistes septentrionaux. Les œuvres peintes sont l'un des produits dans lesquels elle investit le plus, comme en atteste la vente aux enchères réalisée

---

<sup>638</sup> Voir notamment SÁNCHEZ CANTÓN, 1950 ; YARZA LUACES, 1993, pp. ; YARZA LUACES, 2005 ; GONZALO & MANSO PORTO (coord.), 2006 ; SILVA MAROTO, 2009.

<sup>639</sup> Soit un art qui trouve son inspiration dans l'art flamand, et s'en rapproche par l'utilisation d'une technique à l'huile et l'emploi de codes et de modèles largement diffusés dans la peinture nordique. Faute de pouvoir traduire ce mot en français sans l'utilisation de périphrase, nous garderons ici le terme castillan.

à Toro en 1505 suite à son décès<sup>640</sup>, ainsi que les nombreuses dotations qu'elle fait pour décorer divers édifices religieux. Les œuvres peuvent être des réalisations d'artistes ibériques, italiens ou septentrionaux<sup>641</sup>. Le modèle flamand prédomine depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne la présence du *Triptyque de Miraflores* de Rogier van der Weyden dans la chartreuse peu de temps après sa fondation en 1441 par Jean II de Castille<sup>642</sup>, père d'Isabelle, de même que le retable sculpté de la Passion donné au monastère de San Antonio el Real (Ségovie) par Henri IV de Castille, le frère d'Isabelle. La reine de Castille se place donc dans la continuité de ses prédécesseurs.

L'un des exemples les plus significatifs de cet import d'œuvres septentrionales à la demande d'Isabelle la Castille est certainement un retable du Maître de la Légende de sainte Catherine dédié à l'Adoration des Rois mages, et composé de cinq panneaux aujourd'hui démembrés<sup>643</sup>. Ce peintre actif à Bruxelles est parfois identifié comme Peter van der Weyden<sup>644</sup>, le fils de Rogier van der Weyden ; il est d'ailleurs connu pour son activité de copiste de l'œuvre de Van der Weyden comme en témoignent les panneaux de Florence qui reprennent le *Retable de sainte Colombe* (Munich, Alte Pinakothek, inv. WAF 1189-119)<sup>645</sup>. La souveraine passe commande de l'œuvre en 1485 pour l'un des autels de la chartreuse de Miraflores, une commande dans laquelle la souveraine a toutefois peu de poids car elle ne décide pas des détails<sup>646</sup>. Ici semble primer la volonté d'acquérir une réalisation flamande par rapport à la richesse iconographique.

Ce retable est loin d'être un exemple à part. En effet, pour Miraflores – lieu de sépultures de ses parents et de son frère –, Isabelle la Catholique achète ou fait réaliser exclusivement des œuvres d'origine septentrionale, à l'instar des verrières<sup>647</sup> ; des œuvres créées par des artistes nordiques comme les tombeaux de ses parents exécutés par Gil de

---

<sup>640</sup> SILVA MAROTO, 2004 ; ZALAMA, 2008.

<sup>641</sup> YARZA LUACES, 1993, pp. 376-388.

<sup>642</sup> MADRID, 2015, pp. 34-35.

<sup>643</sup> MARTENS, 2001b.

<sup>644</sup> FRIELANDER, 1926, pp. 101-106 ; MARTENS, 1998, plus particulièrement pp. 9-12.

<sup>645</sup> VVAA, 1994, p. 534.

<sup>646</sup> SILVA MATORO, 2009, p. 53 ; YARZA LUACES, 2007.

<sup>647</sup> CARMONA TEJERO, VILLEGAS BRONCANO, GARCÍA HERAS & GIL, 2005

Siloé ou encore le *Retable de saint Jean-Baptiste* de Juan de Flandes<sup>648</sup>, ou à défaut « *flamenquizantes* » dont le plus exceptionnel exemple est certainement l'*Annonciation* de Pedro Berruguete, qui reprend directement des modèles flamands et eyckiens dont l'*Annonciation* présentée au revers du *Retable de l'Agneau mystique* de Jan et Hubert van Eyck<sup>649</sup>.

Une autre grande réalisation d'Isabelle la Catholique, où nous trouvons nombre d'œuvres septentrionales, est la chapelle royale de Grenade dédiée à saint Jean-Baptiste et à saint Jean l'Évangéliste, projet ambitieux dont elle n'a jamais vu la fin. De toutes les œuvres envoyées à Grenade, il nous est difficile de savoir lesquelles le sont à la demande d'Isabelle la Catholique, car celle-ci fonde la chapelle en septembre 1504, soit tout juste quelques mois avant son décès<sup>650</sup>. C'est l'empereur Charles V qui achève l'édifice dans les années 1520. De même, il est difficile de savoir quelles sont les œuvres que la souveraine a acquises elle-même où celles dont elle a pu hériter de son père, ou de son frère<sup>651</sup>.

Parmi les rares peintures vraisemblablement léguées par la souveraine, nous pouvons notamment mettre en avant le *Triptyque de la Descente de Croix* de Dirk Bouts<sup>652</sup>, réalisé vers 1440-1450, de même qu'une *Vierge à l'Enfant* également de Dirk Bouts, dont le modèle est largement diffusé à cette époque comme en témoigne une autre *Vierge à l'Enfant* contemporaine attribuable à Hans Memling, également présente dans les collections royales de Grenade. Nous ne savons pas comment la souveraine entre en possession de ces œuvres. Il est possible qu'il s'agisse d'un héritage de son père qui, nous l'avons vu, de son vivant a fait don d'un triptyque de Rogier van der Weyden pour la chartreuse de Miraflores. Il devait par ailleurs posséder d'autres peintures septentrionales dans ses collections. Il pourrait également s'agir d'un héritage d'Henri IV, bien que les informations sur son intérêt pour les arts restent fort lacunaires. Quoi qu'il en soit, la

---

<sup>648</sup> Notons par ailleurs que le retable dédié à saint Jean-Baptiste, bien qu'aujourd'hui démembré, avait été réalisé selon la typologie triptyque flamande comme l'a souligné le professeur Didier Martens cf. MARTENS, 2010, p. 40.

<sup>649</sup> Voir notamment TARIN JUANEDA, 1986 ; SILVA MAROTO, 1998, en particulier pp. 213-217.

<sup>650</sup> PITA ANDRADE, 1994.

<sup>651</sup> Sur le sujet, voir notamment SCHOUTE, 1963 ; YARZA LUACES, 1993, p. 92 ; SILVA MAROTO, 2009, pp. 47-50.

<sup>652</sup> SCHOUTE, 1963, pp. 36-51 ; PITA ANDRADE 2006 ; SILVA MAROTO, 2009, pp. 49-50.



datation de ces trois œuvres, largement antérieure au décès de la souveraine, encourage à y voir des dons réalisés à sa demande<sup>653</sup>.

Isabelle la Catholique entreprend donc, ou reprend, d'importants projets architecturaux – généralement des édifices de dévotion qu'il faut par la suite décorer. Dans ce contexte, la souveraine acquiert de nombreux objets d'art, dont une grande partie sont flamands<sup>654</sup>, soit sur le marché, soit par héritage. Elle fait également appel à des artistes souvent étrangers comme dans le cas de la chartreuse de Miraflores, mais également des peintres, dont certains portraitistes de renom à l'instar de Michel Sittow, qui fait partie intégrante de sa cour.

#### 4.3.1.1.2. Des artistes septentrionaux au service de la reine

L'un des premiers artistes étrangers dont nous trouvons la trace au service d'Isabelle la Catholique est Gil de Siloe, sculpteur d'origine septentrionale tantôt nommé « Gil de Emberres »<sup>655</sup> (Anvers), tantôt « Gil de Urlianes »<sup>656</sup> (Orléans ?) dans la documentation, bien que sa dénomination la plus courante soit « maestre Gil » ; le nom de Siloe pour sa part est le plus souvent associé à son fils, Diego, lui aussi sculpteur et architecte. Que son nom fasse ou non référence à son origine, il est certain qu'il s'agit d'un artiste étranger à la Castille avec une formation nordique, où ressort une influence flamande, mais également allemande<sup>657</sup>.

Il est possible que Gil de Siloe soit recommandé à la souveraine par Alfonso de Burgos, évêque pour lequel il travaille à Valladolid<sup>658</sup> avant d'œuvrer à Burgos. À la demande d'Isabelle la Catholique, il fait en 1486 un premier modèle des tombeaux de Jean

---

<sup>653</sup> YARZA LUACES, 1993, p. 93-94 ; SILVA MAROTO, 2009, pp. 47-50.

<sup>654</sup> C'est notamment le cas pour la peinture, mais également pour la tapisserie cf. HERRERO CARRETERO, 2004.

<sup>655</sup> Il est dit comme tel dans un document où il apparaît en tant que garant pour l'architecte Simón de Colonia à Valladolid cf. AGS, RGS, legajo, 15051-216, fol. 3 ; ARRIBAS, 1933-34.

<sup>656</sup> LÓPEZ MATA, 1943 p. 103.

<sup>657</sup> YARZA LUACES, 1991, p. 6.

<sup>658</sup> OLIVARES MARTÍNEZ, 2013, pp. 301-304.

II de Castille et Isabelle de Portugal, pour la chartreuse de Miraflores<sup>659</sup>, puis réalise les monuments entre 1489-93. Il s'agit de la seule commande de la reine que nous pouvons rattacher à l'artiste. En effet, à partir de 1501, la souveraine commande avant tout des œuvres au sculpteur Ruberte/Ruberto<sup>660</sup>.

Outre Gil de Siloe, Isabelle de Castille fait également travailler plusieurs peintres septentrionaux à son service à partir des 1490 ; tous sont désignés comme membres de la « *casa real* ». Auparavant, nous trouvons déjà des peintres à son service, à l'instar de Francisco Chacón en 1480<sup>661</sup>, dont nous ne connaissons pas la production. Il semble que la souveraine se tourne vers les artistes septentrionaux afin d'avoir des portraitistes qualifiés, possiblement suite à l'ambassade anglaise envoyée par Henri VII en 1489 où se trouve un certain *Antonio Inglés* chargé de réaliser « *las pinturas del principe e infantas* »<sup>662</sup>.

Une lettre de Ferdinand le Catholique, envoyée de Salamanque le 23 septembre 1486 à sa sœur Jeanne, reine de Naples, semble aller dans ce sens. Le souverain écrit ne pouvoir envoyer un portrait de son fils, don Juan, faute de peintre compétent : « *por no haber fallado aquí tal pintor, pero muy pronto los mandaremos pintar y le serán enviados* »<sup>663</sup>. » Il y a donc bien la nécessité à la cour des Rois Catholiques d'avoir un (bon) portraitiste, or il s'agit de l'une des spécificités des peintres septentrionaux depuis la révolution eyckienne.

Le premier peintre nordique au service d'Isabelle la Catholique est un certain *Melchor Alemán*, qui reçoit le salaire de 50 000 *maravedís* annuel de 1492 à 1501<sup>664</sup>, une somme particulièrement élevée qui souligne l'appréciation de la souveraine. Ce *Melchor Alemán* est aujourd'hui identifié comme Michel Sittow<sup>665</sup>, peintre estonien formé à Bruges

---

<sup>659</sup> WETHEY, 1936, p. 122, doc. 1 ; VVAA, 2001.

<sup>660</sup> AZCÁRATE, 1982, pp. 376-381, num. 74-75.

<sup>661</sup> DOMÍNGUES CASAS, 1993, p. 132.

<sup>662</sup> BELLO LEÓN & HERNÁNDEZ PÉREZ, 2003, pp. 167-202.

<sup>663</sup> TORRE, 1955-56

<sup>664</sup> TRIZNA, 1976, pp. 65-66, doc. I & II.

<sup>665</sup> Joaquín Yarza pour sa part reste plus réservé sur cette attribution, et considère que Michel Sittow et *Melchor Alemán* sont deux artistes différents, tous deux d'origine nordique, qui travaillent pour Isabelle la Catholique cf. YARZA LUACES, 1993, p. 91.

dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle lorsque Hans Memling domine la scène artistique. À partir de 1496, est présent un deuxième artiste septentrional au service de la reine, Juan de Flandres<sup>666</sup>. Pour sa part, il reçoit un salaire annuel de 20 000 *maravedís* les premières années, qui par la suite deviennent 30 000 *maravedís*<sup>667</sup>, soit une somme bien inférieure à celle que touche son confrère. Un troisième artiste semble pouvoir être ajouté à cette liste de peintres nordiques : Felipe Morras, « *yluminador y pintor* », originaire de Picardie, qui reçoit un salaire équivalent à celui de Juan de Flandres<sup>668</sup>.

L'activité de ces peintres auprès de la reine est relativement mal connue, bien qu'ils travaillent de manière assez évidente comme portraitistes ainsi qu'en témoignent les portraits que Juan de Flandres réalise de la reine de Castille (Madrid, Palais Royal) et de sa famille, plus particulièrement ses enfants. Juan de Flandres peint d'ailleurs le portrait de Catherine d'Aragon<sup>669</sup>, possiblement à l'occasion - ou suite aux - des négociations pour son mariage avec le futur Henri VII d'Angleterre. Des portraits que Michel Sittow ou Felipe Morras ont pu réaliser pour la souveraine, nous ne conservons malheureusement rien, pas même de mention documentaire.

Ce travail de portraitiste n'est toutefois pas le seul qu'ils ont effectué pour la souveraine comme le confirme l'inventaire réalisé le 25 février 1505 au château de Toro. L'inventaire mentionne la présence de quarante-sept petits panneaux peints (21 x 15 cm)<sup>670</sup>. Vingt-sept de ces panneaux sont connus à ce jour, vingt-cinq d'entre eux sont attribués à Juan de Flandres sur la base de comparaisons stylistiques avec les peintures documentées. Les deux panneaux restants sont quant à eux mentionnés dans un inventaire des biens de Marguerite d'Autriche comme étant de la main de Michel Sittow<sup>671</sup>. Dans l'inventaire de 1505, il est spécifié que les panneaux sont dits conservés dans une sorte d'armoire ; certains historiens ont vu là la preuve qu'il ne pouvait s'agir d'éléments de retable<sup>672</sup>. En effet, la

---

<sup>666</sup> SILVA MAROTO, 2006.

<sup>667</sup> TORRE, 1954, p. 99.

<sup>668</sup> WENIGER, 2011, pp. 393-449.

<sup>669</sup> Juan de Flandres, *Portrait d'une infante. Catherine d'Aragon ?*, ca. 1496. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. No 141 (1930.36).

<sup>670</sup> ISHIKAWA, 2004, pp. 5-11.

<sup>671</sup> SILVA MAROTO, 2006, pp. 172-173.

<sup>672</sup> Lorne Campell estime ainsi que la souveraine avait l'intention de les « utiliser isolement ou par petits groupes, comme supports de dévotion personnelle », hypothèse reprise par Pilar Silva Maroto cf. CAMPBELL, 1998, p. 264 ; MAROTO, 2006, p. 56 et p. 169.

taille réduite des panneaux semble confirmer qu'il est bien question de supports de dévotion privée. Cependant, il est probable qu'ils étaient destinés à être agencés, à l'instar des monumentaux retables ibériques<sup>673</sup>. Malgré un agencement ancré dans une tradition méridionale, il n'est pas moins intéressant de souligner la composition et la réalisation de ces panneaux parfaitement inscrites dans l'esthétique flamande, indiquant ainsi le goût affirmé de la souveraine pour la culture septentrionale.

#### 4.3.1.2. Ferdinand II d'Aragon, un commanditaire discret

L'historiographie a traditionnellement retenu Ferdinand II d'Aragon comme un fantastique gouvernant et conquérant, tant pour son habilité politique que pour ses capacités militaires, ainsi que pour son mariage avec Isabelle de Castille, union dynastique qui forme les prémices de l'Espagne actuelle. Des qualités de dirigeant que le souverain se reconnaît lui-même comme il l'écrit en 1514 : « *Ha más de setecientos años que nunca la corona de España estuvo tan acrecentada ni tan grande como ahora, así en Poniente como en Levante, y todo, después de Dios, por mi obra y trabajo*<sup>674</sup>. » Du point de vue artistique et culturel en revanche, il est généralement considéré qu'il a porté un intérêt fort limité à ces questions, notamment en comparaison de sa femme. Il doit cependant posséder une formation intellectuelle équivalente à son épouse et donc être à même d'apprécier les arts.

Cette impression de détachement des affaires culturelles est possiblement la conséquence des troubles politiques que rencontre son père, Jean II d'Aragon, tout au long de son règne. Ferdinand d'Aragon est alors souvent contraint de se déplacer et de se dédier en premier lieu aux affaires de gouvernement avant de pouvoir se pencher sur d'autres aspects<sup>675</sup>.

---

<sup>673</sup> MARTENS, 2010, pp. 125-129.

<sup>674</sup> Carte du 1 janvier 1514 à son ambassadeur Pedro de Quintana cf. DOUSSINAGUE, 1950, pp. 212-213, num. 7.

<sup>675</sup> YARZA LUACES, 1993, p. 115.

#### 4.3.1.2.1. Les peintres au service du souverain

Les premières mentions de l'intérêt pour les arts de Ferdinand le Catholique datent du début de son règne comme roi de Sicile (r. 1468-1516), alors qu'il est encore infant d'Aragon. Parmi les nombreuses personnes qui composent la cour du prince, il n'y a toutefois qu'un seul peintre au talent modeste : il s'agit de Tomás Giner, nommé peintre de la maison de Ferdinand le 3 novembre 1473 à Saragosse<sup>676</sup>. Tomás Giner est un peintre aragonais, dont l'esthétique est marquée par le nouveau réalisme flamand, tout en étant empreint de nombreux régionalismes. Il est notamment connu pour avoir travaillé pour l'archevêque de Saragosse et promoteur des arts Dalmau de Mur<sup>677</sup>. Malheureusement, du temps qu'il passe au service du prince d'Aragon nous ne savons rien. En 1484, Miguel Ximénez, peintre originaire de Guadalajara (Castille-La Manche) établi en Aragon, reprend la charge de peintre officiel de Ferdinand le Catholique<sup>678</sup>. Tout comme son prédécesseur, il mélange esthétique nordique et locale ; il réutilise assez largement les modèles de Bartolomé Bermejo qu'il a pu connaître par le biais de Martín Bernat avec qui il collabore en diverses occasions. Hélas, comme dans le cas de Tomás Giner, nous ne conservons pas la moindre de trace de commande passée au peintre par le souverain aragonais.

Dans les dernières années de la vie du souverain, nous trouvons à son service un autre peintre originaire de Guadalajara, Fernando del Rincón<sup>679</sup>. Parmi les rares œuvres qui peuvent lui être rattachées, nous trouvons un *Portrait de don Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza*<sup>680</sup>. Il s'agit de l'un des rares portraits réalisés par un artiste ibérique à cette période. Celui-ci est peint selon la manière septentrionale : à l'huile. Le portrait est en buste, présenté de trois-quarts, sur fond uni sombre, avec un rebord peint en trompe-l'œil dans la partie inférieure du cadre qui n'est pas sans évoquer certains portraits de Jan

---

<sup>676</sup> VINCES VIVES, 1962, p. 653.

<sup>677</sup> Il réalise notamment sur ses ordres le retable de *Saint Augustin et saint Laurent* pour la chapelle du palais archiépiscopal de Saragosse à la fin des années 1450, aujourd'hui conservé au musée diocésain de Saragosse. À propos de Tomás Giner, voir notamment GUDIOL RIQUART, 1971, p. 59 ; LACARRA DUCAY., 1993b ; LACARRA DUCAY, 1999.

<sup>678</sup> YARZA LUACES, 1993, p. 155.

<sup>679</sup> YARZA LUACES, 1993.

<sup>680</sup> Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. Poo2518.

van Eyck<sup>681</sup>. Malheureusement, une fois de plus, nous n'avons pas de trace de commande royale.

Il est difficile de se faire une idée des goûts du souverain. D'autant plus qu'il utilise des formules convenues, bien qu'élogieuses, pour qualifier le travail des peintres à son service : « *No se podría hallar persona que mejor los hiziese* » ; « *Hernando del Rincon my pintor esaminador y veedor de las obras de pyntura destos reynos, es muy grand maestro y sé que en estos reynos no hallareysdes persona que tan bien lo acabase.*<sup>682</sup> ». Comme les artistes à son service apparaissent marqués par l'esthétique septentrionale, il nous semble probable qu'il soit sensible à cette manière bien que, comme certains commanditaires, il ait pu préférer une esthétique plus autochtone<sup>683</sup>. Il ne peut par ailleurs, et bien que nous n'ayons pas d'éléments d'archives allant dans ce sens, être exclu que les peintres de la cour d'Isabelle soient également au service de son époux Ferdinand. Cela est fort plausible dans le cas de commandes de portraits, à l'instar de celui du roi conservé à Poitiers et dont il existe plusieurs versions<sup>684</sup>, toutes attribuées à un anonyme flamand. Ces portraits correspondent à un agencement typique des anciens Pays-Bas, soit des œuvres de petits formats, représentant des personnages en buste, présentés de trois-quarts sur un fond uni généralement sombre, et peintes à l'huile. Pourtant, après la mort d'Isabelle la Catholique, Michel Sittow et Juan de Flandes cessent de travailler pour la maison royale. De fait, il est généralement considéré que Ferdinand le Catholique n'a pas d'intérêt pour ces artistes. Toutefois il ne faut pas oublier que cette période correspond pour le roi d'Aragon à une étape difficile, particulièrement humiliante puisque la noblesse castillane, partisane de Philippe le Beau, époux de sa fille Jeanne de Castille, le contraint à renoncer à la régence de la Castille où il est perçu comme un intrus<sup>685</sup>. Michel Sittow quitte alors la

---

<sup>681</sup> SILVA MAROTO, 2006b, p. 46, n. 2.

<sup>682</sup> AZCÁRATE, 1982, num. 37, 374-75, pp. 218-219.

<sup>683</sup> Cela s'observe notamment avec l'exemple de Lluís Dalmau qui, bien que maîtrisant les codes de la peinture eyckienne suite à son séjour en Flandre dans les années 1430, est chargé la décennie suivante de réaliser une œuvre éminemment ancrée dans la tradition locale : le *Retable de saint Baudile* pour la paroisse de Sant Boi de Llobregat cf. MADURELL MARIMÓN, 1945, p. 332.

<sup>684</sup> ZALAMA, 2015, p. 11 ; Anonyme flamand, *Portrait de Ferdinand II d'Aragon*, fin du XV<sup>e</sup> siècle, Poitiers, musée de la Ville, inv. 882.1.368.

<sup>685</sup> En témoigne le qualificatif qu'il reçoit de « *viejo catalanote* »/« vieux catalan » cf. COLL I ALENTORN, 1992, p. 217 ; YARZA LUACES, 1993, p. 120.

péninsule Ibérique. Juan de Flandes pour sa part travaille à Salamanque, où il reçoit des commandes publiques de la part de l'Université<sup>686</sup>.

Nous retrouvons donc un certain nombre d'artistes, des peintres, mais également des sculpteurs ou encore des orfèvres<sup>687</sup>, qui travaillent successivement pour le compte de Ferdinand le Catholique. Peu d'entre eux seraient des artistes septentrionaux, comme nous le constatons avec les peintres à son service. Il ne faut pas pour autant en déduire que le souverain n'a pas d'intérêt pour les arts ni la manière flamande. Pour s'en faire une meilleure idée, il convient de s'intéresser aux entreprises que Ferdinand mène aux côtés de sa femme. En effet, tout au long de son règne, il apparaît engagé dans différentes réalisations. Il reprend notamment l'initiative de son père, Jean II d'Aragon, de transformer l'église Santa Engracia de Saragosse en monastère, et dans ce cadre fait envoyer diverses œuvres dont des tapisseries, des pièces orfévrées, etc.<sup>688</sup> Il est aussi aux côtés de sa femme Isabelle la Catholique dans diverses entreprises et les poursuit après son décès, comme dans le cas de la fondation de la chapelle royale de Grenade. Pour ces raisons, il convient de considérer le souverain aragonais comme l'un des grands commanditaires ibériques de son temps<sup>689</sup>.

#### 4.3.1.2.2. Décorer la chapelle royale de Grenade d'œuvres septentrionales

L'une des entreprises les plus importantes héritées de sa femme est certainement celle de la décoration de la chapelle royale de Grenade. Dans son testament, la reine ne précise pas les biens qui devront y être exposés, elle spécifie toutefois que cette charge incombe à son époux : « *suplico al rey mi señor se quiera servir de todas las dichas joyas e cosas o de las que a su señoría más agradaren*<sup>690</sup>... » Respectant ses vœux, le monarque fait envoyer quatre-vingt-six peintures, parmi lesquelles probablement les *Vierge à*

---

<sup>686</sup> SILVA MATORO, 2006, pp. 287-328.

<sup>687</sup> Pour voir la liste de ces artistes dans le détail, voir notamment YARZA LUACES, 1993, pp. 115-121.

<sup>688</sup> GARCÍA, 2002 ; ZALAMA, 2015, pp. 18-19.

<sup>689</sup> YARZA LUACES, 1993, p. 115.

<sup>690</sup> AGS, Patronato Real, leg. 30, doc. 2.

*l'Enfant* de Hans Memling et Dirk Bouts, ainsi que le *Triptyque de la Descente de Croix* que nous avons précédemment mentionnés<sup>691</sup>. Si la question des œuvres peintes envoyées reste floue, nous en savons en contrepartie davantage sur l'envoi de tapisseries, flamandes vraisemblablement, l'essentiel de la production étant alors des « *draps* » d'Arras.

Le 13 mars 1505, soit l'année suivant le décès d'Isabelle la Catholique, Ferdinand fait envoyer onze pièces tissées provenant des collections de la reine : une Crucifixion « *de largo tres varas y tres cuartas e de cayda quatro varas e quarta* » ; un *Ecce Homo* avec Pilate et Barrabas, un peu plus petit ; l'Arrestation, également de petit format ; le Christ et la Samaritaine ; le Christ devant Pilate ; le Lavement des pieds ; sainte Barbara avec un livre et la Naissance du Christ. Toutes ces tapisseries sont de laine et de soie et ont été achetées par Isabelle la Catholique en janvier 1504 au marchand Flamand Matis de Guirla. À cela il faut ajouter trois autres tapisseries achetées au négociant Alonso de la Torra, à savoir deux pièces de petit format représentant la Nativité et « *tres figuras que es de la ystoria del Apocalisis* », ainsi qu'un grand format figurant la Circoncision<sup>692</sup>. Quatre mois plus tard, le souverain fait à nouveau envoyer onze tapisseries provenant de l'Alcazar de Segovie : une représentation des saints d'Espagne ; le Mariage de la Vierge ; la Transfiguration ; l'Arbre de Jessé ; la Crucifixion avec les armes de Castille, Léon et d'Aragon ; la Femme adultère ; l'Annonciation et la Nativité ; la Quinta Angustia ; le Christ entre les larrons et les Sept sacrements ; toutes également faites de laine et de soie<sup>693</sup>.

Aux tapisseries provenant des collections d'Isabelle la Catholique, Ferdinand le Catholique décide par la suite d'ajouter d'autres pièces provenant de ses collections personnelles, conservées au monastère de Poblet, comme l'indique son testament : « *los paños de los syete gozos de Nuestra Señora y el paño de la ystoria de los tres estados y será todo lo susodicho sacado lo que el monesterio de Poblete...* »<sup>694</sup>. Ce dernier envoi de tapisseries est particulièrement intéressant. Durant son règne, le roi montre un vif intérêt pour cette production comme le soulignent les nombreuses dotations d'œuvres qu'il fait pour la chapelle royale de Grenade. Rappelons que dans son testament, Isabelle la

---

<sup>691</sup> TORRE, 1974, p. 112.

<sup>692</sup> ZALAMA, 2014, p. 4.

<sup>693</sup> ZALAMA, 2014, p. 5.

<sup>694</sup> AGS, Patronato Real, leg. 29, doc. 52 ; ZALAMA, 2015, p. 25.



Catholique, si elle demande à son époux de se charger de la décoration, ne précise nullement quelles œuvres devaient s'y trouver. Il est fort probable que les deux souverains aient eu des échanges privés sur le sujet, toutefois les efforts déployés par Ferdinand le Catholique pour y faire envoyer les plus somptueuses tapisseries montrent son goût marqué pour les arts tissés. Cela est confirmé par le fait qu'il procède pareillement pour le monastère de Santa Engracia à Saragosse, dont il récupère la charge à la suite du décès de son père Jean II. Ferdinand prend en main la dotation pour le monastère de manière appropriée en ornements liturgiques, argenterie et plusieurs tapisseries dont « *dos grandes de la Cruz y de la Fama* »<sup>695</sup>.

#### 4.3.1.2.3. Un vif intérêt pour les tapisseries flamandes

Aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, l'industrie textile septentrionale, notamment flamande, connaît un essor extraordinaire. Elle est très prisée à travers toute l'Europe, de sorte qu'il n'y a pas de cour princière qui ne possède ses propres tapisseries et broderies<sup>696</sup>. Isabelle la Catholique, grande amatrice des productions septentrionales, a probablement été la plus grande collectionneuse de tapisseries de son temps avec plusieurs centaines d'exemplaires<sup>697</sup>. Bien qu'il n'ait pas été possesseur d'autant de pièces, son époux Ferdinand manifeste lui aussi un vif intérêt pour les arts tissés comme en témoignent ses collections.

Ferdinand le Catholique hérite tout d'abord de l'importante collection de tapisseries de son père<sup>698</sup>, Jean II d'Aragon. Nous observons également son intérêt pour les pièces tissées lors du partage des biens d'Henri IV de Castille, qui décède en 1474. Chacun de leur côté, les nouveaux souverains de Castille ordonnent qu'on leur fasse parvenir certains des objets précieux conservés à l'Alcazar de Ségovie.

---

<sup>695</sup> MARTÓN, 1737, p. 488.

<sup>696</sup> DELMARCEL, 1999, pp. 16-18.

<sup>697</sup> Juan Crooke y Navarrot en décompte plus de 300 cf. CROOKE Y NAVARROT, 1903, p. 13.

<sup>698</sup> ZALAMA & PASCUAL MOLINA, 2012.

Suite à la mort du demi-frère d'Isabelle la Catholique, Ferdinand le Catholique récupère les tapisseries conservées à l'Alcazar ; pour ce faire il mandate Diego de Torres « *mi camarero* » pour qu'il récupère les « *paños de Ras e de seda [...] para mi servicio [...] tres paños grandes de Ras con seda de la estoria de las Amasonas [...] una cama de Ras de la estoria del rey Salomón de tres paños [...] más dos paños [...] que son una cama del rey David [...] un paño de una crucifixión de seda azul con una crucifixión bordada* »<sup>699</sup>. Deux ans plus tard, Ferdinand contacte le chef de rang d'Henri IV et gardien des biens du défunt souverain, Rodrigo de Tordesillas, pour lui rappeler qu'il doit lui envoyer plusieurs tapisseries : « *ya sabeys cómo me aveys de enbiar dos paños y un vanca*<sup>700</sup>. » En juin 1506, le souverain écrit de nouveau à Rodrigo de Tordesillas pour qu'il lui envoie une tapisserie d'autel, « *un paño de pared de camino* », ainsi qu'un « *pañó segund que se conformó con los de los Amasonas que está para cumplimento de una sala* »<sup>701</sup>.

Le goût du souverain pour les arts tissés transparait également lorsqu'à la suite de la mort d'Isabelle la Catholique il rachète certaines des œuvres présentes de sa collection à l'occasion de la vente aux enchères de 1505. C'est notamment le cas d'une *Résurrection de saint Lazare*, qui avait été offerte à la reine par le connétable de Castille, Bernardino Fernández de Velasco<sup>702</sup>. Cette tapisserie, particulièrement précieuse en raison de ses importantes dimensions (393 x 466cm) et de sa réalisation avec de la soie et des fils d'or, est acquise par le roi pour un montant de 400 ducats, soit l'équivalent de 150 000 *maravedís*<sup>703</sup>. À l'occasion de la vente des biens d'Isabelle la Catholique, son époux achète également une série de six tapis figurants l'*Histoire d'Hercules* et trois autres dédiés à l'*Histoire du Pèlerin* pour un montant total de 342 000 *maravedís*<sup>704</sup>. Trois ans plus tard, soit en 1508, Ferdinand le Catholique fait à nouveau l'acquisition de deux autres *histories*

---

<sup>699</sup> AGS, CMC, 1<sup>a</sup> época, leg. 84, s.f. ; ZALAMA, 2015, p. 18.

<sup>700</sup> AGS, CMC, 1<sup>a</sup> época, leg. 84, s.f. ; ZALAMA, 2015, p. 18.

<sup>701</sup> AGS, CMC, 1<sup>a</sup> época, leg. 84, s.f. ; ZALAMA, 2015, p. 18.

<sup>702</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, 1950, pp. 128-129.

<sup>703</sup> À titre de comparaison, une peinture d'une Marie-Madeleine, possiblement œuvre de Jérôme Bosch car le cadre indiquait « Jeronimus », a été proposée à la vente à la même occasion pour une valeur mille fois inférieure à cette tapisserie cf. ZALAMA M.A., 2008, plus particulièrement p. 54.

<sup>704</sup> ZALAMA, 2015, p. 24.

tissées, composée chacune de quatre tapisseries provenant de l'ancienne collection d'Isabelle, alors conservées à l'Alcazar de Ségovie, dédiées à l'*Histoire de Nabuchodonosor* et l'*Histoire d'Alexandre le Grand* pour la somme de 524 062 *maravedís*<sup>705</sup>. Elles sont, elles aussi achetées à un prix élevé en raison de la grande qualité des tissages réalisés avec « *mucho oro e seda* ».

Nous ne conservons aujourd'hui que peu de ces œuvres tissées que l'historien allemand Aby Warburg qualifie de fossiles de la culture aristocratique<sup>706</sup>. Seules nous sont parvenues certaines des pièces offertes par Ferdinand le Catholique à son fils Alphonse d'Aragon (1470-1520)<sup>707</sup>, archevêque de Saragosse. À la mort d'Alphonse d'Aragon en 1520, son testament atteste de la présence d'une petite vingtaine de tapisseries conservées dans la cathédrale de Saragosse, dont au moins sept offertes par Ferdinand le Catholique. Parmi lesquelles se trouve la somptueuse *Résurrection de saint Lazare*, acquise lors de la vente aux enchères des biens d'Isabelle la Catholique<sup>708</sup>. Malgré le peu d'œuvres qui nous sont parvenues, la documentation connue à ce jour démontre ainsi du goût du souverain pour la production tissée septentrionale et plus généralement pour les arts visuels, un goût propre à son époque.

#### 4.3.2. Un intérêt généralisé pour les arts septentrionaux.

Les relations commerciales et culturelles avec les anciens Pays-Bas bourguignons restent une constante à la fin du XV<sup>e</sup> et début du XVI<sup>e</sup> siècle. Les royaumes ibériques, constitués en « nations », possèdent chacun leurs comptoirs commerciaux dans les grandes villes du Nord de l'Europe : Bruges tout d'abord, puis Anvers, ainsi que d'autres villes flamandes dont Gand, mais également brabançonnaises comme Bruxelles. Durant longtemps, ce sont les commerçants catalans qui dominent dans ces régions, bien qu'au XV<sup>e</sup> siècle

---

<sup>705</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, 1950, pp. 110-111.

<sup>706</sup> WARBURG, 2005, p. 257.

<sup>707</sup> Il est le fruit de l'union de Ferdinand II d'Aragon avec Aldonza Roig de Iborra avant son mariage avec Isabelle de Castille.

<sup>708</sup> ZALAMA & PASCUAL MOLINA, 2012, pp. 298-99.

Valence prene le pas. Il existe également une importante présence castillane, venant plus spécifiquement de la région de Burgos<sup>709</sup>. De même, il existe une importante communauté de marchands flamands et allemands dans la couronne d'Aragon, comme nous l'avons souligné dans un des chapitres précédents<sup>710</sup>. Les plus hautes sphères de la société se procurent de nombreuses œuvres par le truchement de ces marchands. L'un des témoignages les plus importants de ces échanges commerciaux autour du monde de l'art sont les achats faits par les souverains d'Aragon et de Castille. Isabelle la Catholique, nous l'avons vu, achète en quantité importante des objets d'art venus de Flandre, notamment des peintures et des tapisseries ; de même, son époux Ferdinand acquiert lui aussi des œuvres, principalement de la tapisserie, celle venant de Flandre et plus particulièrement d'Arras connaissant alors un extraordinaire prestige. La noblesse et les grandes institutions de l'époque, à l'image de leurs souverains, font elles aussi l'acquisition d'œuvres venues de ces terres d'arts et de luxe.

Bien que nous nous soyons ici focalisée sur la couronne d'Aragon, précisons que le même phénomène s'observe dans la couronne de Castille où nous trouvons la trace de nombreuses œuvres septentrionales<sup>711</sup>. Nous pouvons de même constater dans les territoires ibériques la présence d'un certain nombre d'artistes et artisans septentrionaux qui témoignent de la recherche et de l'appréciation du savoir-faire septentrional. Dans le cas de la Castille, nous avons déjà évoqué le cas des artistes qui œuvrent pour Isabelle la Catholique et se mettent également au service de la noblesse castillane et de hautes institutions, à l'instar de Gil de Siloé qui travaille entre autres à la cathédrale de Burgos<sup>712</sup>, ou encore Juan de Flandes qui, à partir de 1505, se trouve à Salamanque où il reçoit des commandes publiques de la part de l'Université, puis se rend à Palencia où il achève sa carrière<sup>713</sup>. Dans les territoires de la couronne d'Aragon, nous trouvons beaucoup de sculpteurs et ébénistes flamands, allemands voire français, à l'exemple de Miquel Lluch

---

<sup>709</sup> YARZA LUACES, 1992b ; KASL, 2014, pp. 7-31.

<sup>710</sup> À ce propos, voir chapitre 2, point 2.1.3 et 2.1.4.

<sup>711</sup> Sur la question, voir notamment YARZA LUACES, 1992, pp. 369-375 ; KASL, 2014 ; REDONDO PARÉS, 2020.

<sup>712</sup> YARZA, art. cit., 1991, pp. 10-14.

<sup>713</sup> SILVA MAROTO, 2006, pp. 287-465.

qui réalise la structure de nombreux retables catalans<sup>714</sup>, ainsi que Rolando de Alemania et Lorenzo Picart qui œuvrent à la décoration sculptée de la grande baie vitrée de la *Llotja* de Valence<sup>715</sup>. Sont également présents des peintres dont le Brabançon Ayne Bru(n), actif en Catalogne de 1500 à 1507<sup>716</sup>, ainsi que l'Allemand Joan de Borgonya, documenté dans le royaume de Valence de 1496 à 1507, puis à Barcelone à partir de 1510 et qui domine la scène artistique catalane jusqu'à son décès en 1525<sup>717</sup>.

Nous voyons ainsi que du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, période clé dans le développement du gothique international dans les grandes cours princières, comme au XV<sup>e</sup> siècle avec la naissance et la diffusion de l'*ars nova* à travers toute l'Europe, jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, la référence artistique apparaît clairement être septentrionale. Les monarques aragonais sont les premiers à succomber à cette esthétique et ce savoir-faire dans une volonté assumée de calquer les plus riches cours européennes dont celles des princes de fleurs de lys où les plus excellents artistes septentrionaux sont à l'œuvre, à l'instar de Jean de Bruges et des frères Limbourg pour ne citer qu'eux.

Émile Bertaux exprimait ainsi à juste titre que la France du Nord et la Flandre sont alors perçues comme les terres magnifiques du luxe et de l'art<sup>718</sup>. Le phénomène se poursuit au XV<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion du duc de Bourgogne Philippe le Bon, prince à la tête d'un état fort et grand mécène, qui réunit l'une des cours les plus florissantes d'Europe et noue une amitié solide avec le roi d'Aragon, Alphonse le Magnanime. Cette relation favorise indéniablement le rayonnement de la culture flamande dans le bassin méditerranéen, un rayonnement stimulé par le développement du marché de l'art, avec les grandes foires où sont vendus tous types d'œuvres, le plus souvent produites en série et donc acquises à moindre coût, ce qui permet une diffusion beaucoup plus large. Les productions septentrionales apparaissent alors comme des références en termes d'esthétique et de qualité. Une suprématie qui perdure y compris durant le règne des Rois

---

<sup>714</sup> Sur la présence de sculpteurs et ébénistes germaniques et leur impact sur la production locale, voir notamment JARDÍ ANGUERA, 2006.

<sup>715</sup> ALDANA FERNANDEZ, 1985, en particulier p. 29, doc. 1.

<sup>716</sup> Volume 2, pp. 139-145.

<sup>717</sup> Volume 2, 155-174.

<sup>718</sup> BERTAUX, 1907, p. 120.

Catholiques – le modèle artistique commençant alors à changer pour s'orienter vers le renouveau italien – et qui est largement répandue dans l'ensemble de la société ibérique grâce au commerce florissant avec le Nord, qui permet d'acquérir aisément ces productions.

\*

Nombreux sont les artistes et artisans à voyager au sein de l'Europe de la fin du Moyen Âge, motivés par l'espoir de trouver du travail ou mandatés par un puissant client. Pour se rendre vers leur nouvelle destination, ils empruntent le plus souvent les grands axes commerciaux, aussi utilisés par les missions diplomatiques, qui se révèlent être les plus sûrs et les mieux entretenus. S'ils passent par ces voies, c'est également parce qu'il est fréquent que ces artistes se déplacent aux côtés de négociants capables de les orienter dans leur quête de commandes, de les recommander. En effet, ces derniers, par la nature même de leurs affaires, sont les plus à même de connaître les goûts des lieux et des personnes avec lesquelles ils font commerce. Dans une certaine mesure, ces mêmes marchands jouent aussi un rôle dans l'intégration de ces nouveaux venus, les associant aux colonies étrangères présentes sur place dont ils font souvent partie, voire en les présentant aux confréries de métier avec lesquelles ils traitent.

Il est intéressant de voir se dégager un axe nord-sud particulièrement marqué, tant dans les déplacements d'artistes que dans ceux des marchands pour l'époque interrogée. Cela s'explique entre autres par le fait qu'à cette période, les anciens Pays-Bas bourguignons et la France, voire le Saint Empire, se transforment en terres d'une production luxueuse et de savoir-faire particulièrement recherchés par les puissants commanditaires. Dans le bassin méditerranéen, la couronne d'Aragon et ses souverains sensibles à ce renouveau venu du Nord encouragent activement ces échanges culturels, qui deviennent très intenses dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Il n'est alors pas surprenant de constater un développement croissant du commerce de l'art ainsi que la présence d'un grand nombre d'objets importés dans les entrepôts marchands. Nous observons en parallèle la venue de nombreux artistes/artisans maîtrisant les techniques associées.

Ces mouvements de personnes sont particulièrement visibles dans le cas des maîtres verriers dont il n'existe pas de tradition locale ; c'est également le cas des peintres formés à l'esthétique septentrionale et à l'art de la peinture à l'huile telle que développée par les grands maîtres flamands à l'image de Jan van Eyck. Or, c'est précisément parce qu'il y a une recherche de compétences spécifiques que ces migrations d'artistes s'intensifient, un phénomène le plus souvent stimulé par un contexte politique complexe et/ou un marché saturé dans leur milieu d'origine. En conséquent, changer de cadre géographique et politique représente une opportunité de vie professionnelle plus prospère.

Comprendre ces circulations et le contexte dans lequel elles s'opèrent nous permet, au moment d'analyser les œuvres qui nous sont parvenues, de pouvoir mieux cerner leurs tenants et leurs aboutissants. Nous comprenons ainsi pourquoi et comment ces artistes se sont déplacés, les modèles qu'ils utilisent, la ou les manières auxquelles ils se sont formés avant de voyager voire durant leurs pérégrinations, ainsi que le possible impact de ceux-ci dans les territoires où ils s'établissent. C'est ce que nous tâcherons de faire dans la seconde partie de cette étude centrée sur les peintres septentrionaux présents dans les territoires ibériques de la couronne d'Aragon et leur production, en nous basant sur les œuvres conservées ainsi que sur la documentation.

\*

\* \*

## **DEUXIÈME PARTIE - les peintres septentrionaux dans les territoires ibériques de la couronne d'Aragon**

L'Europe de la fin du Moyen Âge est une zone d'échanges qui voit une population croissante d'artistes et d'artisans emprunter les routes maritimes et terrestres pour aller vers des régions et des royaumes étrangers. Entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le début du XVI<sup>e</sup> siècle les flux migratoires allant du Nord au Sud de l'Europe s'intensifient. Les mouvements d'artistes et la circulation des œuvres et des modèles qu'ils engendrent deviennent les vecteurs essentiels de la transmission de la pensée artistique. Ils permettent de diffuser une iconographie renouvelée ainsi que des techniques innovantes qui viennent enrichir les productions locales.

Au moins une cinquantaine d'artistes pouvant être qualifiés de septentrionaux, en lien avec le métier de peintre, sont identifiés comme actifs dans la couronne d'Aragon<sup>719</sup>. Pour la majorité d'entre eux, seuls de rares documents les mentionnent, non pour leur métier, mais comme témoin pour un acte notarié ou lors d'une affaire annexe, c'est-à-dire sans que puisse leur être associée la moindre production. Nous ne les connaissons que par ce que nous révèle la documentation, ce qui est parfois très peu. Il est dès lors difficile de se faire une idée de comment certains ont travaillé et ont pu influencer la production locale. Parmi ces artistes étrangers, une dizaine de peintres se démarquent grâce à une activité documentée, tout au moins en partie, et la conservation de certaines œuvres. L'étude de quelques panneaux attribués à des maîtres anonymes semble également présumer de l'intervention d'une main formée aux techniques nordiques. Dans cette deuxième partie d'étude, nous nous focaliserons sur l'analyse de leur production, leur impact sur le goût local et leur adaptation à celui-ci.

L'arrivée de ces artistes peut être répartie selon trois vagues successives, en correspondance avec l'évolution des grands courants picturaux. La première, qui débute vers 1380-90, correspond à la diffusion du gothique international. La seconde, à partir des

---

<sup>719</sup> Volume 2, pp. 188-192.



années 1430, marque les débuts du nouveau réalisme flamand *tel qu'il est impulsé par Jan van Eyck*. Enfin, la troisième voit le jour dans la dernière décennie du XV<sup>e</sup> siècle, lorsque se diffusent les premiers apports de la Renaissance italienne dans la peinture des territoires de la couronne d'Aragon. La progression de notre analyse respectera cette chronologie, tout en s'intéressant à chacun des grands centres artistiques de la Couronne, de façon à souligner qu'il s'agit véritablement d'un phénomène propre à une époque et non de particularités géographiques. En effet, l'ensemble des territoires qui nous importe vit ces transitions picturales, avec certes des modalités différentes que nous nous appliquerons à mettre en évidence.

\*

## 5. Les apports septentrionaux à l'époque du gothique international

Développé dans les grandes cours nord-européennes, notamment en France, à Paris, en Anjou, en Bourgogne ainsi qu'en Provence et dans le Berry, mais également dans le Saint Empire à Cologne ou encore en Bohême, le gothique international se diffuse dans toute l'Europe dans les dernières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>720</sup>. Ce courant renvoie à un art courtois marqué par l'élégance des formes, avec une prédilection pour les arabesques, une gamme chromatique intense et la représentation de détails de la vie quotidienne. Cette période artistique se caractérise par une certaine homogénéité qui tend à confondre les différents centres de production. L'historien allemand Erwin Panofsky écrivait à ce propos : « *Small wonder that art historians tend to shift important works of the International period back and forth between Paris and either Vienna or Prague, between Bourges and Venice, between France and England, and often finally agree they are Catalan.* »<sup>721</sup> Cette unité de style est notamment la conséquence de la grande mobilité des œuvres et des artistes qui stimule ce renouveau pictural. Dans la couronne d'Aragon, cette impulsion commence notamment sous le règne de grands monarques amateurs d'art, à l'instar de Jean I<sup>er</sup> et de Martin l'Humain, en quête de nouvelles références et qui utilisent les arts comme signes de richesse et de distinction sociale<sup>722</sup>.

Les premiers contacts artistiques, vers 1370-1390, entre les territoires de la couronne d'Aragon et la partie septentrionale de l'Europe qui comprend le Nord de la France, les Pays Bas et le Saint Empire, correspondent au rayonnement du gothique international. Parmi les références mentionnant la présence d'artistes septentrionaux qui ont pu participer à la diffusion de cette nouvelle esthétique, l'une des premières et des plus parlantes concerne Joan de Bruges en août 1373<sup>723</sup>, et indique qu'il quitte le royaume sans

---

<sup>720</sup> Notion forgée par Louis Courajod lors de ses *Leçons professées à l'école du Louvre (1887-1896)*. Il y délimite un « courant international » selon ses résonances observées dans les différents pays européens. Une vision de l'histoire de l'art qui est questionnée ces dernières années, cf. TOMASI, 2006.

<sup>721</sup> PANOFSKY, 1953, p.67.

<sup>722</sup> Sur le développement du gothique international dans la couronne d'Aragon, voir notamment RUIZ QUESADA (dir.), 2005 ; MIQUEL JUAN, 2008 ; BARCELONA, 2012 ; SARAGOSSE, 2018.

<sup>723</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v, le 3 août 1473 ; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

avoir réalisé l'œuvre que lui avait commandée Pierre le Cérémonieux. Ce peintre pourrait être identifié comme Jean de Bondol, également présenté en tant que Jean/Hennequin de Bruges<sup>724</sup>. Originaire de Flandre comme le laisse indiquer son nom, il est notamment connu pour avoir travaillé à Paris pour le compte de Charles V, roi de France de 1368 à 1380, ou encore à Dijon en 1371 pour Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et frère du souverain français, ainsi que pour Louis I<sup>er</sup>, duc d'Anjou, également frère du roi, pour qui il réalise en 1378 les cartons de la tapisserie de l'Apocalypse (Angers, château d'Angers)<sup>725</sup>. Cet artiste illustre à lui seul la grande mobilité intrinsèque à ce corps de métier en ce temps-là et les répercussions qu'elle a pu occasionnées sur la scène locale. Hélas, du séjour de Jean de Bondol dans la couronne d'Aragon nous ne savons que peu de choses. Peut-être était-il présent pour réaliser une œuvre à l'occasion de l'alliance entre le futur Jean I<sup>er</sup> d'Aragon et la française Marthe d'Armagnac qui se concrétise le 24 juin 1473 à Barcelone.

À partir de cette date, les mouvements d'œuvres et d'artistes étrangers s'accroissent au sein de la couronne aragonaise, ce qui est vraisemblablement la conséquence des mariages successifs de Jean I<sup>er</sup> d'Aragon avec des princesses françaises : Marthe en 1373, puis Yolande de Bar en 1380. Les documents d'archives de cette période mettent en évidence une véritable mise au goût français de la cour aragonaise, que l'on peut associer à l'impulsion donnée par les nouvelles souveraines qui, toutes deux, démontrent un fort intérêt pour les arts. Des musiciens français sont invités, de même que des maîtres tapissiers, des brodeurs flamands et d'autres artistes ; de plus, de nombreux manuscrits et autres objets luxueux sont importés<sup>726</sup>.

---

<sup>724</sup> Le prénom flamand « Jan », lorsqu'il est suivi du suffixe diminutif « -ken », est le plus souvent transcrit dans les langues latines comme « Hennequin ». Son équivalent français serait « Jeannot », qui dérive directement du prénom Jean. Notons par ailleurs qu'en allemand cela renvoie au nom Hänse, plus proche de la version flamande Hennequin, ce qui permet d'éclairer l'association de ces différentes dénominations dans les archives. À propos de Jean de Bondol, voir notamment DUVERGER, 1955, pp.95-96 ; JOUBERT, 1992, pp. 165-177.

<sup>725</sup> TORMO Y MONZÓ, 1913, pp. 21-22 ; DUVERGER, 1955, pp. 95-96 ; JOUBERT, 1992.

<sup>726</sup> Sur la circulation des œuvres d'art et des artistes à cette époque, voir notamment ESPAÑOL et DOMENGE dans COSMEN ALONSO, HERRÁEZ ORTEGA et GÓMEZ-CALCERRADA, 2009, pp. 253-294 et 343-364 ; et TERÉS, 2016.

### 5.1. Les premiers échanges avec des peintres septentrionaux

La présence d'artistes nord-européens dans la couronne d'Aragon est assez largement documentée dès la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, tant dans les archives notariales que dans les comptes des souverains. C'est dans le royaume d'Aragon qu'apparaissent les plus anciens témoignages relatifs à des peintres. Cela peut, en partie, s'expliquer par le fait que les souverains aragonais sont alors présents à Saragosse, et d'autre part par les rapprochements avec la Navarre, royaume voisin et frontalier avec la France, qui est dirigé par des Français : Charles II et Charles III, comtes d'Évreux (1387-1425), qui résident plus souvent en France à Évreux qu'à Paris. Les archives de Navarre soulignent, notamment sous le règne de Charles III, la présence de nombreux artistes venus de Flandre, d'Allemagne ou encore de France à l'instar de *Jacobo de Utrecht* et de *Copin de Gante*, maîtres verriers flamands, de *Juan Flamenc*, enlumineur, ou encore des peintres *Pedro de Alemania* ou *Juan de Bruselas* qui œuvrent au service de Charles III, notamment pour la décoration de ses châteaux de Tudela et d'Olite<sup>727</sup>. Certains de ces artistes franchissent la frontière aragonaise et se retrouvent au service de Pierre le Cérémonieux, puis de l'infant Martin, futur Martin l'Humain, comme ça a été le cas pour le peintre brabançon Joan de Bruxelles ainsi qu'Enrique de Estencop.

#### 5.1.1. Enrique de Bruselas, la transition vers le courant International

Le premier nom à nous intéresser dans l'étude de la production peinte est celui d'Enrique de Bruxelles. La plus ancienne mention connue de cet artiste remonte au 11 février 1372, et le situe à Daroca, dans la province de Saragosse. Il reçoit alors la somme de 46 florins d'or pour avoir peint l'ancienne chapelle majeure, dit chapelle *de los corporales*, de la collégiale de Santa María de Daroca<sup>728</sup>. La même année, le peintre est mentionné au service de Pierre le Cérémonieux pour lequel il réalise l'image d'une Vierge

---

<sup>727</sup> MENDOZA, 1933, p. 190- 193 ; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1991.

<sup>728</sup> CANELLAS LÓPEZ, 1988, p. 83, doc. 621.

sur une toile ou un drap, destiné à sa chambre<sup>729</sup> – œuvre malheureusement disparue. Il ne réapparaît ensuite qu'en 1407 à Valence, dans le cadre d'un différend avec des tisserands<sup>730</sup>. Sur la vingtaine d'années qui sépare ces deux dates, l'historiographie a confondu Henrique de Bruxelles avec un certain Joan de Bruxelles<sup>731</sup>, également actif dans la couronne aragonaise.

Le nom de Joan de Bruxelles apparaît pour la première fois en 1379 à Saragosse, aux côtés d'un autre Brabançon, Nicolas, bien qu'ils se disent « *maestros de obra de pinzel, de la villa de Bruxelles, del regno de Francia* »<sup>732</sup>. Les deux maîtres sont au service de l'archevêque Don Lope Fernández de Luna, pour qui ils réalisent la décoration murale de la chapelle San Miguel dans la cathédrale de Saragosse, chapelle que l'archevêque s'était faite concéder pour y établir sa sépulture. Par la suite, Joan de Bruxelles oeuvre au décor armorié du château de Tudela en 1389 pour le compte du roi de Navarre, Charles III<sup>733</sup>. L'année suivante, il est au service de l'infant Martin, futur Martin l'Humain, et il travaille à la chartreuse de Valdecrisp dans le royaume de Valence<sup>734</sup>. Enfin, une dernière mention le situe en 1402 à Cervera, en Catalogne, où il est condamné pour larcin<sup>735</sup>. Nicolas de Bruxelles, pour sa part, réapparaît seulement en 1493 à Barcelone, où il est dit citoyen<sup>736</sup>.

De ces artistes nous ne connaissons qu'une seule œuvre, réalisée par Enrique de Bruxelles, les fresques de l'église Santa Maria de Daroca pour lesquelles il reçoit un paiement en février 1372 (fig. A1.1 et A1.2). Ce décor mural dédié à la Vierge Marie, sainte patronne de la chapelle et de la paroisse, est aujourd'hui grandement endommagé par le temps et particulièrement difficile d'accès<sup>737</sup>. Il reste toutefois possible d'en deviner son

---

<sup>729</sup> RUBIÓ I LLUCH, 1921, pp. 163-164.

<sup>730</sup> APPV, Protocol de Joan Saposá, num. 24706 ; MOCHOLI ROSELLÓ, 2009, p. 414.

<sup>731</sup> Ceci s'explique notamment par le fait que le prénom Hennequin correspond en flamand à un diminutif du prénom « Jan ».

<sup>732</sup> Depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, le Brabant est un état de droit qui s'est affranchi du Saint Empire romain. Ce n'est qu'en 1430 qu'il tombe dans les mains de Philippe le Bon, duc de Bourgogne et frère du roi de France.

<sup>733</sup> MENDOZA, 1933, p. 187.

<sup>734</sup> ACA, Cancellaria, reg. 2093, fol. 74 ; MIQUEL JUAN, 2006, p. 37, doc. 2.

<sup>735</sup> GUDIOL, 1924, vol. 2, p. 150.

<sup>736</sup> AHPB Juan Eximenis 1392-93 ; MADURELL MARIMÓN, 1952, pp. 150-151, doc. 573.

<sup>737</sup> L'espace est monumentalisé au XV<sup>e</sup> siècle, moment où les Corporaux (relique liée à la reconquête de Valence) sont fortement vénérés, et une structure flamboyante avec des retables est ajoutée si bien que les fresques finissent occultées cf. MAÑAS BALLESTIN, 2006, pp. 75-105.

organisation divisée en deux registres. Sur le registre supérieur nous devinons encore la Dormition de la Vierge, avec la Vierge entourée des apôtres, tandis que sur le registre inférieur sont conservées des traces d'une Annonciation et du Couronnement de la Vierge, qui est figurée entourée de plusieurs apôtres<sup>738</sup>.

Ces fragments attestent du travail d'un artiste modeste qui opère dans une époque de changements dans le domaine des arts picturaux. Encore marqué par un grand idéalisme, l'expression contrite des apôtres souligne néanmoins une recherche de réalisme. Les drapés, lourds, forment de nombreux plis qui montrent un intérêt pour les courbes et une rondeur qui s'éloigne de la linéarité du gothique linéaire. En revanche, les couleurs n'offrent encore que peu de contraste. Le dessin pour sa part est assez simple, les visages et les expressions sont quelque peu grossiers dans leur exécution. Cet aspect frustré du trait pourrait être la conséquence de la technique de la fresque, mais aucune autre œuvre associée à cet artiste ne permet de proposer une comparaison probante.

Enrique de Bruxelles, à en croire son nom pourrait être originaire du Brabant. À cette époque, le Brabant se trouve aux limites du Saint Empire et des États bourguignon, sans être soumis à l'un ou à l'autre, bien que des alliances matrimoniales soient négociées avec la Bourgogne<sup>739</sup>. À l'image de la situation géographique du duché, les arts du Brabant sont sous influence germanique et française/flamande. Dans ses centres de production fleurit le gothique International autour de 1370-80 et 1400, de même que dans les capitales de royaumes voisins à l'instar de Paris et de Prague<sup>740</sup>. Il est possible qu'Enrique de Bruxelles ait reçu une formation dans cette région avant de se rendre dans la péninsule Ibérique. Il a le statut de maître, tout du moins lorsqu'il est engagé en 1372. Or cette date est relativement précoce pour le développement du style international. Nous pouvons alors nous demander s'il a été au contact des prémices du courant International avant son arrivée. La recherche d'un certain réalisme, qui transparait dans l'expression de douleurs des apôtres et dans le traitement des drapés, semble aller dans ce sens. Enrique de Bruxelles a ainsi pu prendre une part active dans la transition picturale qui s'opère alors dans la péninsule.

---

<sup>738</sup> MAÑAS BALLESTÍN, 2006, pp. 67-73.

<sup>739</sup> SCHNERB, 2005, p. 89

<sup>740</sup> Sur le développement du gothique international, voir notamment VIENNE, 1962 ; ROTTERDAM, 2012 ; PARIS, 2004 ; NEW YORK, 2006.

### 5.1.2. Le problème Enrique de Estencop

Un autre *Henrique/Enrich* d'origine septentrionale se trouve également en Aragon dans le dernier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, il s'agit d'Enrique de Estencop. Ce peintre est à la tête d'un atelier à Saragosse, que l'on peut/nous pouvons penser important d'après les nombreuses commandes qu'il reçoit<sup>741</sup>. Bien qu'aucun document n'indique expressément qu'il soit étranger, ni ne fait état d'une possible origine septentrionale, celle-ci peut se déduire à partir de l'orthographe de son prénom dans les sources manuscrites : « Anrit / Enrit », qui souligne un nom à la consonance germanique qui doit correspondre à Heinric.

En raison de son nom et de son origine nordique, les historiens ont associé ce peintre à Enrique de Bruxelles, qui, nous l'avons vu, était actif dans les mêmes années dans les territoires de la Couronne. Bien que cette identification ne soit pas impossible, elle semble néanmoins peu vraisemblable : la documentation fait clairement la distinction dans la manière de nommer chaque peintre. En effet, Enrique de Estencop apparaît systématiquement comme « maestre Anrich / Enrich » ou « maestre Enrit / Anrit ». Par ailleurs, son prénom est le plus souvent complété par ce qui semble être son nom de famille et non un lieu d'origine : de Estencop. Enrique de Bruxelles est, pour sa part, identifié comme « Henrique de Bruxelles », soit une forme déjà en partie hispanisée – seule l'indication de son nom souligne son origine septentrionale. Notons par ailleurs qu'en 1407 Henrique de Bruxelles est pris dans un conflit à Valence<sup>742</sup>, tandis qu'Enrique d'Estencop est alors en Navarre à la tête du chantier de décoration du château d'Olite<sup>743</sup>. Enfin, la grande différence de style entre les fresques de Daroca et le *Retable de Longares* (fig. A2), seule œuvre documentée d'Enrique d'Estencop, montre qu'il s'agit bien de deux artistes distincts et non d'un seul.

---

<sup>741</sup> Documenté sur une quarantaine d'années, les archives révèlent la commande de pas moins de sept retables, trois verrières, des peintures murales, la peinture d'un étendard, cf. Volume 2, pp. 20-28.

<sup>742</sup> APPV, Joan Sapos, num. 24706, le 12 décembre, 1407 ; MOCHOLI ROSELLO, 2009, p. 414.

<sup>743</sup> MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1991, pp. 110-111.

*Le Retable de Notre Dame des Anges de Longares*, dédié à la Vierge, est commandé à Enrique de Estencop le 3 septembre 1391. Bien que n'existant plus dans son état originel – le panneau central se trouve désormais au Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. A2), tandis que le reste du retable demeure *in situ*, où il est désormais dédié à saint Jacques<sup>744</sup> – cette œuvre permet de se faire une idée claire du style d'Enrique de Estencop. Les clauses du contrat sont assez génériques pour la période et les commanditaires n'expriment pas la recherche d'une technique ou d'une expérience picturale propre au Nord de l'Europe<sup>745</sup>. L'analyse matérielle, pour sa part, souligne un artiste parfaitement ancré dans la tradition locale italianisante du XIV<sup>e</sup> siècle, tant par la forme du meuble que par l'exécution des peintures. En effet, le retable s'organise autour d'un panneau central où est représentée la Vierge en majesté avec le Christ sur ses genoux, le tout surmonté d'un calvaire. L'ensemble est entouré de six scènes figurant les moments clés de la vie de la Vierge : l'Annonciation, la Nativité, l'Épiphanie, la Présentation au temple, la Dormition et le Couronnement comme reine des cieux. Le retable est complété d'une prédelle figurant la Passion en sept épisodes : le Christ au mont des Oliviers, le Baiser de Judas, la Présentation devant Ponce Pilate, la Flagellation, la Montée au Calvaire, la Résurrection et enfin l'Ascension.

D'un point de vue stylistique, cette œuvre se place dans la lignée directe des frères Serra, peintres qui dominent la scène catalane durant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> et qui s'inscrivent dans le courant italianiste, et plus particulièrement de Jaume Serra (actif de 1358 à 1390), alors à la tête de l'atelier familial avec son frère Pere. Celui-ci a d'ailleurs réalisé trente ans plus tôt un retable pour le couvent du Saint-Sépulcre de Saragosse et des peintures pour l'église Notre-Dame de Tobed de Saragosse<sup>746</sup>. Cette peinture de style italianisant découle directement des icônes byzantines avec leur fond d'or ; les faibles volumes ainsi que le caractère idéalisé et quelque peu figé des personnages leur confèrent gravité et solennité. Ces mêmes caractéristiques se retrouvent dans le *Retable de Longares*, bien que nous puissions de plus percevoir ici un intérêt nouveau pour une représentation

---

<sup>744</sup> Le panneau central figurant la Vierge a été remplacé par une représentation postérieure de saint Jacques, modifiant ainsi la dédicace du retable.

<sup>745</sup> AHPZ, Juan Blasco de Azuara, reg. 1391, ff. 342-343v ; AINAGA ANDRÉS y CRIADO MAINAR, 1998, doc 3. Il est à noter que dans le reste de la documentation conservée il n'existe pas non plus de mention particulière à des compétences qui seraient spécifiques au Nord de l'Europe.

<sup>746</sup> Voir notamment sur le sujet CORNUDELLA & FAVÀ, 2010.



plus réaliste qui se traduit par une conception de l'espace qui tend à un certain rationalisme, par la préciosité des détails brodés sur le manteau de la Vierge, et l'élongation des corps et surtout des mains. Autant d'éléments qui positionnent cette œuvre comme un pont vers le courant international<sup>747</sup>.

Cet ancrage dans la tradition picturale locale force à s'interroger. Le peintre septentrional est-il réellement à l'origine de cette œuvre ? Nous n'avons pas connaissance de paiement fait au peintre qui permettrait de confirmer qu'il a bien exécuté la commande. Des cas similaires existent dans l'historiographie, ce fut notamment celui du Retable de Sant Cugat, attribué à Maître Alfonso suite à la mention d'un contrat passé en 1475 par Jaime Villanueva<sup>748</sup>. Or cette attribution perdue jusqu'en 1941, date de la publication de la documentation restituant au brabançon Ayne Bru l'autorité dudit retable<sup>749</sup>. Nous pouvons alors nous demander si Enrique de Estencop est véritablement l'auteur du *Retable de Longares*.

Si Enrique de Estencop est bien l'auteur du retable, il convient alors de questionner sa formation. Nous savons qu'il est actif dans la couronne d'Aragon depuis au moins 1376, comme en atteste la documentation qui le situe alors à Valence<sup>750</sup>. La question se pose sur une possible présence antérieure à Barcelone où il aurait pu être au contact de l'atelier des Serra, dans lequel il aurait peut-être reçu une formation complémentaire. Cela expliquerait notamment la grande proximité de son style avec la production catalane de l'époque. S'il avait été (uniquement) formé dans le Nord de l'Europe, nous pourrions considérer que son style serait nettement plus marqué par le courant International. Notons par ailleurs qu'Enrique de Estencop est documenté dans la péninsule sur une période d'environ quarante ans, ce qui fait penser à un artiste arrivé jeune, qui a ensuite sur ce nouveau territoire complété sa formation initiale. Or, à la fin du siècle, c'est effectivement du côté de Barcelone, et plus particulièrement de Valence, qu'il faut regarder pour voir coïncider

---

<sup>747</sup> TORMO Y MONZO, 1909, pp. 61-62 ; AINAGA ANDRÉS & CRIADO MAINAR, 1998.

<sup>748</sup> VILLANUEVA, 1851, pp. 23-24.

<sup>749</sup> AINAUD & VERRIÉ, 1941.

<sup>750</sup> ACV, V.3.649 ; SANCHIS SIVERA, 1909, p. 567.

le développement du gothique international et l'arrivée de nouveaux artistes comme l'Allemand Marçal de Sas.

## 5.2. Marçal de Sas et l'âge d'or de la peinture valencienne

Dans les dernières années du XIV<sup>e</sup> siècle, le royaume de Valence entre dans une phase de dynamisme extraordinaire sur les plans démographique, économique, politique et culturel, notamment dans le domaine de la peinture qui concentre la plupart des ateliers<sup>751</sup>. Cette grande vitalité encourage la venue d'artistes étrangers qui révolutionnent véritablement le panorama artistique local. La documentation révèle, parmi d'autres, la présence du Florentin Gherardo di Jacopo, dit Starnina, de 1395 à 1401, et d'au moins deux de ses compatriotes : Niccolò d'Antonio et Simone di Francesco<sup>752</sup>. À cette présence italienne qui marque indéniablement la production locale, il faut ajouter l'installation de Marçal de Sas. Considéré comme un élément clé de la peinture gothique espagnole, il est à l'origine de l'introduction d'une tendance plus expressive.

Le début de son activité coïncide avec un moment de renouveau important dans les arts picturaux de la péninsule Ibérique, et plus particulièrement valenciens, période qui coïncide avec l'essor de la peinture et du courant international. Marçal est mentionné pour la première fois en 1393 à Valence comme maître (« *mestre* »), alors qu'il travaille au décor de la porte de Serrans<sup>753</sup>. Il continue ensuite de travailler pour la ville, dont les archives précisent en 1396 qu'il est « *pintor alemany* »<sup>754</sup>, soulignant ainsi qu'il est étranger au royaume.

---

<sup>751</sup> Cette période est qualifiée de « Siglo de Oro valenciano » et correspond à un XV<sup>e</sup> siècle quelque peu étendu, qui est marqué par une période de production florissante notamment commémorée par l'exposition au Museu de Belles Arts San Pío de Valence : « La Edad de Oro del arte valenciano » cf. VALENCE, 2009.

<sup>752</sup> ALIAGA, COMPANY, FRAMIS & TOLOSA, 2005, docs. 684, 685, 699, 806, 868, 875, 876, 877, 880, 890, 891, 932, 957.

<sup>753</sup> AMV, *Sotsobreria de Murs i Valls*, d3-5, f. 158 ; ALIAGA, COMPANY, FRAMIS & TOLOSA, 2005, p. 376, doc. 648.

<sup>754</sup> AMV, *Clavaria Comuna, Manual d'albarans*, I-21, f. 34v et 35 ; ALIAGA, COMPANY, FRAMIS & TOLOSA, 2005, p. 403, doc. 715.

### 5.2.1. « Pintor alemany » formé en Bohême ?

Il est difficile sur la seule base de l'emploi du terme « allemand » de se faire une idée exacte de son origine, ce qualificatif servant à désigner sans distinction réelle toute personne parlant une langue germanique et/ou provenant de l'Empire. C'est donc d'abord sur la base du nom de Marçal de Sas que les historiens ont tenté de retrouver son lieu d'origine. Il a ainsi été proposé qu'il soit natif du duché de Saxe, alors rattaché au Saint Empire<sup>755</sup>, probablement suite à une mauvaise lecture du nom de Marçal de Sas – longtemps écrit Sax –, ce qui coïnciderait avec une origine germanique telle que l'affirment les archives. Il a récemment été exposé que son nom puisse être une allusion à la ville de Sassendorf, à l'ouest du Saint Empire, non loin de Soest et de Dortmund, zone alors rattachée à la Saxe et qui possède plusieurs centres de production artistique importants<sup>756</sup>. Enfin, il a été avancé que Marçal de Sas puisse être originaire de Sas van Gent, près de Gand, en Flandre, là encore probablement en raison de parallèles fait entre le nom du peintre et la ville<sup>757</sup>. L'origine germanique est probablement celle qui s'approche le plus de la réalité historique, nous pouvons toutefois nous demander si sa formation ne s'est pas déroulée plus à l'est de l'Empire. Cette proposition est notamment encouragée par le fort expressionnisme de l'œuvre de Marçal, qui n'est pas sans évoquer la production de la cour de Bohême, alors prospère (carte 4).

Sous le règne de Charles IV de Luxembourg (r. 1346 -1378), roi de Bohême et empereur, la Bohême devient le nouvel épice de l'Empire avec Prague pour capitale. Le souverain utilise les arts comme part d'un vaste programme politique de glorification de la Bohême et de la dynastie de Luxembourg. Il finance notamment la construction de la

---

<sup>755</sup> Chandler Post est le premier à faire la supposition d'une origine de saxonne, sans doute influencé par une mauvaise lecture du nom du peintre. En effet, il le mentionne comme Andreu Marçal de Sax, or la documentation ne révèle à aucun moment le prénom Andreu et écrit systématiquement son nom s-a-s voire une fois z-a-s cf. POST, 1930, p. 57.

<sup>756</sup> Proposition formulée lors des journées d'études de l'Institut Courtauld (Londres) *Travelling Objects, Travelling People*, les 10 et 11 décembre 2020, par Encarna Montero Tortajada dans sa présentation « Recomposing and reframing northern influence in Aragonese Painting ca. 1400: the Unsettled Case of Marçal de Sas ».

<sup>757</sup> GOMEZ FRECHINA, 2004, p. 32.

nouvelle cathédrale de Prague, Saint-Guy (Svayého Víta), le pont Charles, qui traverse la Vitava, ou encore l'université de la ville. Prague devient l'un des grands foyers artistiques européens où la peinture occupe une place prépondérante. En atteste la campagne de décoration du château de Karlstein, nouvelle résidence de Charles IV, où interviennent quelques-uns des meilleurs peintres à l'instar de Maître Théodoric, premier peintre de la cour<sup>758</sup>. Parmi ses œuvres les plus remarquables, se détache l'ensemble de saints portraits pour la chapelle du château (1367 – fig. B1). Ceux-ci se caractérisent par une recherche de naturalisme mis en évidence par le travail de la lumière et des volumes. Nous pouvons également noter que chaque personnage, au corps massif, est individualisé. Les visages, bien modelés, sont épais avec un nez fort et de grands yeux. Les drapés sont amples et lourds, les couleurs soutenues. Il y a une recherche de volume. Ce sont des éléments que nous retrouvons également dans la production de Marçal de Sas.

Une seule œuvre peut être rattachée avec certitude à Marçal : le retable de saint Thomas, commandé vers 1399-1400 pour orner la chapelle consacrée à saint Thomas dans la cathédrale de Valence<sup>759</sup>. Il ne reste plus aujourd'hui que le panneau de *L'incrédulité de saint Thomas* (fig. A3). Le peintre représente au premier plan Thomas à genoux devant le Christ, passant les doigts dans la blessure du flanc de celui-ci ; derrière eux, huit personnages, parmi lesquels nous devinons saint Jean derrière le Christ et saint Pierre derrière Thomas. L'espace resserré du panneau est complètement occupé par les personnages massifs et procure une impression de surcharge. Bien qu'ayant souffert d'un incendie pendant la guerre civile espagnole, ce panneau permet de se faire une bonne idée du style du maître, qui se caractérise entre autres par une grande expressivité des visages anguleux avec de grands yeux et de longs nez droits, et par les amples drapés. La comparaison avec les saints portraits de Maître Théodoric est particulièrement éloquent dans le cas de saint Thomas ou encore de saint Jean figurés dans le panneau valencien, présentés de trois-quarts, avec les yeux mi-clos, ce qui fait ressortir leur nez plutôt marqué,

---

<sup>758</sup> KAUFFMANN, 1975, pp. 70-71. À propos de la cour de Prague et de sa production artistique, voir PRAGUE, 1998 ; NEYW YORK, 2005.

<sup>759</sup> Deux paiements datés de 1400 mentionnent Marçal de Sas comme l'unique auteur dudit retable : ACV, *Protocol de Lluís Ferrer*, num. 3.669, 18 février 1400 ; ACV, *Notal de Jaume Pastor*, num. 3.544, f. 48v, 20 mars 1400.

long et parfaitement droit avec des narines proportionnellement importantes. Le traitement des carnations est remarquable. Marçal de Sas utilise des effets d'ombre pour modeler tant les visages que le torse amaigri du Christ résucité, sur lequel se devinent les clavicules.

L'œuvre de Marçal de Sas peut également être rapprochée d'un autre artiste emblématique de Bohême, l'anonyme Maître de Wattingau – également connu sous le nom de Maître de Trebon, qui doit son nom au célèbre retable de l'église Saint-Éloi de Wittingau (Trebon en tchèque) réalisé dans les années 1380. Nous aimerions tout particulièrement faire ici la comparaison avec la *Crucifixion* provenant du couvent de Sainte-Barbe de Prague (fig. B2). Nous observons dans les deux cas des personnages aux mêmes grands yeux, terriblement expressifs, de même que les bouches qui se tordent de douleur ou se crispent dans une expression réprobatrice, sans oublier les nez très saillants. Nous retrouvons aussi ce travail d'ombre et de lumière pour modeler les chairs, comme l'avait initié le Maître Théodoric dans la région. Soulignons également la profusion des personnages qui semblent comme superposés – effet de superposition qui s'observe également dans le reste de la production locale – et qui confère aux corps une forte bidimensionalité contrastant avec le volume des visages. Nous retrouvons cette impression également dans le retable de Wattingau, particulièrement dans l'Agonie dans le jardin des Oliviers (fig. B3), où nous pouvons par ailleurs observer que la position du Christ fait écho à celle de saint Thomas dans le panneau valencien. Marçal de Sas semble avoir repris nombre d'éléments issus de la culture picturale bohème pour réaliser ses œuvres et leur mise en scène.

Nous ne conservons malheureusement qu'une seule œuvre documentée de Marçal de Sas, néanmoins l'étude et la confrontation de celle-ci avec la production pragoise de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle peut donner quelques indices sur ses origines. Sans pouvoir affirmer que celui-ci était natif de Saxe ou de Bohême, nous pouvons néanmoins considérer que Marçal a eu un contact direct avec la production de la cour de Prague autour des années 1370-80, milieu dans lequel il a été vraisemblablement formé.

Sur la base de l'*Incrédulité de saint Thomas* (fig. A3) nous pouvons apprécier la manière du peintre qui se caractérise par une profusion de personnages aux grands yeux, aux longs nez droits, à l'aspect anguleux et dégageant une forte expressivité, et également

par l'amplitude des drapés des vêtements et leur lourdeur. Tout un ensemble de particularités qui ont permis aux historiens de tenter de reconstituer le corpus d'œuvres imputables au peintre allemand<sup>760</sup>. Soulignons que cette unique œuvre documentée du peintre ne comprend aucun type féminin, ce qui nous limite dans les possibilités de comparaisons.

### 5.2.2. Un corpus d'œuvres en collaboration

Si dans le cas du retable de saint Thomas Marçal de Sas semble avoir œuvré seul, les archives valenciennes révèlent qu'il travaille le plus souvent aux côtés d'autres d'artistes, usage qui apparaît fort commun dans la production valencienne de l'époque<sup>761</sup>. L'occurrence la plus fréquente est celle de Pere Nicolau, peintre d'origine catalane qui s'est installé à Valence où il est à la tête d'un important atelier, avec lequel Marçal travaille à plusieurs reprises entre 1396 et 1403 à la réalisation de retables ; nous le retrouvons également en 1404 aux côtés d'un autre Valencien, Gonçal Peris, et l'année suivante toujours avec Gonçal Peris ainsi qu'avec le peintre catalan Guerau Gener<sup>762</sup>.

De ces œuvres réalisées en partie par le maître allemand, nous ne conservons malheureusement aucune trace. Toutefois, comme nous l'avons évoqué précédemment, un corpus d'œuvres a pu être défini sur la base de *l'Incrédulité de saint Thomas*. L'étude matérielle de ces œuvres souligne bien l'important travail de collaboration qui existe à Valence et auquel participe Marçal de Sas.

---

<sup>760</sup> POST, 1930, pp. 57-73.

<sup>761</sup> Sur la question des collaborations, voir notamment ALIAGA, 1996 ; MIQUEL JUAN, 2008, pp. 119-201 ; LLANES DOMINGO, 2012, pp. 235-248 ; MONTERO TORTAJADA, 2013a.

<sup>762</sup> APPV, Protocols de Joan de Santfeliu, num. 25.865, s.f., le 24 avril 1405 ; ALIAGA, COMPANYY & TOLOSA, 2011, p. 102, doc. 194. ; Volume 2, p. 200, doc. 7.

### 5.2.2.1. Les œuvres attribuées

La première et la plus importante attribution à *mestre* Marçal est sans conteste le *retable du Centenar de la Ploma* (fig. 5.1)<sup>763</sup>. Dédiée à saint George, saint patron de la ville de Valence et plus largement des pays catalans et de la couronne aragonaise, cette œuvre monumentale mesure plus de six mètres de haut et est composée de vingt panneaux. La composition est typique de la péninsule Ibérique avec les scènes de la vie de saint Georges agencées autour d'une composition centrale répartie sur deux panneaux, l'un au-dessus de l'autre, qui sont couronnés par une Vierge à l'enfant surmontée d'un Christ en majesté. Au centre est figuré saint Georges terrassant le dragon et un épisode de l'histoire catalano-aragonaise, la défaite des Maures à Puig face à Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon (1213-1276) en 1237. La présence de cette scène s'explique à partir de la légende qui raconte que la victoire du roi aragonais serait due à l'intervention du saint. L'ensemble est complété par de petits panneaux latéraux, représentant de manière individuelle divers saints et prophètes, qui marquent la séparation entre les différentes scènes de la vie de saint Georges, et par une prédelle de dix panneaux dédiée à la passion du Christ.

Ce retable grandiose peut être considéré comme la « pierre de Rosette » du gothique international valencien du fait de la variété des sujets représentés et de l'intervention évidente de plusieurs mains<sup>764</sup>. Les historiens ont depuis longtemps souligné le caractère septentrional de l'œuvre et ses multiples liens avec l'*Incrédulité de saint Thomas*. Cela est particulièrement visible dans les physionomies teutonnes, notamment celles des prophètes avec leurs yeux et bouches si expressifs, ce nez droit et saillant que C. M. Kauffmann qualifiait de « *long-nose type* »<sup>765</sup> ; les visages sont presque grotesques. La Vierge allaitant, présentée dans le couronnement central, se démarque de la tendance ibérique. Sa physionomie est beaucoup plus douce et aimable que celle des hommes presque toujours caricaturale. Son profil est nettement plus allongé, le front plus grand, la coiffure

---

<sup>763</sup> Le *centenar de la Ploma* est une milice urbaine qui a été fondée à Valence en 1356 sur privilège du roi Pierre le Cérémonieux. Cette organisation militaire avait pour saint patron saint Georges dont elle portait la croix rouge sur son uniforme. À ce propos, voir notamment Vicente Ferrer Olmos, *El Centenar de la Ploma*, Saragosse, 1980.

<sup>764</sup> MONTERO TORTAJADA, 2013a, pp. 239-240.

<sup>765</sup> KAUFFMANN, 1975, p. 73.

éminemment soignée et son expression plus marquée avec la tête penchée sur le côté. Notons également la facture du trône, qui semble être composé d'une longue assise rectangulaire évoquant une table de marbre et qui nous rappelle la production pragoise de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, à l'instar de la Vierge à l'enfant récemment acquise par le Metropolitan Museum<sup>766</sup>. Nous constatons dans le retable une certaine tendance à surpeupler les scènes comme c'est le cas dans le panneau de la Bataille du Puig ou encore dans les scènes de martyrs<sup>767</sup>; soit au final tout un ensemble d'éléments indiquant Marçal de Sas comme la main qui dirige la réalisation de ce monumental retable.

Des affinités ont également été soulignées avec la production enluminée franco-flamande, plus particulièrement en ce qui concerne le panneau du saint Georges terrassant le dragon qui rappelle le même sujet traité par le Maître de Boucicaut<sup>768</sup>. Chaque représentation étant agencée de telle sorte qu'elle mette en évidence l'action du saint avec une princesse positionnée en arrière-plan. Cela correspond pour l'époque à un modèle parfaitement standardisé et amplement diffusé<sup>769</sup>. Avec l'internationalisation des arts développée au sein des cours françaises, où sont actifs de nombreux artistes flamands comme par exemple le Maître de Boucicaut, et la promotion de l'art français par les souverains aragonais, ces nouveaux modèles fleurissent dans la Couronne et notamment à Valence. Rappelons, comme nous l'avons fait dans le chapitre 4 de cette étude, que les liens entre enluminure et peinture sur panneau s'expliquent par la proximité de ces métiers, parfois exercés par un seul et même artiste<sup>770</sup>.

L'œuvre est, nous l'avons dit, monumentale de par ses dimensions. Il apparaît plus que vraisemblable que plusieurs artistes soient intervenus conjointement. L'analyse matérielle va dans ce sens et révèle l'intervention de plusieurs mains. Les historiens ont notamment proposé d'y voir la participation de Pere Nicolau, son plus régulier collaborateur, et de Gonçal Peris mentionné dans la documentation<sup>771</sup>, ainsi que celle d'un

---

<sup>766</sup> Anonyme de Bohême, *Vierge à l'enfant*, vers 1345-50. New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2020.209.

<sup>767</sup> POST, 1930, pp. 63-66.

<sup>768</sup> Paris, musée Jacquemart-André, ms. 2, fol. 23.

<sup>769</sup> KAUFMANN, 1975, p. 88.

<sup>770</sup> À propos de l'enluminure à Valence, voir notamment RAMON-MARQUÉS, 2007.

<sup>771</sup> SARALEGUI, 1936, p. 34 ; POST, 1930, pp. 64-66 ; KAUFFMANN, 1975, pp. 75-76 ; MIQUEL JUAN, 2011, pp. 205-206.



autre artiste valencien : Miquel Alcanyís, sur la base de rapprochements avec le *retable de la sainte Croix* attribué à Alcanyís (fig. A7.1)<sup>772</sup>, sujet sur lequel nous reviendrons par la suite dans notre étude. La comparaison de l'ensemble des œuvres attribuées à ces artistes, à l'instar du retable de la sainte Croix ou encore du retable portatif de Martin l'Humain (fig. A4.1), commandé à Pere Nicolau, avec le retable du Centenar, confirme des liens forts, qui démontreraient l'intervention de ces peintres. Il a également été proposé de voir en Johan Utuvert, peintre originaire d'Utrecht documenté en 1399, l'un des possibles collaborateurs de Marçal de Sas pour réaliser le retable du Centenar de la Ploma<sup>773</sup>. Néanmoins, le seul document connu relatif à ce peintre est un accord de communauté de biens matrimoniaux<sup>774</sup>. Faute de plus d'informations sur cet artiste, il serait des plus aléatoires de l'associer à la réalisation de ce retable.

Une deuxième œuvre, rattachée à Marçal de Sas et qui atteste de son travail en collaboration avec d'autres maîtres actifs à Valence autour de 1400, est le cahier de dessins des Offices précédemment mentionné (inv. 2264F-2281F, 18304F-18306F, 18324). L'analyse matérielle souligne l'intervention de plusieurs mains sur ces folios. Roberto Longhi, en premier, a souligné les liens de ces dessins avec la production valencienne internationale, notamment avec le Maître du Bambino Vispo, désormais associé à Starnina, et plus largement dans l'orbite de Marçal de Sas<sup>775</sup>. La question de l'attribution de ces folios reste aujourd'hui encore complexe du fait de la participation évidente de plusieurs mains. Néanmoins, des éléments de réponses apparaissent aujourd'hui, apportés suite à la découverte de l'inventaire des biens du peintre valencien Joan Moreno réalisé en 1448, où est inscrite la mention « *altres papers deboxats de unes istories de mestre Marçal [...] diverses papers de má de un florentí [...] altres papers de la má del dit florentí* »<sup>776</sup>.

---

<sup>772</sup> GUDIOL, 1955, p. 143 ; KAUFFMANN, 1975, pp. 77-78.

<sup>773</sup> MIQUEL JUAN, 2011, p. 206.

<sup>774</sup> ARV, Joan Tomas, sign. 3200, s.f., le 29 octobre 1399 ; MIQUEL JUAN, 2012.

<sup>775</sup> BELLINI, 1979 ; HÉRIARD-DUBREUIL, 1987, pp. 113-156 ; SCHELLER, 1995, pp. 317-329 ; DE MARCHI, dans MADRID, 2001, pp. 161-169 ; MONTERO TORTAJADA, 2013b. D'autres noms ont parfois été ajoutés, à l'instar de Gonçal Peris ou de Miquel Alcanyís cf. BELLINI, 1978, 11-12 ; MIQUEL JUAN, 2011, pp. 208-209 ; GÓMEZ-FERRER, 2020, pp. 198-201.

<sup>776</sup> APPV, Antonio Llopiz, 22179, 30 décembre 1448 ; GÓMEZ-FERRER, 2020, pp. 201-203.

Ces dessins sommaires, privés de mise en scène, mais qui n'en sont pas moins remarquablement détaillés, constituent un véritable répertoire de modèles circulant au sein d'un atelier ou même de plusieurs, que les maîtres ont pu travailler ensemble<sup>777</sup>. Parmi les folios associés à Marçal, notons en particulier le *saint Michel Archange* et une *étude de Crucifixion* (fig. A6.1 et A6.2), une *sainte Catherine* et une *Vierge de l'Annonciation, Dieu le Père et Gabriel annonçant la bonne nouvelle* et une *femme jouant d'un instrument* ainsi qu'une *Adoration des Rois mages* et une *étude pour une Crucifixion*<sup>778</sup>. Nous y trouvons les mêmes drapés amples aux formes lobées que dans le retable du Centenar de la Ploma, ainsi que ces physionomies si caractéristiques au « long nez ». Les visages sont particulièrement expressifs, presque caricaturaux, à l'exemple les deux études de Crucifixion qui font directement écho aux scènes de martyr du retable du Centenar. Les personnages féminins, juvéniles, semblent découler du même modèle que la Vierge à l'enfant qui couronne le retable.

Une troisième œuvre semble pouvoir être attribuée à la main de Marçal de Sas. Il s'agit d'un panneau disparu lors de la guerre civile espagnole et qui représentait saint Antoine abbé (fig. A7). L'œuvre est publiée pour la première fois par Chandler Post qui l'associe alors à l'anonyme peintre valencien dit Maître de Liria<sup>779</sup>. En 2004, José Gómez Frechina propose, il nous semble à juste titre, d'attribuer cette œuvre à Marçal de Sas<sup>780</sup>. Comme le souligne l'historien, le nez proéminent du saint ajouté aux traits énergétiques, le traitement de la barbe et de la chevelure font directement écho à la manière du maître dans le panneau du *Doute de saint Thomas* (fig. A3). Il insiste également sur la figuration de l'auréole dont la bande externe est travaillée au burin et présente des motifs végétaux, un traitement similaire à ceux des auréoles des apôtres du *Doute de saint Thomas*. Ajoutons que ces éléments se retrouvent également dans les peintures du *Retable du Centenar de la Ploma*. Ce saint Antoine abbé présente par ailleurs de nombreuses similitudes

---

<sup>777</sup> MONTERO TORJADA 2013a, pp. 339-369 ; MONTERO TORJADA 2013b.

<sup>778</sup> Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 2272F, inv. 2273F, f. XCIII recto et verso et inv. 2274F

<sup>779</sup> POST, 1958, pp. 591-592.

<sup>780</sup> GOMEZ FRECHINA, 2004, pp. 38-39.

physionomiques avec les prophètes entourant les scènes du retable conservé à Londres, tant et si bien que nous pouvons considérer qu'ils sont issus d'un même répertoire.

Chandler Post proposait également d'associer au maître allemand deux panneaux provenant de la collection Charles D. Cord, à New York<sup>781</sup>. Ils constituaient les travées latérales d'un retable dédié aux gloires de la Vierge, et figurent d'un part l'Annonciation, la Résurrection et la Pentecôte, d'autre part l'Épiphanie, l'Ascension et la Dormition de la Vierge. Comme le soulignait José Gómez Frechina la scène de l'Épiphanie (fig. A8.1) est celle qui semble la plus proche du travail de Marçal de Sas en raison de sa conception spatiale, élément somme toute assez anecdotique, et du tombé des plis des vêtements ainsi que des figures de l'ange et saint Joseph qui évoquent directement le panneau de la Nativité du retable de Martin l'Humain (fig. A4.2)<sup>782</sup>. De même, dans le panneau de la Dormition de la Vierge (fig. A8.2), les physionomies individualisées et expressives des apôtres rappellent le type de ceux figurés dans le *Doute de saint Thomas* ; cela est notamment visible dans les figures de saint Jean et de l'apôtre figuré derrière le Christ dans la dormition, dont les traits reprennent ceux du Christ du *Doute de saint Thomas*.

Malgré ces parallèles évidents avec l'œuvre de Marçal de Sas, José Gómez Frechina semble accepter avec quelques réserves cette attribution qui lui est faite. Nous pensons pour notre part que ces peintures sont le fruit de l'utilisation de modèles issus de l'atelier de Marçal de Sas, et non le travail du maître lui-même. Les physionomies, aussi proches soient-elles de celles du *Doute de saint Thomas*, ne sont qu'une reprise générique et simplifiée des modèles de Marçal de Sas. Dans les panneaux de l'Annonciation et de la Pentecôte, ces figures apparaissent même assez sommaires dans leur dessin leurs expressions<sup>783</sup>. Nous pouvons alors nous demander si ce retable n'est pas soit la réalisation d'un peintre secondaire de la scène valencienne reprenant les codes de l'un des artistes les plus importants de son temps soit un travail délégué par Marçal au sein de son atelier.

---

<sup>781</sup> POST, 1941, p. 647, fig. 301 ; attribution reprise par la suite par SARALEGUI, 1952, pp. 2-27

<sup>782</sup> GOMEZ FRECHINA, 2004, p. 35

<sup>783</sup> HERIARD DUBREIL, 1987, vol. 2, fig. 292 et 293.

Ces mêmes interrogations peuvent être formulées pour plusieurs panneaux que l'historiographie a voulu rapprocher de Marçal de Sas à l'instar de la *Crucifixion* un temps proposée à la vente par la galerie newyorkaise Ehrich<sup>784</sup>, ou encore de l'*Annonciation* conservée au musée de la ville de Valence et dont la couche picturale est fortement dégradée. L'attribution proposée par Leandro de Saralegui a été reprise par Gómez Frechina<sup>785</sup>, toutefois les rapprochements faits sont d'un niveau trop générique pour être réellement probants. Il en va de même pour deux panneaux de retables provenant d'une collection particulière et mis en relation par Antoni José et Pitarch avec le *Retable de sainte Croix*<sup>786</sup> (fig. A9.1) sur lequel nous reviendrons plus tard. José Gómez Frechina souligne à propos de ces œuvres les parallèles existant avec les carnets de dessins conservés à Florence<sup>787</sup>. Or ces carnets sont, comme précédemment dit, des répertoires de modèles. Ceux-ci devaient par conséquent librement circuler au sein de l'atelier de Marçal de Sas.

Il a également été proposé d'attribuer à Marçal de Sas et à Pere Nicolau un retable dont un fragment de prédelle dédié à la vie de saint Dominique, est conservé au Museu de Belles Arts de Valence (fig. B4). Cette attribution repose sur la redécouverte d'un inventaire de Peyrona Llançol, femme de Lluís Boïl, dans lequel est mentionné le reçu d'un paiement daté du 15 octobre 1400 sur lequel *mestre* Marçal et Pere Nicolau, peintres de Valence, déclarent avoir reçu la somme de 2.100 sous sur la totalité de la somme due pour la réalisation d'un retable<sup>788</sup>. Le document ne mentionne pas la dédicace du retable ni le lieu auquel il était destiné. Toutefois, comme précédemment souligné, les liens entre la famille Boïl et le couvent de Santo Domingo de Valence existent. Il subsiste notamment des traces de divers paiements effectués bien que les raisons de ceux-ci ne nous sont pas connues. Nous en déduisons qu'ils pouvaient être des bienfaiteurs. Or dans ce couvent, où Pere Nicolau avait déjà œuvré à un retable en 1395<sup>789</sup>, nous savons - grâce aux descriptions

---

<sup>784</sup> POST, 1933, pp. 570-572.

<sup>785</sup> GOMEZ FRECHINA, 2004, p. 39

<sup>786</sup> JOSÉ PITARCH, 1980, pp. 21-22

<sup>787</sup> GOMEZ FRECHINA, 2004, p. 39-40

<sup>788</sup> APPV, protocol de Père Bigueran, 25.322, le 1<sup>er</sup> juillet 1416 ; MONTERO TORJADA, 2013a, pp. 552-557.

<sup>789</sup> ARV, Justicia Civil, num. 695, mà 1, f. 29, le 4 novembre 1395 ; ALIAGA, COMPANY, TOLOSA & FRAMIS, 2005, doc. 697, p. 394.

de José Teixidor<sup>790</sup> - que se trouvait le retable du maître autel dont la prédelle était dédiée à la vie de saint Dominique et auquel avaient été ajoutées des colonnes en 1403. Le retable et sa prédelle, selon toute vraisemblance, devaient donc exister d'avant cette date. Ce retable a depuis plusieurs années été mis en relation avec la prédelle du musée de Valence<sup>791</sup>. Suite à la redécouverte de l'inventaire de Peyrona Lançol, on a alors pensé voir là l'œuvre de Pere Nicolau et Marçal de Sas, possiblement aidés par Jaume Mateu, alors apprenti dans l'atelier de Pere Nicolau. Pour appuyer cette hypothèse, il a notamment été souligné la proximité stylistique, dont le fort caractère expressionniste des visages avec *le retable des joies de la Vierge*, œuvre attribuée à Pere Nicolau<sup>792</sup>.

S'il est effectivement tentant de faire le rapprochement avec le reçu fait à Pere Nicolau et Marçal de Sas, qui semble indiquer un retable relativement important pour que les deux maîtres interviennent ensemble, nous restons sceptiques quant à l'attribution du fragment de prédelle conservé. En effet, s'il existe une parenté entre ce panneau et la production de Pere Nicolau et Marçal de Sas, il semble pourtant qu'il soit nettement plus proche de la manière de Gonçal Peris Sarrià<sup>793</sup>, artiste auquel nous pensons devoir attribuer cette prédelle. Le corpus de ce peintre peut être défini à partir du monumental retable de Rubielos de Mora, dont la réalisation imputée à Gonçal Peris Sarrià est documentée<sup>794</sup>. Ses visages sont particulièrement caractéristiques : une figure d'un bel ovale, le nez droit et peu saillant, les yeux ronds sont soulignés de noir pour marquer la paupière haute, les sourcils sont définis par un simple trait en parfait arc de cercle, enfin la bouche est représentée avec des lèvres charnues et bien ourlées. Ce modèle est largement employé par Gonçal Peris Sarrià dans son œuvre, principalement pour les personnages qui n'ont pas nécessité à être individualisés. Il se retrouve dans le retable de Rubielos de Mora, dans les panneaux de Burgo de Osma<sup>795</sup>, dans le retable de sainte Barbe<sup>796</sup>, également dans la

---

<sup>790</sup> TEIXIDOR, 1755, vol. 3, p. 114.

<sup>791</sup> SARALEGUI, 1933b, pp. 103-104.

<sup>792</sup> Bilbao, Museo de Bellas Artes, inv. 69/182. Sur le sujet voir ALIAGA, COMPANYY, TOLOSA, PUIG, RAMON, RUSCONI & FRANCO, 2014, pp. 343-346.

<sup>793</sup> Gonçal Peris Sarrià a longtemps été confondu dans l'historiographie avec Gonçal Peris, également peintre à Valence au début du XV<sup>e</sup> siècle, or la découverte récente d'un document attestant la mort de Gonçal Peris avant 1433 permet aujourd'hui d'affirmer l'existence de deux artistes distincts, cf. ALIAGA, 2016.

<sup>794</sup> ARV, protocol de Jaume Vidal, 2.533, le 9 février 1418 ; LLANES DOMINGO, 2011, pp. 615-616.

<sup>795</sup> Paris, musée du Louvre, inv. RF 1579, RF 1709 et RF 1708.

<sup>796</sup> Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 0356-72-CJT.

prédelle dédiée à la vie de saint Dominique du musée de Valence. La proximité avec l'œuvre de Pere Nicolau et de Marçal de Sas peut, pour sa part, s'expliquer par le fait que Gonçal Peris Sarrià s'est formé au contact de ces deux artistes dont il reprend largement les codes.

S'il n'est pas possible d'attribuer la prédelle de saint Dominique à Marçal de Sas et Pere Nicolau, une autre œuvre semble néanmoins attester du travail qu'ils ont pu réaliser ensemble, à savoir le retable portatif de Martin l'Humain dédié à la Vierge (fig. A4.1). Avant d'analyser celui-ci, il convient de revenir sur la relation professionnelle qui unit les deux peintres.

#### 5.2.2.2. Marçal de Sas dans l'atelier de Pere Nicolau ?

Le nom qui revient le plus fréquemment dans les archives relatives à Marçal de Sas est sans conteste celui du peintre valencien Pere Nicolau. Entre 1394 et 1404, les deux hommes travaillent dans les mêmes milieux artistiques, lors de mêmes campagnes de décoration, voire directement en collaboration sur certains ouvrages<sup>797</sup>. La relation qui lie les deux maîtres n'est malheureusement pas explicitée par la documentation conservée que nous avons inventoriée, mais le statut d'étranger de Marçal qui engendre l'interdiction de travailler à son propre compte à Valence, encourage à penser que cette association avec un artiste local était, au moins en partie, le moyen de contourner cette contrainte et d'obtenir des commandes dont il pouvait ensuite assurer la réalisation pour tout ou partie. De cela découle l'idée d'une certaine forme de dépendance vis-à-vis de Pere Nicolau. Par ailleurs, la fin de vie de Marçal, malade et ruiné, habitant une maison que le conseil de la ville de Valence lui avait octroyée<sup>798</sup>, renforce la théorie que Pere Nicolau devait se situer hiérarchiquement au-dessus de lui dans le milieu artistique valencien et à fortiori dans leurs hypothétiques entreprises communes<sup>799</sup>. La précarité de sa situation a largement participer

---

<sup>797</sup> C'est notamment le cas d'un retable pour la chapelle de sainte Agathe et la chapelle de saint Jacques dans la cathédrale de Valence en 1399 ; SANCHIS SIVERA, 1914, p. 30 ; Volume 2 1998-199.

<sup>798</sup> AMV, *Manual de Consells*, A-24, f. 217-217v., le 26 avril 1410 ; ALIAGA, COMPANY, TOLOSA & FRAMIS, 2005, doc. 469, p. 247.

<sup>799</sup> SARALEGUI, 1933, p. 36.

à confirmer cette idée de dépendance envers Pere Nicolau<sup>800</sup>. Or à la lumière des archives, cette relation apparaît plus complexe qu'un simple rapport hiérarchique.

Pere Nicolau et Marçal de Sas, de leur temps, sont tous deux des maîtres reconnus. En témoigne la concession d'un logement à Marçal de la part de la ville de Valence lorsqu'il est âgé et souffrant, en reconnaissance de son talent et de son enseignement « *abte pintor e molt loat de ses obres e doctrina donada a molts de sa art* »<sup>801</sup>. De même, la mention en 1448 d'œuvres de « *mestre Marçal* » souligne que son nom est encore connu et réputé presque quarante ans après son décès<sup>802</sup>.

La comparaison des dates et des ouvrages dont les deux hommes reçoivent la charge semble indiquer que leurs parcours se croisent ou se côtoient selon les années. Soit ils collaborent sur les mêmes commandes, soit ils œuvrent en parallèle selon des conditions de travail et de vie différentes. Ainsi, il est signalé à plusieurs reprises que chacun travaille avec son propre atelier, ou plus exactement avec son propre assistant. De même, la documentation indique que Marçal travaille le plus souvent au service de la ville, tandis que Pere Nicolau de son côté est principalement engagé par des confréries. Les deux peintres seraient ainsi sur un plan d'égalité qui correspond à un statut social et à un travail propres à chacun<sup>803</sup>. Ils apparaissent néanmoins ensemble dans certains cas, comme pour la réalisation des retables de la cathédrale en 1399, à l'instar de celui dédié à sainte Agathe ou encore de celui commandé par la confrérie de saint Jacques<sup>804</sup>. Avant cette date, d'après la documentation connue, ils ne font que travailler en parallèle, y compris sur des chantiers communs : en 1400-1401, ils interviennent tous les deux à la préparation de l'entrée du roi Martin dit l'Humain à Valence, mais selon des temps et des rythmes différents<sup>805</sup>. Alors que Marçal de Sas est cité de manière quotidienne et continue avec l'aide d'un assistant – les comptes mentionnent presque chaque jour « *mestre Marçal* » de juin jusqu'au 6 juillet

---

<sup>800</sup> MIQUEL JUAN, 2008, p. 134.

<sup>801</sup> « Un peintre fort apte et loué pour ses œuvres et pour l'enseignement qu'il a donné à beaucoup de son art », AMV, *Manuel de Consells*, A-24, f. 217-217v., le 26 avril 1410 ; ALIAGA, COMPANYY, TOLOSA & FRAMIS, 2005, doc. 469, p. 247.

<sup>802</sup> APPV, Antonio Llopiz, 22179, 30 décembre 1448 ; GOMEZ-FERRER, 2020, pp. 201-203.

<sup>803</sup> LLANES DOMINGO, 2014, pp. 238-242.

<sup>804</sup> SANCHIS SIVERA, 1914, p. 30 ; AMV, *Protocol de Jaume Desplà*, 2-15, le 24 avril 1399 ; Transcription SANCHIS SIVERA, 1914, p. 27.

<sup>805</sup> AMV, Claveria Comuna, Llibres de Compte, O-113 ; ALIAGA, COMPANYY & TOLOSA, 2007, pp. 70-76, 79-80, 95-96, 98, 100, 103, 105, 107, 112.

1401, date à laquelle les travaux sont interrompus par la peste –, Pere Nicolau pour sa part n'apparaît que de manière ponctuelle<sup>806</sup>. En 1404, les deux maîtres travaillent à nouveau ensemble à la réalisation du retable du maître autel du monastère de Portaceli (diocèse de Valence)<sup>807</sup>.

Pour autant, que Marçal et Pere Nicolau aient travaillé ensemble à une même œuvre n'implique pas qu'ils aient nécessairement collaboré au sein d'un même atelier où le maître délègue aux compagnons, ni qu'il y ait eu un rapport de supériorité entre les deux, où Pere Nicolau aurait fait office de maître principal – Marçal possède lui-même le statut de maître. De plus, dans un document de 1404<sup>808</sup>, moment où il se voit contraint de vendre une partie de ses œuvres et de ses meubles, il n'est pas fait mention de Pere Nicolau, ce qui logiquement devrait être le cas pour les œuvres si effectivement Marçal avait travaillé à son service. Passé 1404, Marçal semble d'ailleurs s'éloigner de Pere Nicolau et collabore avec d'autres peintres, dont Gonçal Peris qui se porte garant pour la vente sus-mentionnée, et avec qui il travaille, par exemple à la réalisation d'un retable sous l'invocation de la Navité du Christ<sup>809</sup>. Au final, il convient de voir en ces peintres des maîtres avec des statuts juridiques égaux qui s'associent sans qu'il ne soit question de rapport hiérarchique. Entre 1399 et 1404, la relation professionnelle entre Pere Nicolau et Marçal de Sas est avérée. En revanche, les étapes antérieures et postérieures de la carrière de Marçal correspondent à une coexistence, voire une (re)connaissance mutuelle, mais il n'est pas possible de parler de dépendance.

Parce qu'ils évoluent dans le même milieu artistique et qu'ils travaillent ensemble sur une période de cinq ans, Pere Nicolau et Marçal de Sas montrent indéniablement des traits stylistiques communs, que nous retrouvons par la suite chez leurs héritiers. Il faut alors se demander s'ils partagent véritablement des caractéristiques qui leur appartenaient en propre ou si ces dernières ne sont justement pas le fruit de leur collaboration. Ce point

---

<sup>806</sup> AMV, Claveria Comuna, Llibres de Compte, O-113 ; ALIAGA, TOLOSA & COMPANY, 2007, pp. 23, 274.

<sup>807</sup> AHN, *Clero*, llig. 7. 469 ; FUSTER, 2008, p. 34.

<sup>808</sup> ARV, *Justícia dels 300 sous*, num. 330 ; ALIAGA, COMPANY & TOLOSA, 2011, pp. 77-78, doc. 144.

<sup>809</sup> APPV, *Joan de Sant Feliu*, num. 25.865, s.f., le 24 avril 1505 ; ALIAGA, COMPANY & TOLOSA, 2011, p. 103, doc. 195.



est d'autant plus complexe à éclaircir que la main de Pere Nicolau nous apparaît difficile à discerner, contrairement à ce que l'historiographie a pu affirmer<sup>810</sup>. En effet, les œuvres qui lui sont attribuées présentent une esthétique extrêmement proche de celles données à Gonçal Peris Sarrià au point qu'il est souvent difficile d'y distinguer deux mains de maîtres<sup>811</sup>. Dès lors une révision de ce corpus d'œuvres des deux peintres serait nécessaire. L'étude du retable portatif de Martin l'Humain peut toutefois nous aider à trouver certains éléments de réponse quant au problème Nicolau-Sas. De ce retable dédié aux sept gloires de la Vierge, il ne reste aujourd'hui plus que trois panneaux figurant l'Annonciation, la Nativité et la Dormition de la Vierge, dispersés entre le musée des Beaux-Arts de Saragosse et le musée d'Art de Philadelphie (fig. A4.2, A4.3 et A4.4)<sup>812</sup>.

La documentation permet d'associer de manière certaine Pere Nicolau à la réalisation de cette œuvre grâce à un paiement daté de 1403<sup>813</sup>. Or, force est de constater le fort caractère expressionniste des panneaux conservés. Certaines figures apparaissent presque caricaturales avec ce long nez si caractéristique de *mestre* Marçal et que l'on observe ici chez les apôtres dans la Dormition de la vierge, ou encore chez Joseph dans les deux autres panneaux<sup>814</sup>. Ces rapprochements, associés au grand naturalisme des panneaux, ont encouragé les historiens à penser que ces panneaux étaient le seul fait de Marçal<sup>815</sup>, attribution qui ne peut être pleinement acceptée à cause du reçu de paiement fait à Pere Nicolau. Il faut donc s'interroger sur le rôle de Marçal de Sas dans cette œuvre. Est-ce là simplement le fruit de son influence sur Pere Nicolau ou s'agit-il du témoignage de la collaboration efficace des deux peintres ? La date de réalisation de l'œuvre coïncide avec la période de collaboration des deux artistes. Par ailleurs, sont conservés dans les archives

---

<sup>810</sup> Le corpus d'œuvres de Pere Nicolau est généralement établi à partir d'un paiement qui lui fait en 1404 pour la réalisation d'un retable pour l'église de Sarrion, sans que nous ne sachions rien de son iconographique. La critique a généralement reconnu cette réalisation dans le retable dédié aux Joies de la Vierge du Museu de Belles Arts de Valence, inv. 2263-2268 cf. GÓMEZ FRECHINA, 2004, pp. 25-32.

<sup>811</sup> JOSÉ PITARCH, 1986, pp. 221 et suivantes ; CORNUDELLA, 2004b, p. 9.

<sup>812</sup> RUIZ I QUESADA, 2013.

<sup>813</sup> ARV, Real Cancilleria, 488, f. 62r, 10 mai 1403 ; LLANES DOMINGO, 2014, p. 278, doc. 27.

<sup>814</sup> Les visages paraissent en revanche moins anguleux et les coloris plus vifs. Ces différences peuvent notamment s'expliquer par la différence de taille importante entre les panneaux du retable portatif et celui du retable de saint Thomas. Rappelons par ailleurs que le panneau de l'Incrédulité de saint Thomas a souffert d'un incendie, qui malgré une restauration récente a inévitablement altéré les couleurs.

<sup>815</sup> POST, 1930, p. 66 ; SARALEGUI, 1952, pp 5-16 ; RUIZ I QUESADA, 2013.

des contrats qui engagent tant Marçal que Pere Nicolau, et qui, au moment du paiement, ne mentionnent plus que Pere Nicolau, comme pour le retable dédié à saint Jacques contracté en 1399<sup>816</sup>. Il n'est pas à exclure alors que cette œuvre soit également le fruit de l'association de Marçal et Pere Nicolau, cela d'autant plus que ces panneaux peuvent être rapprochés d'une autre œuvre rattachée au corpus de Marçal de Sas : le *Retable du Centenar de la Ploma* (fig. A5.1). Le parallèle est fait notamment entre les figures des prophètes qui entourent la Vierge dans le panneau de Philadelphie et la multitude de saints qui peuplent les petites niches entre les scènes du retable du Centenar. De même dans les panneaux du retable de Martin l'Humain, le profil plus doux des anges ainsi que de la Vierge évoque le type féminin propre à Marçal que nous retrouvons également dans les carnets de dessins des Offices, à l'instar des folios figurant sainte Catherine et la Vierge de l'Annonciation. Nous pensons donc qu'il faut ajouter le nom de Marçal de Sas à celui de Pere Nicolau pour la réalisation de ce petit retable royal.

Certains historiens ont également voulu associer un autre nom à cette relation, occultant parfois celui de Pere Nicolau, à savoir le peintre valencien Miquel Alcanyís à qui l'historiographie a attribué un certain nombre d'œuvres dans la lignée directe de Marçal de Sas.

### 5.2.3. Marçal de Sas et son empreinte sur la peinture de Valence

De par la grande qualité picturale de son œuvre et le renouveau qu'il impulse dans les arts picturaux, Marçal de Sas peut être considéré comme un acteur de clé de la production peinte valencienne au tournant du XV<sup>e</sup> siècle. Nous l'avons vu, l'historiographie a eu tendance à vouloir lui rattacher de nombreuses œuvres. Même si aujourd'hui nous devons en écarter certaines du corpus du maître allemand, ces attributions tendent à souligner à quel point la présence de Marçal de Sas et ses nombreuses collaborations avec des artistes locaux ont grandement marqué la production locale valencienne, si bien que Chandler Post y consacre un chapitre entier dans son *History of Spanish Painting*<sup>817</sup>. Il a notamment été proposé que l'une des empreintes les plus pérennes

---

<sup>816</sup> ALIAGA, COMPANYY & TOLOSA, 2005, p. 484, doc. 924.

<sup>817</sup> POST, 1930, pp. 73-93.

de la manière de Marçal de Sas soit l'œuvre du valencien Miquel Alcanyís, un artiste dont le corpus mérite, nous semble-t-il, quelques révisions.

### 5.2.3.1. Le mythe Miquel Alcanyís

L'historiographie a longtemps présenté Miquel Alcanyís comme un peintre formé sous les ordres du Florentin Guerardo Starnina et de Marçal de Sas dans les années 1400<sup>818</sup>. Il n'existe pourtant aucune archive permettant de le relier à ces deux maîtres. La première référence d'Alcanyís date de 1408, lorsque celui-ci rembourse à Pere Nicolau une avance de 15 florins pour un travail à exécuter, suggérant donc plutôt une présence d'Alcanyís dans l'atelier de Nicolau<sup>819</sup>. Si Alcanyís a pu avoir le moindre contact avec Marçal de Sas, c'est donc au sein de l'atelier de Pere Nicolau, sous réserve qu'il y soit rentré avant 1404. Néanmoins, sa formation se fait avec Pere Nicolau, il semble donc logique que sa manière soit plus proche de celui-ci que du fort expressionnisme de Marçal de Sas. Il apparaît encore plus hasardeux de vouloir l'associer à Starnina dont la dernière occurrence à Valence date de 1401. Passé 1408, Miquel Alcanyís ne réapparaît qu'en 1415 à Barcelone, puis en 1420 à Majorque avant de revenir à Valence l'année suivante où il reste jusqu'en 1432. Le peintre repart à Majorque en 1433 où il est documenté jusqu'en 1447<sup>820</sup>.

La personnalité artistique de Miquel Alcanyís a été construite dans un premier temps à partir de l'attribution des panneaux du *Retable de saint Michel* (fig. B5) une œuvre qui a été associée au contrat passé le 30 octobre 1421 entre le peintre et l'église de Xérica pour un retable dédié au même saint et où « *en los espais de la punta sera lo camp d'azur dalamnya e un Jhs Xpt de letres en color o de fulla* »<sup>821</sup>. Les panneaux de Lyon possèdent

---

<sup>818</sup> SARALEGUI, 1952, p. 31 ; SARALEGUI, 1953, p. 242 ; HERIARD DUBREIL, 1978 ; BOSKOVITS, 1975 ; MIQUEL JUAN, 2006b, plus particulièrement p. 367-369 ; MIQUEL JUAN, 2011, p. 201

<sup>819</sup> ARV, *Justicidels CCC sous*, num. 30, ma. 5, le 2 avril 1408 ; CERVERO GOMIS, 1963, pp. ; HERIARD DUBREUIL, 19XX, p. 163, SABATER, 2002, pp. 113 et 117 ; LLANES DOMINGO, 2014, doc. 45, pp. 291-292 ;

<sup>820</sup> LLOMPART, 1977-80, vol. 3, pp. 99-100 ; SABATER, 2002, pp. 113-124.

<sup>821</sup> « Dans l'espace des pointes sera un champ d'azur d'Allemagne et l'inscription JHS XPT en lettres d'or ou de *fulla*. » Le contrat a été donné à connaître par Sanchis Sivera cf. SANCHI SIVERA, 1914, pp. 55-56. L'attribution en revanche est le fait de Saralegui cf. SARALEGUI, 1953, pp. 327-241. L'hypothèse de Saralegui a ensuite été reprise par nombre d'historiens dont POST, 1935, pp. 310-315 ; POST, 1947, p. 766

ledit anagramme JHS, et le M de Marie ; néanmoins, ils n'apparaissent pas dans la « *punta* », qui équivaldrait à la partie de la travée centrale couronnant le retable, mais dans les parties supérieures des latéraux. Dans cet espace, où nous voyons ces anagrammes, le contrat précise qu'il devait s'y trouver des écus<sup>822</sup>, il y a donc des divergences entre l'œuvre conservée et l'œuvre commandée à Alcanyís. Ajoutons à cela le style des panneaux, éminemment ancré dans le style international tel qu'il se déploie autour de 1400 à Valence, qui encourage à situer leur réalisation dans ce tout début de siècle et non aussi tardivement que 1421. Rappelons ici qu'en 1408, année vraisemblable pour ce travail, Miquel Alcanyís est affilié à l'atelier de Pere Nicolau, certainement comme apprenti ; il n'a donc pas le statut de maître ; il semble de ce fait peu probable qu'il ait été en charge, aussi tôt dans sa carrière, de la réalisation d'une œuvre d'une telle importance. Au final, l'ambiguïté persiste, d'autant plus que les retables dédiés à saint Michel sont alors nombreux, et leurs peintres également.

À Majorque sont conservées deux œuvres au moins de la main d'Alcanyís, elles sont documentées: une prédelle de retable figurant la *Dormition de la Vierge* et le *Retable de la Vierge de la Miséricorde, de sainte Barbe et sainte Thècle*<sup>823</sup>. Celles-ci présentent de fortes divergences stylistiques avec celles attribuées à Alcanyís à Valence. Les visages sont plus stylisés, moins expressifs, et par de nombreux aspect ces œuvres nous évoquent plus directement Pere Nicolau et Gonçal Peris Sarrià, bien qu'elles soient moins élégantes dans le traitement des formes. Les corps semblent plus tassés, de nombreux rehauts de noir servent à définir les corps et les espaces comme dans le cas de la *Dormition*, ce qui donne un aspect plus lourd à l'ensemble. Nous ne retrouvons rien des éléments caractéristiques de Marçal de Sas, à savoir le « *long-nose* » type défini par Kauffmann, ni l'expressivité presque caricaturale, ni les volumes et les amples drapés que nous avons en revanche à

---

HÉRIARD DUBREUIL, 1978 ; HÉRIARD DUBREUIL, 1987, pp. 31-49 ; MIQUEL JUAN, 2011, pp. 202-203.

<sup>822</sup> Matilde Miquel souligne que de nombreux repeints sont présents sur les panneaux lyonnais, si bien qu'elle ne prend pas en compte ces divergences de représentation cf. MIQUEL JUAN, 2011, pp. 201-203. Le rapport de restauration de 1991 du musée des Beaux-Arts de Lyon révèlent effectivement de nombreux repeints, néanmoins les plus importants apparaissent concentrés sur les parties inférieures des panneaux. Par ailleurs, à la consultation des réflectographies rien ne laisse supposer que l'anagramme ou les armes aient pu être repeints, leur état actuel n'est ainsi pas à remettre en question.

<sup>823</sup> Les éléments de la prédelle de la Dormition sont conservés au musée paroquial d'Alcudia à Majorque tandis que les éléments du retable de la Virgen de la miséricorde se trouvent au couvent de la Concepción de Palma. Pour une reproduction voir BARCELONE, 1999, p. 178 et 181

Valence dans les œuvres supposées d'Alcanyís. Au vu de ces éléments, l'attribution à Miquel Alcanyís des panneaux dédiés à saint Michel du musée des Beaux-Arts de Lyon reste, selon nous, sujette à caution.

Il faudrait voir dans le *retable de saint Michel* l'œuvre d'un, voire deux artistes, actifs au début du siècle et marqués tant par Marçal de Sas que par Starnina. À l'un d'eux serait à attribuer l'ensemble des œuvres valenciennes imputées à Alcanyís comme cela a déjà été suggéré<sup>824</sup>. Cet artiste a été baptisé par l'historien Antoni José Pitarch « le Maître du retable de la sainte Croix »<sup>825</sup>, en référence à un autre retable également attribué à Miquel Alcanyís : le *retable de la sainte Croix* (fig. A9.1)

### 5.2.3.2. Ré-attribution d'œuvres

Très tôt dans l'historiographie, le *retable de la sainte Croix* a été associé à Marçal de Sas et son entourage<sup>826</sup>, cela en raison de la représentation dramatique des scènes, de l'expression exagérée des personnages ainsi que leur physionomie « hypertonique » caractérisée par des figures aux grands nez droits, angulaires, et aux traits presque caricaturaux. Selon les mêmes critères, le *Retable de Vicente Gil* (fig. B6.1, B6.2, B6.3 et B6.4) a également été attribué à l'entourage de Marçal de Sas, avant d'être donné à Miquel Alcanyís puis au Maître du retable de la Sainte Croix<sup>827</sup>, à l'instar des panneaux lyonnais précédemment mentionnés (fig. B.5), ou encore le *retable du Centenar de la Ploma* où il est proposé de le voir comme collaborateur. Cette réattribution à l'anonyme Maître du retable de la Sainte Croix n'a pourtant été que peu reprise par la suite. L'étiquette de Miquel Alcanyís, bien que sujette à caution, lui reste préférée, comme en attestent notamment les cartels des musées<sup>828</sup>. L'existence d'un artiste tiers en contact avec Marçal de Sas et Starnina se présente comme l'hypothèse la plus défendable au regard des œuvres

---

<sup>824</sup> JOSÉ PITARCH, 1981, p. 35-36 ; JOSÉ PITARCH 1986, pp. 192-193 et 218 ; RODRIGO, 1992.

<sup>825</sup> JOSÉ PITARCH, 1998.

<sup>826</sup> TRAMOYERES, 1915, p. 17 (Pere Nicolau) ; POST, 1930, pp. 68-72 (Marçal de Sas) ; SARALEGUI, 1954 (Miguel Alcanyís) ; GUDIOL, 1965, pp. 149-150 (Miguel Alcanyís) ; HERIARD-DUBREUIL, 1978, pp. 53-54 (Miguel Alcanyís) ; JOSÉ PITARCH, 1998 (Maître du retable de la sainte Croix).

<sup>827</sup> POST, 1930, pp. 83-87 ; SARALEGUI, 1956 ; JOSÉ PITARCH, 1998.

<sup>828</sup> Se retrouve également dans la bibliographie scientifique dont MIQUEL JUAN & SERRA DESFILIS, 2011 ; RUIZ I QUESADA, 2014b.

mentionnées. Néanmoins, avant de clore ce débat, il nous faut envisager qu'il puisse s'agir, au lieu du travail d'un seul individu, du résultat d'une collaboration, comme nous l'avons constaté pour d'autres retables valenciens de l'époque. L'historiographie a tendance à vouloir attribuer l'autorité d'un seul nom à chaque œuvre. Or, des études ont prouvé ces dernières décennies qu'une œuvre est souvent la contribution de tout un atelier et que, comme dans le cas particulier de Valence, elle est souvent le fruit du concours de divers maîtres d'atelier<sup>829</sup>. L'observation matérielle tend également en ce sens.

Les panneaux de Lyon (fig B5) présentent clairement une synthèse de l'œuvre de Marçal de Sas et du Florentin Gherardo Starnina, et semblent être le travail d'un seul maître qui a évidemment pu être aidé de son atelier. L'attribution au Maître de la sainte Croix nous semble plus juste. L'aspect général de l'œuvre, lisse et précis, ainsi que les visages idéalisés et intemporels des anges et jeunes hommes figurés nous rappellent la manière particulièrement soignée de Starnina dans le retable des sept sacrements<sup>830</sup>. L'expressivité de certains visages, à l'exemple de l'évêque de Sipono figuré sur les panneaux de gauche, au nez marqué et parfaitement droit, qui vient donner du relief, ou encore le modelé avec de subtils jeux de lumière, font en revanche écho à la manière de Marçal de Sas. Néanmoins, cet expressionnisme et la recherche de volumétrie semblent adoucis, comme vus au travers du prisme de l'œuvre de Starnina. Nous pouvons alors nous demander si le Maître du retable de la sainte Croix ne pourrait pas être l'un de ces autres peintres florentins précédemment mentionnés qui arrivent à Valence dans les années 1390. Mais, bien que documentés, Niccolò d'Antonio et Simone di Francesco ne peuvent être associés à aucune œuvre, et faute d'éléments de comparaison il ne nous est pas possible d'avancer un nom plutôt qu'un autre.

*Le retable de la sainte Croix* (fig. A9.1) apparaît, quant à lui, avoir été réalisé pour partie seulement par ce Maître du retable de la sainte Croix, et par une main éminemment proche du style germanique et totalement détachée de la manière de Starnina,

---

<sup>829</sup> LLANES DOMINGO, 2014.

<sup>830</sup> Valence, Museu de Belles Arts, inv. 246

particulièrement dans le panneau central de la Crucifixion. Cela est d'autant plus notable que le retable se trouve présenté au musée des Beaux-Arts de Valence, à côté d'un retable attribué à Starnina présentant également une Crucifixion<sup>831</sup>. Dans ce contexte, la différence est flagrante. La Crucifixion du retable de la sainte Croix peut être placée directement dans la lignée des œuvres réalisées en Bohême à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et de celles de Marçal de Sas. Nous retrouvons les physionomies au long nez si particulières, l'expressivité des visages poussée jusqu'à la caricature, ainsi que la superposition exagérée de personnages rendant l'espace exigu. Le motif du mauvais larron semble directement faire écho à l'étude préparatoire pour une Crucifixion du carnet de dessin des Offices (fig. A6.2). Ajoutons la manière dont est traité le visage de saint Jean tourné vers la foule et vers le Christ, et non vers Marie évanouie de douleur, ce qui n'est pas sans rappeler le modèle de la *Crucifixion* du Maître de Trebon (fig. B.2). Nous pouvons alors nous demander si Marçal de Sas n'est pas intervenu lui-même dans la réalisation de cette œuvre. Les panneaux latéraux quant à eux reviendraient au Maître du retable de la sainte Croix comme le suggère la grande proximité stylistique avec les panneaux de Lyon. Soulignons que l'iconographie choisie pour l'histoire de la sainte Croix, issue de la *Légende dorée*, fait directement référence au cycle réalisé par Agnolo Gaddi pour la chapelle majeure de l'église Santa Croce de Florence dans les années 1380<sup>832</sup>. Ne faut-il pas voir là un élément supplémentaire indiquant que ce maître anonyme devait être un artiste florentin ?

Si le panneau central du retable de la sainte Croix peut être associé à Marçal de Sas, la question se pose également pour une Crucifixion (fig. A10) passée sur le marché de l'art à la fin des années 1968<sup>833</sup>. Nombre d'éléments apparaissent issus de la Crucifixion du retable de la sainte Croix (fig. A9.2) : le personnage de Marie le plus à gauche du panneau, le visage incliné, en partie caché par le voile qui laisse entrevoir seulement le nez et la bouche, elle-ci crispée de douleur, presque grimaçante, la Vierge est dans la même position dans les deux panneaux ; dans les deux versions, saint Jean a le regard tourné vers la droite

---

<sup>831</sup> Gherardo Starnina (att.), Retable des sept sacrements, vers 1396-1397. Valence, Museo de Bellas Artes, inv. 246.

<sup>832</sup> JOSÉ PITARCH, 1998. Sur l'iconographie de ce retable, Amadeo Serra a publié deux travaux récents (2016 et 2019).

<sup>833</sup> Christie, Manson & Woods, Londres, le 21 juin 1968, lot 103 (l'œuvre est alors présentée comme de Pere Nicolau).

et présente la même expression de douleur ; à gauche de la Croix, soulignons également l'individu, nous faisant face et dont la main droite est levée vers le Christ, qui reprend les mêmes traits et attitudes qu'un personnage vêtu de brocard au second plan de la Crucifixion du *retable de la sainte Croix*. Ces proximités associées au type si caractéristique du « *long-nose* » et à la forte expressivité des personnages nous conduisent à voir ici aussi une œuvre ou de la main de Marçal de Sas, ou sinon réalisée dans son atelier d'après ses modèles.

A nouveau, dans le cas du *retable de Vincente Gil* (fig. B6.1) – conservé entre le Metropolitan Museum de New York et l'American Hispanic Society-, l'intervention de plusieurs mains est notable. Il a d'abord été question de l'entourage de Marçal de Sas et de Gerardo Starnina, puis de Starnina et de Miquel Alcanyís, pour au final être attribué à Miquel Alcanyís et son atelier<sup>834</sup>. Les petits panneaux latéraux et le panneau central de l'Ascension présentent la même synthèse que les panneaux lyonnais, ce qui nous encourage à les attribuer au Maître du retable de la sainte Croix. En revanche, les deux grands panneaux latéraux figurant saint Gil (fig. B6.2) et saint Vincent sont extrêmement proches du style de Gonçal Peris *alias* Sarrià, un autre artiste valencien qui, nous l'avons vu précédemment, se place dans la lignée de Marçal de Sas. Les visages de Gil et de Vincent correspondent exactement aux modèles employés par le peintre, notamment dans le retable de sainte Barbe<sup>835</sup>, ou encore dans les panneaux de Burgo de Osma<sup>836</sup>, si bien que force est de reconnaître l'intervention de cet artiste. La prédelle, dans un état de conservation qui nécessiterait une restauration pour lui rendre sa splendeur, a pour sa part été attribuée en partie au travail d'un atelier. Or, malgré cet état qui pourrait être amélioré, les panneaux conservés à l'American Hispanic Society révèlent une grande maîtrise de la main qui les a réalisés. Dédiés à la Passion du Christ, ces panneaux présentent des personnages aux émotions exacerbées et rappellent fortement, dans leur traitement, la prédelle du *Retable du Centenar de la Ploma*, ainsi que des éléments du *Retable de la sainte Croix*. Notons entre autres la reprise du modèle dans la scène de la mort d'Adam avec la déploration du

---

<sup>834</sup> SARALEGUI, 1954, 115-117 ; POST, 1958, pp. 597-598 ; SARALEGUI, 1959, p. 28 ; POST, 1966, pp. 310-15 ; BOSKOVITS, 1975, p. 6 ; HÉRIARD DUBREUIL, 1975, p. 19 ; JOSÉ PITARCH, 1998.

<sup>835</sup> Gonçal Peris Sarrià, *Retable de sainte Barbe*, vers 1410-1425. Barcelone, MNAC, inv. 035672-CJT

<sup>836</sup> Gonçal Peris Sarrià, *Vierge à l'enfant, Saint Jean-Baptiste et Saint Ambroise*, vers 1420. Paris, musée du Louvre, inv. RF 1579, RF 1708 et RF 1709.



corps du Christ de la prédelle du retable de Vicente Gil, ainsi que leur traitement relativement proche, ce qui nous fait penser à une intervention du Maître du retable de la sainte Croix, qui a dû également participer au *Retable du Centenar de la Ploma*.

Ajoutons enfin une dernière œuvre, un temps attribuée à Marçal de Sas et aujourd'hui donnée à Miquel Alcanyís : le *Retable de saint Vincent*, du moins les panneaux qui en subsistent, c'est-à-dire le martyr du saint (fig. B8), la mort du saint conservé au Museu Nacional de Barcelone ainsi qu'une scène de torture toujours en collection privée<sup>837</sup>. Même si ces deux panneaux présentent un état de conservation passablement détérioré, il reste possible d'en apprécier le style. Nous retrouvons ces personnages aux traits forcés, presque caricaturaux, qui évoquent directement le style de Marçal et font écho à certaines figures du *retable du Centenar de la Ploma*, plus particulièrement les scènes de martyr où il est possible d'apprécier une représentation du corps des saints similaire, longiligne, légèrement marqué au niveau des hanches, avec le bas du ventre souligné d'un arrondi, et des spectateurs aux expressions exagérées, presque grotesques. Néanmoins, les visages n'ont pas l'aspect linéaire très marqué de Marçal, qui se retrouve également dans le *retable du Centenar de la Ploma* ou encore dans le *retable de la sainte Croix*. Il n'y a pas non plus ce trait italianisant, très polissé, qui évoque l'œuvre de Starnina. Les traits des visages rappellent ceux de Gonçal Peris Sarrià, qui, nous l'avons dit, a été marqué par Marçal de Sas. En effet, ces mêmes personnages aux expressions quasi caricaturales s'observent dans nombre de ses œuvres, comme les soldats d'une Crucifixion conservée à Valence (fig. B9). Par ailleurs, la physionomie de saint Vincent renvoie directement à celle du même saint dans le retable de Vicente Gil précédemment mentionné. Autant de points qui nous poussent à voir ici l'œuvre de Gonçal Peris Sarrià plus que celle de Miquel Alcanyís ou de Marçal de Sas.

Mentionnons enfin deux panneaux provenant de l'ancienne collection Luis Zortosa (fig. B7). Ils nous sont connus grâce au répertoire iconographique d'Espagne réalisé en 1918 en vue de l'exposition universelle de Barcelone de 1929 conservé aux archives MAS

---

<sup>837</sup> POST, 1930, pp. 72-73 ; Chandler R. Post faisait pour sa part le lien avec le retable de la sainte Croix, rapprochement qui ne nous apparaît pas des plus pertinents dans le présent cas.

de Barcelone<sup>838</sup>. Les fiches de cet inventaire nous signalent qu'il s'agit de deux éléments d'un même retable démembré dédié à saint Arnaud et provenant de Valence. Les panneaux sont alors présentés comme de la main de Lorenzo de Zaragoza, une attribution aujourd'hui peu convaincante.

Ces panneaux nous semblent ignorés de l'historiographie récente. Sinon, leur grande proximité stylistique avec les panneaux de Lyon aurait forcé les défenseurs de Miquel Alcanyís à y voir l'une de ses œuvres. Ainsi, le clerc présenté dans la scène de l'emprisonnement de saint Arnaud (fig. B7) présente les mêmes traits idéalisés et juvéniles que les saint Michel et les anges figurés dans les panneaux lyonnais (fig. B5). Dans les deux panneaux, les torsionnaires de saint Arnaud présentent le même profil expressif, marqué par ce nez si caractéristique empruntés à Marçal de Sas. Enfin, le traitement des chevelures, composées de belles arabesques rehaussées de traits blancs, ainsi que le traitement rocailleux du paysage sont identiques à la manière du Maître de la sainte Croix. Nous pouvons en conséquent le considérer comme étant l'auteur de ces éléments du retable.

L'identification des principales personnalités artistiques actives à Valence dans la dernière décennie du XIV<sup>e</sup> siècle et la première du XV<sup>e</sup> siècle, que nous avons tenté d'éclairer, reste un thème complexe et controversé dans l'histoire de l'art et une tâche à la fois ardue et hasardeuse, en particulier du fait des nombreuses collaborations entre maîtres. La figure de Marçal de Sas apparaît néanmoins se détacher assez nettement et avoir une empreinte forte sur les productions locales, particulièrement celle du Maître du retable de la sainte Croix ou encore celle Gonçal Peris Sarrià. Ces derniers, nous l'avons vu, ont réalisé nombre d'œuvres qui ont d'abord été mises en lien avec le maître allemand. Nous avons également pu observer que, bien qu'il ne soit pas au cœur de notre propos, Starnina a eu une influence sur la production valencienne. Ainsi la présence d'étrangers, comme le mystérieux Joan Uturvet, a assurément enrichi la scène picturale locale, alors en pleine effervescence.

---

<sup>838</sup> *Repertorio Iconográfico de España*, Font 33, numéro d'entrée 42786 ; Font 34, numéro d'entrée 42787.

### 5.3. La Catalogne et le goût septentrional

Plus encore qu'à Valence ou qu'en Aragon, les archives barcelonaises révèlent une importante activité d'artistes étrangers dans les territoires catalans, et plus particulièrement à Barcelone<sup>839</sup>. Elle est certainement à corrélérer avec la présence fréquente des souverains, dans cette contrée, à leur grande implication dans les arts et l'attention qu'ils portent à ce qui se passe dans les grandes cours d'Europe et de France, en particulier Jean I<sup>er</sup> qui, ainsi que ses épouses françaises, affichent ouvertement leur goût pour l'art septentrional.

Hélas, à l'inverse de Valence et de l'atelier de Marçal de Sas, la majorité des artistes qui nous intéressent ne sont mentionnés qu'occasionnellement, sans que puisse leur être rattachée une résidence pérenne ou la moindre production. Néanmoins, certains grands noms de la peinture et de la miniature européennes ressortent dans la documentation. Nous nous attacherons donc dans un premier temps à étudier les archives pour essayer de mieux comprendre le rôle qu'ont pu jouer ces artistes de premier plan. Par la suite, grâce à des œuvres de cette époque, nous verrons la transformation du panorama pictural local et l'introduction de nouveaux modèles étrangers.

#### 5.3.1. Des artistes nordiques actifs en terre catalane

Les archives catalanes, plus que celles d'autres territoires et en raison de l'important dépouillement réalisé, révèlent pour les dernières décennies l'existence et l'activité d'un certain nombre d'artistes septentrionaux dont la pratique est liée à la peinture et plus largement au dessin. Nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, au Moyen Âge pas plus la spécialisation qu'une hiérarchie de l'activité n'ont cours dans le(s) métier(s) de peintre. La polychromie des retables ne constitue qu'une modique partie du travail dont les peintres peuvent avoir la charge. Enlumineurs, brodeurs, maîtres lissiers et verriers sont ainsi autant de métiers qui ont favorisé les échanges de modèles et l'évolution des techniques aux alentours des années 1400.

---

<sup>839</sup> Volume 2, pp. 184-186.

### 5.3.1.1. Des peintres verriers

La plus ancienne mention connue d'un artiste nordique peignant dans la couronne d'Aragon est celle du maître verrier normand Guillem de Tangart qui, à la fin des années 1350, travaille à la réalisation de vitraux pour les cathédrales de Gérone et de Tarragone<sup>840</sup>. En raison de sa chronologie, son activité sort quelque peu du champ d'étude que nous nous sommes fixé, mais les vitraux conservés, surtout à Gérone, montrent un dessin d'une extrême finesse qui soulignent les liens existant entre ce métier et celui de peintre. Ce qui a été réaffirmé à Gérone après la découverte récente, dans la cathédrale, de ce qui semble être le plus ancien vitrail figuratif de Catalogne.

La restauration du retable renaissance du *Corpus Christi* d'Antoni Coll, par le Centre de Restauration des Biens Mobiliers de Catalogne (CRBMC), a permis la découverte le 17 octobre 2019 de la fenêtre de la chapelle saint Martin et saint François. Haute de 3 mètres et large de 1,30 mètre, l'ouverture se divise en trois parties, une supérieure et deux inférieures, ces dernières composées de petits éléments de verre dont l'esthétique permet une datation du XIII<sup>e</sup> siècle. La partie centrale présente, elle, des éléments de verres plus grands et un dessin d'une grande finesse qui suggère une réalisation dans les dernières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, en plein gothique International. C'est cet élément central qui nous intéresse ici. Nous pouvons y voir la représentation des saints titulaires de la chapelle, Martin et François d'Assise réalisés en grisaille sur un fond damassé (fig. A11). L'ensemble est d'une qualité picturale qui suggère l'œuvre d'un artiste de premier plan, possiblement Lluís Borrassa, ou du moins une réalisation d'après l'un de ses cartons<sup>841</sup>. Lluís Borrassa issu d'une large famille de peintres de Gérone, est l'un des artistes les plus importants du courant International en Catalogne<sup>842</sup>. La première indication connue à son sujet le situe justement dans cette ville en 1380, œuvrant à la réparation d'une

---

<sup>840</sup> ADG, notularum 35, f. 187, notularum 36, f. 53v et 141v, notularum 37, f. 26v-27, notularum 38, f. 14, 96, 136v ; AHAT, Reg. Negotiorum III, fol. 140; CVMA, 1987, p. 32-33, reg. 2-9 ; CVMA, 1992, p. 19

<sup>841</sup> CAMPS LINNELL Jordi, « El vitrall més antic », *El punt avui*, 24 décembre 2019. Article en ligne, consulté le 20 décembre 2020, [URL] <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/1715606-el-vitrall-mes-antic.html?ItemId=2788&tmpl=print>. Ce vitrail est toujours en cours d'étude par le groupe de Recherche catalan du Corpus Vitrearum et des professeurs de l'Universitat de Girona.

<sup>842</sup> Au sujet de cet artiste voir notamment MADURELL MARIMÓN, 1949 et 1950 ; GUDIOL & ALCOLEA, 1986, pp. 75-86.

verrière de la cathédrale alors qu'il devait être tout jeune peintre<sup>843</sup>, toutefois le document ne spécifie pas la nature de son intervention. Nous pouvons alors imaginer que son intervention venait compléter celle d'un maître verrier, probablement étranger. Comme ce sera le cas quelques années plus tard à Barcelone ; ce qui sera attesté par une reconnaissance de dette du 15 décembre 1427, qui stipule que Lluís Borrassà a peint les cartons d'une verrière réalisée par le maître verrier flamand, Joan de Roure<sup>844</sup>.

Nous trouvons également en Catalogne, de 1391 à 1429, un autre verrier français : Nicoli de Maraye, dont l'arrivée pourrait avoir été encouragée par la reine Yolande de Bar. En effet, le premier document connu relatif à cet artiste nous apprend qu'il est en contact avec le valet de chambre de la reine, sans toutefois que nous en sachions la raison<sup>845</sup>. Grandement sollicité pour ses compétences de verrier, il travaillait à de nombreux chantiers et devait certainement avoir un atelier, probablement implanté à Barcelone. Seuls quelques fragments de verrières réalisées pour l'église Santa Maria de Cervera sont encore conservés<sup>846</sup>. Ils attestent d'un artiste ancré dans le courant international avec l'emploi de couleurs vives et une grande délicatesse dans ses représentations, avec un goût pour les arabesques comme en témoignent les belles boucles des cheveux des anges. Nous pouvons par ailleurs constater un intérêt nouveau pour un traitement plus réaliste des personnages, avec l'utilisation de grisaille pour modeler les visages. Vers 1437, les vitraux des apôtres de la cathédrale de Gérone, réalisés par le Toulousain Antoni Thomas<sup>847</sup> démontrent un naturalisme affirmé. Nous ne savons pas si pour cet ouvrage il a utilisé les cartons d'un peintre ou si les verrières sont entièrement de son fait. En revanche, en 1439, c'est bien à partir des modèles du peintre catalan Bernat Martorell qu'il travaille à des vitraux pour la *Generalitat* de Barcelone<sup>848</sup>.

---

<sup>843</sup> MADURELL MARIMÓN, 1949, p. 71.

<sup>844</sup> ACA, llibre d'albaràns y cauteles, référence incomplète ; PUIG I CADAFALCH & MIRET I SANS, 1911, p. 410, note 33.

<sup>845</sup> AHPB, Père Granyana 56/68, s.f., le 21 novembre 1391 ; MADURELL MARIMÓN, 1949, p. 188, doc. 525.

<sup>846</sup> ALONSO GARCIA, 1976, p. 67.

<sup>847</sup> AHPG, GI-01 406 & 418, s.f., le 7 septembre 1437 ; Volume 2, pp. 202-203.

<sup>848</sup> ACA, Generalitat, 472, fol. 234v, le 12 janvier 1439 ; AINAUD, 1992, p. 224.

### 5.3.1.2. Des peintres et des enlumineurs

En parallèle de ces peintres verriers précédemment nommés, nous trouvons également dans les archives des mentions de peintres et d'enlumineurs venant de France et de Flandre. Nous avons déjà évoqué, dans la première partie de notre étude, le séjour écourté de Jean de Bruges. En effet, ce dernier quitte la couronne d'Aragon en août 1373, sans avoir réalisé le travail confié par le souverain Pierre le Cérémonieux<sup>849</sup>. Quelques années plus tard, son fils et successeur Jean I<sup>er</sup> d'Aragon souhaite recruter un certain « Jaco Cuno »<sup>850</sup>, peintre qui se trouve alors à Paris, et que l'on peut identifier avec le flamand Jacques Coene. Les archives ne révèlent malheureusement pas si l'artiste s'est finalement rendu ou non dans la péninsule Ibérique.

En 1389, un an après l'affaire Jacques Coene, est mentionné à Barcelone un certain Stéphane Truilini, enlumineur originaire de Villeneuve-le-Roi dans le royaume de France, qui entre au service de maître « Alano le Ros »<sup>851</sup>, dont le nom pourrait également être français<sup>852</sup>. Entre 1388 et 1391 est également présent Joan de Bruxelles, mentionné précédemment, et qui se trouvait auparavant à Saragosse en compagnie d'un certain Nicolas de Bruxelles, avec qui il a pu travailler en France avant de se mettre au service de l'archevêque Lope Fernández de Luna<sup>853</sup>. Malheureusement et malgré les archives qui attestent de leur activité, aucune œuvre ne peut leur être associée.

En 1409, nous trouvons également la mention de « *Gerardum de Bruna* », qui est présenté comme originaire de Diest dans le Brabant<sup>854</sup>. Il est cité aux côtés d'un Français, Joan Duxana, avec qui il s'engage auprès de l'évêque de Ségorbe (province de Castellón,

---

<sup>849</sup> ACA, reg. 1088, f. 21v, le 3 août 1473 ; RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 248, doc. CCLXI.

<sup>850</sup> AHCB, reg. 1954, fol. 73 et 85, le 20 février et 16 mars 1388 ; PUIGGARI, 1880, III, pp. 79-80 ; ACA, reg. 1870, f. 73v, le 22 décembre 1388 ; RUBIÓ I LLUCH, 1921, pp. 331-312, doc. CCCXXI.

<sup>851</sup> MADURELL MARIMÓN, 1967, pp. 156-157.

<sup>852</sup> Le premier à envisager cette hypothèse est R. Cornudella lors de l'exposition *Catalunya 1400*, cf. BARCELONE, 2012, p. 28. Nous pouvons d'ailleurs nous demander s'il n'a pas un lien avec Joan le Ros, tapissier originaire de Paris, qui est mentionné à Barcelone dans les années 1356-57, cf. FRANQUET, dans TERÉS, 2016, pp. 165-166.

<sup>853</sup> HERNANDO GARRIDO, 1991-93, p. 376, note 73.

<sup>854</sup> ACB, Julián des Roure, man. 7, años 1409-1411, le 28 novembre 1409 ; MADURELL MARIMÓN, 1952, p. 330.

Valence) pour la réalisation d'un retable dédié à saint Stéphane et sainte Apolline. Ils sont tous deux qualifiés de « *pictores, habitatores de Barchinone* », ce qui sous-entend qu'ils ne sont pas installés de manière pérenne dans la ville puisqu'ils en sont habitants et non citoyens. Nous ne savons pas ce qu'il est advenu du peintre français, s'il s'est finalement établi sur le territoire la couronne d'Aragon ou s'il est parti vers d'autres horizons. Par contre, nous retrouvons la trace d'un « *Gerard Brunijnen* » à Diest quelques années plus tard<sup>855</sup>.

La ville de Diest est une petite ville. Il apparaît donc difficile d'exclure la possibilité que le peintre mentionné à Barcelone en 1409 et celui de Diest ne soient pas un seul et unique peintre. Gerard (de) Bruynen semble avoir passé le reste de sa carrière et de sa vie dans sa ville natale. La première mention du peintre y remonte à 1412, néanmoins il n'est évoqué comme maître qu'en 1419<sup>856</sup>. Cela interroge quant à sa présence pour la réalisation d'une commande relativement importante dès 1409. Il serait possible que la documentation fasse allusion à un père et à son fils du même nom, mais aucun élément probant ne vient confirmer cette éventualité. Il faut alors se questionner sur un possible voyage en Europe du Sud une fois sa formation réalisée dans le Brabant, avant de revenir s'installer définitivement dans sa ville d'origine<sup>857</sup>. À Diest, la documentation associe Gerard Bruynen à plusieurs commandes, parmi lesquelles un retable à Herent entre 1421 et 1431, et des fresques à Louvain et à Averbode en 1436, témoignages d'une production polymédiale<sup>858</sup>. Hélas, aucune de ces œuvres n'est conservée, ni dans les anciens Pays-Bas, ni en Catalogne, ce qui rend impossible toute comparaison avec la production catalane pour tenter d'analyser l'œuvre de ce peintre et d'évaluer son possible retentissement.

Malgré l'absence d'œuvres originales de ces artistes septentrionaux, nous avons pu constater dans la production locale une certaine influence, provenant notamment de modèles issus de manuscrits. Il convient alors de se tourner vers le travail d'enluminures,

---

<sup>855</sup> CAMPBELL dans STROO (éd.), 2009, p. 8 et 10, note 16.

<sup>856</sup> VAN DE VEN, 1972, pp. 211.

<sup>857</sup> Nous souhaitons ici remercier tout particulièrement Ruben Suykerbuyk de l'Université de Gand, qui avait réalisé sa thèse sur les peintres de Diest et a accepté d'échanger avec nous sur le sujet et d'ainsi formuler de nouvelles hypothèses.

<sup>858</sup> VAN DE VEN, 1972, p. 212.

fortement marqué par la production française contemporaine du fait de la politique et du goût des souverains aragonais. Pour cette époque, le manuscrit le plus emblématique est certainement le très riche Bréviaire de Martin l'Humain dont le décor s'inspire directement de la miniature française<sup>859</sup>. C'est notamment le cas du calendrier qui fait écho aux modèles développés par Jean Pucelle dans le Bréviaire de Belleville (Paris, BnF, ms. lat. 10483)<sup>860</sup>. Pour le reste de l'ouvrage, il semble également y avoir des références nordiques, mais cette fois plus orientées vers les Pays-Bas méridionaux avec entre autres l'influence du Maître dit de Stockholm.

### 5.3.2. Le Maître de Stockholm, un enlumineur flamand à Barcelone ?

L'identité artistique du Maître de Stockholm n'a été mise au jour que récemment dans un essai sur la production enluminée catalane<sup>861</sup>. Son nom de convention lui vient du livre d'heures provenant du monastère de Sant Cugat et conservé à Stockholm<sup>862</sup>. Depuis l'acquisition en 1960 du manuscrit par le musée de Stockholm, l'historiographie a souligné les liens forts existant entre celui-ci et le Bréviaire de Martin l'Humain, allant même jusqu'à voir la réalisation du même artiste<sup>863</sup>. L'étude du manuscrit de Stockholm, ainsi que d'un manuscrit du *Calendarium* de Guillaume de Miers présentant de forts liens stylistiques avec l'ouvrage de Stockholm<sup>864</sup>, sera l'occasion de mieux définir cette personnalité artistique et de tenter d'analyser la manière et la possible formation de cet enlumineur.

---

<sup>859</sup> Paris, BnF, ms. Rothschild 2529

<sup>860</sup> Paris, BnF, ms. lat. 10483 ; AVRIL (dir.), 1982, p. 108.

<sup>861</sup> Ce nom de convention a été donné pour la première par le professeur Rosa Alcoy de sorte à le distinguer des miniatures du Bréviaire de Martin l'Humain, il faut ensuite attendre les travaux du professeur Rafael Cornudella à l'occasion de l'exposition *Catalunya 1400* en 2012 pour que cette personnalité artistique soit pleinement soulignée. ALCOY, 2005, p. 188 et 191-192 ; CORNUDELLA dans BARCELONE, 2012, pp. 41-44 et 136-137. Hypothèse reprise par le professeur CORNUDELLA dans TERÉS (dir.), 2016, pp. 106-122.

<sup>862</sup> Musée national de Suède, NMB 1792.

<sup>863</sup> AINAUD, 1960a ; AVRIL (dir.), 1982, pp. 109-110. Le premier à formuler l'hypothèse d'un seul est même artiste pour les deux manuscrits est Père Bohigas cf. BOHIGAS, 1965, vol. 1, pp. 233-245, vol. 2, p. 18, celle-ci est notamment reprise par la suite par Josefina Planas cf. PLANAS, 2009, p. 141 et PLANAS, 2012, pp. 165-166.

<sup>864</sup> Paris, BnF, ms. lat. 5264



### 5.3.2.1. Le livre d'heures de Stockholm (NMB 1792)

Le manuscrit de Stockholm est un livre d'heures de petit format, mesurant 118 mm par 85 mm. Les marges de certains feuillets semblent avoir été réduites, ce qui laisse supposer des dimensions originales supérieures. Il est composé de deux cent cinquante folios et présente une grande hétérogénéité dans les calligraphies, la configuration des cahiers et les miniatures. Les prières, dédiées à la Vierge, ainsi que le calendrier peuvent être datés autour des années 1400, bien que certaines parties semblent avoir été ajoutées *a posteriori*, sans doute dans le courant du XV<sup>e</sup> siècle. Le livre contient cinq enluminures également datables de la même époque : saint Christophe (f. 19), l'Annonciation (f. 28), l'Épiphanie (f. 25), la Crucifixion (f. 125) et la *Maiestas Domini* (f. 133)<sup>865</sup>. Les différentes oraisons et fêtes célébrées dans le manuscrit permettent de rattacher sa réalisation au milieu barcelonais, car sainte Eulalie, sainte patronne de Barcelone, est la première vierge à laquelle il soit rendu hommage. Les prières, telles que *Famuloyuo priori nostro*, l'invocation « *Oremus pro priorenostro* » dans l'*Officium defunctorum*, ou encore le fait que saint Benoît ouvre la liste des saints des litanies, orienteraient vers une création du manuscrit dans un monastère bénédictin. Enfin, la présence dans les litanies de saint Cucupha et saint Sévère qui bénéficiaient tous deux d'un culte à Sant Cugat del Vallès dans la province de Barcelone, incite à voir dans le monastère de cette ville le lieu de production et d'usage dudit manuscrit<sup>866</sup>.

Pratiquement tous les historiens se contredisent sur la paternité des cinq premières enluminures sus-mentionnées, y voyant l'intervention soit d'une soit de plusieurs mains<sup>867</sup>.

---

<sup>865</sup> Il présente aussi deux enluminures plus tardives : saint Jérôme (f. 16) et une *Imago Pietatis* (f. 166v), qui ne seront pas étudiées ici.

<sup>866</sup> Le musée de Stockholm ayant décliné nos demandes de consultation du manuscrit pour son analyse globale, nous renvoyons aux écrits de Joan Ainaud et Josefina Planas cf. AINAUD, 1960a ; PLANAS, 1991, vol. 1, pp. 297-311.

<sup>867</sup> Paris, BnF, ms. Rothschild 2529. Joan Ainaud ne fait état que d'un seul artiste, tandis que Pere Bohigas considère qu'un maître principal a réalisé les folios 28, 25 et 133, laissant le reste à plusieurs autres artistes. Josefina Planas voit pour sa part l'intervention d'un maître principal sur les folios 19 et 25, le Maître du Bréviaire de Martin l'Humain, laissant le reste à un enlumineur de moindre talent. Enfin, Rafael Cornudella envisage la possible de l'invention d'un enlumineur unique : le Maître de Stockholm cf. AINAUD, 1960a, p.

Toutefois, tous s'accordent sur les liens existants avec un autre manuscrit contemporain : le Bréviaire de Martin l'Humain<sup>868</sup>. Ce dernier constitue l'un des témoignages les plus riches de l'enluminure gothique catalane avec vingt-neuf grandes miniatures, dont certaines présentent, dans les choix de mise en scène, des liens évidents avec le manuscrit de Stockholm. C'est notamment le cas de l'enluminure de *l'Adoration des mages* (fig. B12.1) mais également des marges ornées où l'on observe le même choix de figurer des putti ou encore des animaux du f. 133 du manuscrit conservé à Stockholm et du f. 104v du manuscrit de Paris. Ces similitudes, ajoutées à une lettre du roi Martin sollicitant l'enlumineur de l'abbé de Sant Cugat pour achever l'ornementation de son bréviaire, ont renforcé l'idée qu'un même artiste ait pu réaliser le décor des deux manuscrits<sup>869</sup>.

La confrontation des enluminures des deux ouvrages, le parisien et le suédois, notamment dans le cas des folios figurant l'Épiphanie (fig. A12.3 et B10.1), ne révèle cependant pas que des ressemblances. Des divergences dans l'exécution, imputables à une influence locale, sont notables. Le dessin du Bréviaire est moins subtil : les personnages, en particulier les figures masculines, tendent vers un aspect caricatural. La palette est plus vive, presque criarde parfois, associée à des rehauts de noir qui alourdissent une composition déjà riche. Ces éléments ne sont pas sans rappeler la peinture contemporaine de retables, plus particulièrement celle de Guerau Gener (1369-1408), alors actif à Barcelone, dans laquelle cette même pratique des rehauts de noir et le traitement parfois grotesque des visages sont caractéristiques. Le folio de *l'Adoration de l'Enfant* (fig. A12.3) est, quant à lui, plutôt similaire à la Nativité de la prédelle du *Retable de saint Barthélémy et sainte Isabelle* (fig. B11) avec la figure de Joseph en père nouricier<sup>870</sup>. Ces parallèles

---

48 ; BOHIGAS, 1965, I, pp. 233-245 ; ALCOY, 2005, p. 188 ; PLANAS, 2009, p. 141 ; PLANAS, 2011, pp. 466-467 ; BARCELONA, 2012, p. 41 ; CORNUDELLA dans TERÉS (dir.), 2016, pp. 110-112.

<sup>868</sup> À propos de ce manuscrit et pour une bibliographie complète, voir PLANAS, 2009 et CORNUDELLA dans TERÉS (dir.), 2016.

<sup>869</sup> Le 17 février 1403, le roi Martin l'Humain écrit : « *Honorat abat : nos hauriem gran placer de fer acabar notre braviari de algunes istories que nos son fort necessaries. Per que us pregram affuectuosament que enstrametats en continent lo vostre illuminador per ajudar e acabar les dites istories ; e apres com sia a acabat, nos trametrem vos lo nostre illuminador per ajudar e acabar la vostra obra que fa lo vostre illuminador ; e aço no haja falla, car servir nos en faret* », cf. RUBIÓ I LLUCH, 1908, vol. 1, p. 424, doc. CCCCLXXXIV.

<sup>870</sup> Parallèle déjà souligné par Josefina Planas, elle indique par ailleurs que le retable de Guerau Gener a subi une restauration abusive ne permettant pas de rendre compte de la grande proximité stylistique également cf. PLANAS, 2009, p. 80.

entre le monde enluminé et les retables peints sont d'autant plus intéressants mettent en évidence la proximité des métiers des artistes qui les exercent.

Le livre d'heures de Stockholm, particulièrement dans le cas des folios 19 (saint Christophe – fig. A12.4) et 25 (l'Épiphanie – fig. A12.3), présente en revanche, plus de finesse dans la conception spatiale, le sens du mouvement, et la recherche de volume, y compris dans le délicat modelé des visages. Le naturalisme des éléments du paysage et des figures est plus poussé, les coloris sont plus subtils avec une douceur certaine dans les transitions, et les jeux de lumière évoquent la mise en couleur d'une grisaille. Cette manière renvoie à une technique plus sophistiquée de l'enluminure et de la peinture de petits formats, caractéristique de l'art des Pays-Bas. Il faut donc privilégier l'idée que chaque manuscrit ait été réalisé sous la direction d'artistes différents : le Maître de Stockholm pour le manuscrit suédois et le Maître du Bréviaire de Martin l'Humain pour le manuscrit parisien<sup>871</sup>. Le premier aurait influencé le second, puisque c'est dans celui-ci que sont présentées des compositions véritablement novatrices. Cela est particulièrement remarquable dans le cas du saint Christophe (fig. A12.4), qui peut être considéré comme la première œuvre à inclure un reflet naturaliste d'un personnage là où jusqu'alors les artistes s'étaient attachés à retranscrire simplement des effets de lumière.

Les autres enluminures du livre d'heures suédois, à savoir l'Annonciation et la *Maiestas Domini* (fig. A12.1 et A12.2), semblent pour leur part présenter un dessin moins soigné avec des personnages plus tassés, un teint plus gris. Nous retrouvons néanmoins des traits communs entre certains personnages, à l'instar du Jésus de l'Épiphanie (fig. A12.3) et des putti des marges de l'Annonciation (fig. A12.1), de même la femme figurée derrière Joseph dans l'Épiphanie (fig. A12.3) est dotée d'une physionomie fort proche de celle des anges des folios 28 et 33. Il faut donc nous demander si ces écarts ont pour origine la différence de format entre les enluminures et/ou une réalisation à plusieurs mains. Nous savons que des enluminures ont été ajoutées postérieurement aux folios. Toutefois, celles ici mentionnées présentent une certaine homogénéité qui tendrait à voir, si ce n'est la main d'un même auteur, l'intervention d'un même atelier partageant des modèles communs.

---

<sup>871</sup> BARCELONE, 2012, p. 42 ; CORNUDELLA, dans TERÉS (dir.), 2016, p. 108 et 112.

### 5.3.2.2. Le Calendarium de Guillaume de Miers (BnF, ms. lat. 5264)

Sur la base du manuscrit de Stockholm et de la grande subtilité des enluminures, il a été proposé d'ajouter au corpus de l'artiste un deuxième manuscrit. Il s'agit du *Calendarium* de Guillaume de Miers, suivi d'une messe et d'un office de la Sainte-Chapelle de Paris et des offices de saint Georges et sainte Marine<sup>872</sup>. L'ouvrage, à l'ornementation modeste, a été réalisé pour le roi Martin l'Humain dont les armes figurent au troisième folio : d'or à deux pals de gueules. Le manuscrit est mentionné dans l'inventaire des biens meubles du souverain en 1410<sup>873</sup>. Le décor enluminé se limite à trois lettres historiées : le Christ siégeant sur un trône (f. 3), saint George et le dragon devant la princesse (f. 55v) et sainte Marine en habit de bénédictine portant un enfant (f. 74).

Bien que plus modestes, ces enluminures révèlent la même finesse d'exécution que le saint Christophe et l'Adoration du manuscrit de Stockholm : suavité des couleurs, emploi de touches de blanc pour souligner les zones éclairées, et volume. Là encore, le traitement rappelle une grisaille mise en couleurs. Les physionomies élégantes et allongées sont également similaires. Enfin, dans le folio figurant le saint Georges (fig. A13), le même souci d'une représentation naturaliste sensible est remarquable, tant dans la figuration de l'arrière-plan rocailleux, que l'on retrouve dans le manuscrit suédois, que dans la magnifique robe blanche du cheval tachetée de gris.

L'attribution du décor de ce manuscrit au Maître de Stockholm est d'autant plus intéressante qu'elle permet de confirmer un lien entre cet enlumineur et le souverain aragonais<sup>874</sup>. Cet ouvrage a longtemps été considéré comme une œuvre mineure, provenant de l'atelier du Maître du Bréviaire de Martin l'Humain, car il présente une « écriture, composition générale du décor et détails identiques » au Bréviaire du roi aragonais<sup>875</sup>. En effet, il semble y avoir eu des échanges de modèles entre les deux ouvrages, comme cela était déjà le cas, nous l'avons vu, avec le manuscrit suédois, plus particulièrement en ce qui

---

<sup>872</sup> Paris, BnF, ms. lat. 5264

<sup>873</sup> MASSÓ TORRENTS, 1905, n° 642.

<sup>874</sup> Le premier à attribuer ce manuscrit au Maître de Stockholm est Rafael Cornudella cf. BARCELONE, 2012, pp. 41-43 et 136 ; CORNUDELLA dans TERÉS (dir.), 2016, pp. 116-120.

<sup>875</sup> AVRIL (dir.), 1982, pp. 110-112.

concerne le saint Georges qui présente une forte parenté avec le folio 444 du Bréviaire qui traite du même thème (fig. B10.2). Comme dans notre comparaison entre le Bréviaire et le livre d'heures de Stockholm, la confrontation entre ces deux saints Georges souligne les mêmes différences de traitement. Le Bréviaire présente des couleurs plus soutenues et un dessin moins naturaliste. Malgré ces différences en termes de technique, la filiation entre les deux manuscrits apparaît avec une réelle évidence. Il nous faut donc reconsidérer les liens entre ces deux enlumineurs, le Maître de Stockholm et le Maître du Bréviaire de Martin l'Humain.

Avoir identifié l'autorité de ce missel parisien comme étant celle du Maître de Stockholm permet de faire directement le lien avec Martin l'Humain ; il devient d'autant plus tentant d'envisager que ce maître anonyme soit l'enlumineur de Sant Cugat que sollicitait le souverain en 1403. Néanmoins, la comparaison des enluminures, telle que nous l'avons faite, laisse un doute quant à la possibilité qu'une seule et unique main soit intervenue sur ces manuscrits. Si effectivement le Maître de Stockholm est bien l'enlumineur de Sant Cugat auquel le roi d'Aragon fait appel, il faut réviser son rôle dans la production du Bréviaire et y voir non l'auteur de celui-ci, mais probablement une aide voire une supervision durant laquelle ont été partagés certains modèles avec le Maître du Bréviaire.

Ces deux manuscrits attribués au Maître de Stockholm – le livre d'Heures de Stockholm ainsi que le *Calendarium* de Guillaume de Miers – se distinguent fortement de la production locale du début du XV<sup>e</sup> siècle et se caractérisent principalement par une grande minutie et un naturalisme affirmé. En conséquence, il a été proposé que cet artiste soit originaire du Sud des Pays-Bas, soit la Flandre ou le Brabant – régions où se situent les plus importants centres de production d'enluminures<sup>876</sup>.

---

<sup>876</sup> CORNUDELLA dans TERÉS (dir.), 2016, p. 117

### 5.3.2.3. Une formation dans les Pays-Bas méridionaux ?

Dans les territoires rassemblés sous l'autorité des ducs de Bourgogne au cours des dernières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle, émerge un intérêt croissant pour des représentations naturalistes qui tendent à se rapprocher de la vision humaine, avec un raffinement technique au service d'une esthétique illusionniste. Les artistes privilégient alors des supports de petit format destinés à une dévotion privée<sup>877</sup>. Leur art se déploie tant dans le domaine des petits retables portatifs que dans celui de l'enluminure. Les centres de production manuscrite se multiplient alors dès les années 1380, notamment à Gand et à Bruges<sup>878</sup>. Les liens entre ces deux supports sont d'un intérêt certain, et il n'est pas rare qu'un même artiste soit capable de peindre sur l'un comme sur l'autre.

Dans le cas des enluminures du livre d'heures de Stokholm, il est intéressant de faire la comparaison des petits retables portatifs, à l'instar du *Dyptique Carrand* conservé à Florence au musée du Bargello ou du *Retable à la tourelle du cycle de l'Enfance* (fig. B12.1), deux œuvres provenant du Sud des Pays-Bas bourguignons et datables des années 1380-90. Dans ces œuvres nous retrouvons une même attention minutieuse aux détails, une volonté naturaliste dans les (rares) éléments de paysage figurés, dans les drapés amples et fluides, des couleurs douces dont les dégradés lumineux vont jusqu'au blanc. Il n'est pas sans intérêt de constater que l'Adoration du retable à la tourelle et celle du folio 25 des Heures de Stockholm (fig. A12.3 et B12.2) présentent une composition similaire, tant dans la représentation du « lit » de la Vierge que dans la grange, ou encore dans la figuration de Joseph en père nourricier. Similitudes qui suggèrent la circulation de modèles.

Cette manière illusionniste se retrouve fortement exacerbée dans le folio 19 du manuscrit suédois où est figuré le saint Christophe (fig. A12.4). Aux éléments énoncés précédemment qui soulignent la grande maîtrise de l'artiste, nous souhaitons ajouter la figuration remarquable du saint en miroir dans l'eau qui atteste de la rigueur de cette intention naturaliste et qui, d'autre part, consitue la plus ancienne représentation d'un reflet

---

<sup>877</sup> À propos de la production pré-eyckienne des Pays-Bas du Sud, voir notamment STROO (éd), 2009 ; STROO dans ROTTERDAM, 2012, pp. 34-39.

<sup>878</sup> Sur la production enluminée de l'époque, voir notamment VANWINJNSBERGHE, 2011.

peint. L'artiste a volontairement décentré le sujet de son enluminure, cela dans le but de laisser une plus grande place à l'eau, qui constitue pourtant un élément secondaire, où il a pu réaliser un portrait en miroir fidèle du saint avec le Christ sur les épaules. Il affirme ainsi tout son talent. Nous pouvons y voir l'œuvre probable de l'un des plus excellents artistes de son temps, pouvant rivaliser avec les plus grands enlumineurs septentrionaux contemporains.

D'autres historiens considèrent pour leur part que le Maître de Stockholm n'aurait pas acquis ses compétences au Nord de la France, mais plus vraisemblablement à la cour de Paris ou dans les ateliers du Berry, alors particulièrement prolifiques en manuscrits enluminés<sup>879</sup>. À la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, nombre des artistes qui y sont actifs sont originaires des Pays-Bas méridionaux, à l'instar du Brugeois Jacques Coene, présent à Paris entre 1398 et 1404 et qui œuvre dans les plus grandes cours, et de Jean Bondol, également à Paris de 1368 à 1381. En 1371, ce dernier peint le célèbre folio figurant Jean de Vaudetar, chambellan offrant une Bible historique à Charles V<sup>880</sup>. Tous deux sont vêtus de robes dans un camaïeu de gris renvoyant directement à la technique de la grisaille, qui permet des effets de transition de couleurs d'une grande suavité. Or, c'est le même procédé qui a été employé par le Maître de Stockholm, à ceci près que le peintre transpose cette technique aux couleurs. L'idée d'une formation similaire dans les anciens Pays-Bas bourguignons peut donc être ici avancée.

#### 5.3.2.4. Quelle place dans le panorama catalan ?

Le livre d'heures de Stockholm a longtemps été considéré comme un simple jalon de la production catalane, marquée par le renouveau du gothique international. Il est inscrit

---

<sup>879</sup> Je souhaite ici remercier le professeur Josefina Planas, qui a accepté de me recevoir pour discuter avec moi de ce manuscrit et notamment de la question du Maître de Stockholm, sujet sur lequel elle prépare actuellement un article.

<sup>880</sup> La Hague, Museum Meermanno-Westreeniamum, ms. 10B23, f. 2

dans un groupe d'ouvrages remarquables comprenant notamment le *Bréviaire de Martin l'Humain* et le *Missel de Galceran de Villanova*<sup>881</sup>.

Le Bréviaire a été réalisé, nous l'avons vu, à la demande le roi Martin I<sup>er</sup> d'Aragon comme l'attestent plusieurs lettres du souverain<sup>882</sup>. Nous savons notamment qu'une copie de l'ouvrage est déjà commencée en février 1398 et que le décor n'est pas encore achevé en 1403. Comme le soulignait François Avril, l'iconographie très riche du manuscrit s'inspire directement de la miniature française<sup>883</sup>. C'est notamment le cas du calendrier qui reprend ceux de Jean Pucelle, dont l'un des plus anciens connus est celui du Bréviaire de Belleville<sup>884</sup>, mode qui est par la suite imitée dans les Grandes Heures de Jean de Berry<sup>885</sup>. Dans chacun des manuscrits, nous pouvons voir un prophète remettant une prophétie à un apôtre qui la dévoile pour en faire un article de foi représenté par un passage du Credo. Il y a toujours sur la droite – à l'arrière dans le cas du bréviaire catalan – une synagogue qui s'écroule peu à peu et dont le prophète retire une pierre. Les marges du reste de l'ouvrage catalan sont ornées, de manière plus ou moins dense, de feuilles d'acanthé héritées de la tradition italianisante, parfois représentées sous une forme catalanisée, c'est-à-dire avec les feuilles pointues. Ces feuillages se peuplent parfois de putti, d'animaux voire de scènes de chasse, dans une mode plus « antiquisante », avec la présence de médaillons. Dans son ensemble, l'ouvrage est réalisé dans des couleurs vives avec de nombreux rehauts d'or.

Le *Missel de Galceran de Vilanova* à pour sa part été réalisé à la demande de Galceran de Vilanova, évêque de la Seu Urgell, sans doute entre 1388 (date d'investiture de l'évêque) et 1396 (date de donation du manuscrit à la cathédrale). Il s'agit de l'une des rares œuvres d'enluminure conservées qui a été réalisée sous le règne de Jean I<sup>er</sup> d'Aragon. D'un point de vue stylistique, ce manuscrit est généralement situé à une place intermédiaire entre l'italianisme catalan et le célèbre *Bréviaire de Martin l'Humain*<sup>886</sup>. Nous y observons les motifs de feuilles d'acanthé dans leur version catalanisée, avec ces feuilles « pointues »

---

<sup>881</sup> Museu diocesà d'Urgell, ms. 2048

<sup>882</sup> RUBIÓ I LLUCH, 1908, p. 397, doc. CCCCXLVI, p. 398, doc. CCCCXLVII, p. 424, doc. CCCCLXXXIV.

<sup>883</sup> AVRIL (dir.), 1982, p. 108 ; PLANAS, 2009.

<sup>884</sup> Paris, BnF, ms. lat. 10483

<sup>885</sup> Paris, BnF, ms. lat. 919

<sup>886</sup> BOHIGAS, 1986 ; PLANAS, 1998, pp. 91-103 ; PLANAS, 2011, p. 42.



qui semblent plus proches du houx que de l'acanthé. Les médaillons du premier folio renvoient également à la précédente tradition artistique. Les enluminures de ces médaillons en revanche tendent vers un certain renouveau. La comparaison des folios 289v et 356 (fig. B13.1 et B13.2) en particulier est éloquente, elle souligne l'évolution d'un seul et même artiste qui, sans maîtriser tous les codes du gothique international, les intègre petit à petit à sa manière. Ainsi la première Annonciation semble encore ancrée dans la tradition italianisante, par contre, la seconde qui présente des figures mieux proportionnées qui s'allongent, aux traits plus fins et avec des drapés mieux maîtrisés, atteste de cette évolution. Or, un dualisme similaire s'observe dans les œuvres du Maître de Stockholm et notamment le manuscrit suédois, ce qui invite à réviser la position du *Missel de Galceran de Vilanova*<sup>887</sup>.

Dès l'acquisition du livre d'Heures catalan par le musée de Stockholm en 1960, Joan Ainaud le considère comme un jalon entre le manuscrit d'Urgell et le Bréviaire de Martin l'Humain, ajoutant que l'ouvrage de Stockholm présente plus de similitudes avec les deux autres manuscrits que ceux de la Seu d'Urgell et de Paris n'en présentent entre eux. Ces similitudes n'échappent pas non plus à François Avril lorsqu'en 1983 il réalise le catalogue des manuscrits enluminés de la péninsule Ibérique de la BnF<sup>888</sup>. Sur cette base, nous l'avons vu, il a entre autres été proposé de voir un même artiste intervenir pour l'ouvrage suédois et le Bréviaire de Martin l'Humain<sup>889</sup>, hypothèse à laquelle nous n'adhérons pas.

Nous avons, dans les pages précédentes de cette étude, démontré le rôle d'avant-garde du Maître de Stockholm. Cela nous invite à réviser notre regard sur le Bréviaire de Martin l'Humain – qui n'en reste pas moins un document précieux du répertoire visuel ibérique –, mais également sur le missel de Galceran de Vilanova précédemment mentionné. La chronologie s'inverse alors, et celui qui semblait avoir influencé le manuscrit suédois devient celui qui a été influencé par le Maître de Stockholm<sup>890</sup>.

---

<sup>887</sup> CORNUDELLA, dans BARCELONE, 2012, pp. 40-41 ; CORNUDELLA dans TERÉS (dir.), 2016, pp. 108-109.

<sup>888</sup> AVRIL (dir.), 1982, p. 109.

<sup>889</sup> BOHIGAS, 1965, vol. I, pp. 233-245 & vol. II, p. 18 ; PLANAS, 2009, p. 141 ; PLANAS, 2012, pp. 165-166.

<sup>890</sup> Rôle d'avant-garde déjà souligné par CORNUDELLA dans TERÉS (dir.), 2016, pp. 116.

Les peintres actifs dans les grandes cours européennes de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle sont majoritairement des artistes issus des Pays-Bas méridionaux, alors considérés comme les meilleurs. Barcelone, centre névralgique de la couronne d'Aragon tant d'un point de vue politique que culturel, attire par sa vitalité et son potentiel artistique des artistes pré-eyckiens à l'instar du Maître de Stockholm, ce qui prépare une transition artistique vers l'*ars nova*<sup>891</sup>. Deuxième centre artistique de la Couronne, Valence n'est pas en reste, comme nous l'avons vu avec Marçal de Sas qui impulse une variante plus expressive du courant international. C'est d'ailleurs par le biais de Valence que l'*ars nova* émerge et se développe dans les territoires aragonais, sous l'impulsion notamment de nouveaux artistes septentrionaux. La ville offre alors à cette révolution picturale une opportunité d'éclore quasiment en parallèle de son développement en Flandre.

\*

---

<sup>891</sup> Cette transition artistique est incarnée par le Catalan Bernat Martorell, considéré comme la figure de proue d'un second mouvement international plus naturaliste. Pour cet artiste voir notamment GERONE, 2003.

## 6. Le réalisme eyckien et son adaptation. Première génération d'artistes

Jan van Eyck est certainement le peintre le plus célèbre de son temps en Europe, et ce y compris de son vivant. Il est la figure de proue du renouveau artistique qui s'opère dans les anciens Pays-Bas entre 1420 et 1440. Son art se caractérise par une claire volonté illusionniste dont résulte un fort caractère réaliste. Il représente avec une extrême justesse les effets de matières, les détails les plus infimes, employant des jeux d'optique comme les ombres portées ou encore la perspective dite atmosphérique. Le souverain Alphonse V d'Aragon (r. 1416-1458) semble avoir été particulièrement admirateur de l'œuvre du maître puisqu'il a possédé plusieurs de ses tableaux dans ses collections napolitaines dont le *Triptyque Lomellini*, ainsi qu'un *Saint Georges au dragon*, tous deux disparus depuis<sup>892</sup>. Véritable amateur d'art flamand, il semble également vouloir que ses artistes officiels soient formés à la manière du maître afin de pouvoir la reproduire comme en atteste le mandement de son peintre attitré, Lluís Dalmau (ac. 1421-1461), en Flandre en 1431.

Ce succès se répercute dans la production artistique des différents royaumes de la couronne d'Aragon, mais c'est certainement à Valence que la révolution eyckienne connaît la réponse la plus rapide et la plus enthousiaste. Ce triomphe est-il uniquement la conséquence, d'une part, des goûts du souverain et de son influence sur son entourage et ses sujets et, d'autre part, de la circulation d'œuvres à sa demande ? Ou faut-il y voir de plus le résultat de la présence d'artistes septentrionaux, voire de Jan van Eyck lui-même dans la péninsule Ibérique ?

### 6.1. Jan van Eyck à Valence

#### 6.1.1. Jan van Eyck, entre peinture et diplomatie

Les « lointains voyages secrets » auxquels participe Jan van Eyck, peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, ont été l'objet de nombreuses

---

<sup>892</sup> VALENCIA, 2007a, vol. 1, pp. 352-357 et 371-374 ; CORNUDELLA, 2009-10, pp. 47-54 ; JONES, 2014, pp. 30-43.

spéculation chez les historiens après la publication par William Henry James Weale en 1908 de documents prouvant le séjour de l'artiste au Portugal<sup>893</sup>. Veuf par deux fois à la suite des décès de Michelle de France (1395-1422) et de Bonne d'Artois (1396-1425), le duc cherche activement à se remarier pour enfin offrir un héritier à sa principauté. Cela est également l'occasion de nouer ou renforcer quelques alliances diplomatiques. Dirigée par Jean de Roubaix, conseiller du duc, et Lourin de Saligny, premier chambellan, cette ambassade a pour but de négocier ses troisièmes noces. Ainsi, comme cela devient habituel dans les cours européennes, le duc envoie son peintre Van Eyck pour connaître le visage de sa promise, l'infante Isabelle (1397-1471). Le portrait est réalisé en janvier-février de l'année 1429, puis envoyé au duc une fois les négociations terminées. Il est aujourd'hui perdu, mais connu grâce à une copie du XVII<sup>e</sup> siècle conservée à Lisbonne (coll. privée)<sup>894</sup>.

Dans l'attente de la réponse du duc, l'ambassade se rend à Saint-Jacques-de-Compostelle et visite le duc d'Arjona (à Zamora ?), le roi de Castille (à Valladolid ?), la ville de Grenade et « d'autres lieux ». Il a été pensé que le groupe avait pu aller jusqu'en terre aragonaise<sup>895</sup>, en raison d'une mauvaise interprétation du terme français « Arjonne », qui se réfère bien à Arjona et non à l'Aragon. La documentation conservée n'atteste pas de la présence de Jan van Eyck durant ces excursions.

Très tôt, l'historien William Henry James Weale envisage que Jan van Eyck ait réalisé un séjour dans la péninsule Ibérique, antérieur à l'ambassade portugaise, auprès d'Alphonse V d'Aragon une année auparavant. En effet, le 1<sup>er</sup> juillet 1427, une délégation dirigée par Lourdin de Saligny et Renaud de Fontaine, évêque de Soissons, est envoyée à Valence, toujours dans le but d'organiser un mariage, cette fois avec Éléonore d'Aragon

---

<sup>893</sup> WEALE, 1908, pp. lv-lxxii.

<sup>894</sup> Anonyme, *Portrait d'Isabelle de Portugal d'après Jan van Eyck*, 1429, copie du XVII<sup>e</sup> siècle. Reproduction disponible à Lisbonne, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

<sup>895</sup> VAN PUYVELDE, 1940, p. 23.

(1402-1445)<sup>896</sup>, sœur du souverain<sup>897</sup>. W. H. James Weale présume que, sur son chemin, l'ambassade s'est arrêtée à Tournai, à l'occasion de la fête de la Saint-Luc, le 18 octobre. Est alors présent un « *Johannes peintre* », identifié comme Van Eyck, reçu par la guilde des peintres de la ville<sup>898</sup>. L'hypothèse est ensuite reprise par nombre d'historiens, dont Erwin Panofsky dans son célèbre *Early Netherlandish Painting*<sup>899</sup>. Il faut attendre la publication de l'essai de Jacques Paviot pour que soit contestée cette éventualité<sup>900</sup>. Son raisonnement s'appuie sur les paiements adressés au peintre en juillet et août 1427, suggérant la présence de celui-ci dans les Pays-Bas<sup>901</sup>. Il souligne également que l'ambassade ne revient aux Pays-Bas qu'en février 1428. Cela exclut donc la possibilité qu'elle se soit arrêtée à Tournai en octobre 1428 et que le peintre ait pris part aux festivités.

Cependant, une troisième ambassade, la première suivant l'ordre chronologique, pourrait inclure le peintre. Celle-ci est connue grâce aux travaux de Blasco Vallés et Reche Ontillera<sup>902</sup>. Un sauf-conduit de la main du roi Alphonse V, daté du 28 septembre 1426, fait état d'une mission en vue de préparer la délégation qui part l'année suivante et qui a pour but de finaliser l'alliance<sup>903</sup>. Bien que Jan van Eyck ne soit pas mentionné, il est probable qu'il en ait fait partie, aux côtés de Lourdin de Saligny qui mène la mission. Le sauf-conduit mentionne quatre ambassadeurs dont Lourdin de Saligny, puis André de Toulangeon, Jean de Terrant et un certain « *Iohannis militem, cambellanum* », qui pourrait être Jean Hibert<sup>904</sup>. Ils sont également cités dans les comptes du duc de Bourgogne le 31 juillet 1426 pour un voyage en « certain lieux loingtain et pour aucunes choses qui

---

<sup>896</sup> À ne pas confondre avec Éléonore d'Albuquerque (1374-1435), la mère d'Alphonse V d'Aragon, qui n'aurait probablement pas pu prétendre offrir une descendance au prince septentrional, cf. SPITZBARTH, 2013, p. 295. On peut également trouver en certaines occasions le nom d'Isabelle, fille aînée du comte d'Urgell, comme prétendante, sans que nous puissions véritablement l'expliquer cf. WEALE, 1908, p. 11-12 ; VALENCIA, 2007a, vol. 1, p. 92.

<sup>897</sup> Le rapport de mission est daté du 20 août 1429, voir ADN, N 19, fol.257r-259r ; le document est publié dans SPITZBARTH, 2013, p.j. n° 9, pp. 616-621.

<sup>898</sup> HOUTART, 1907, p. 36 ; WEALE, 1908, pp. 11-12.

<sup>899</sup> PANOFSKY, 1953, p. 179.

<sup>900</sup> PAVIOT, 1990, pp. 83-93, spécialement p. 86.

<sup>901</sup> WEALE, 1908, doc. 10 & 11.

<sup>902</sup> VALENCIA, 2007a, vol. 1, pp. 91-96 et 411-418.

<sup>903</sup> SPITZBARTH, 2013, p. 382.

<sup>904</sup> SPITZBARTH, 2013, p. 295.

grandement lui (le duc) touchoient et voit tres a cuer »<sup>905</sup>. Or, peu après, Jan van Eyck reçoit un paiement également pour « un certain loingtain voyage secret que semblablement il (le duc) a ordonné faire en certain lieux que aussi ne vault aultrement declarer »<sup>906</sup>. Ce dernier élément porte à croire en la présence de Jan van Eyck dans cette première ambassade de 1426. Certains historiens rejettent cette hypothèse, arguant que ce paiement à Jan van Eyck n'est pas listé avec les autres paiements de l'ambassade<sup>907</sup>. Cette seule raison ne semble pas suffisante pour écarter la possible présence du peintre. En effet, un cas comparable existe, celui d'un certain Remon Monnessou, qui prend part à l'ambassade de 1427 mais n'est jamais listé avec les autres ambassadeurs et n'apparaît pas non plus dans le rapport final de l'ambassade<sup>908</sup>.

Néanmoins, on peut se demander pourquoi Jan van Eyck aurait pris part à l'ambassade de 1426 et non à la suivante. La délégation envoyée en 1427 à Valence constitue une sorte de « consolidation » du nombre des personnes déjà présentes lors de la première mission, mais n'apparaît pas apporter de nouvelles compétences utiles à la mise en place de l'accord entre les deux souverains<sup>909</sup>. Elle avait probablement pour objectif de consolider les modalités déjà envisagées et de finaliser les négociations entamées un an plus tôt. Dans de telles circonstances, il n'est pas surprenant que le peintre soit absent de ce nouveau voyage. Sa mission, qui devait être similaire à celle qu'il a remplie lors de l'ambassade portugaise, à savoir réaliser un portrait de la promise du duc de Bourgogne, Éléonore d'Aragon, avait dû être achevée dès 1426.

Malheureusement pour le duc de Bourgogne, ce projet matrimonial est brusquement annulé peu de temps après l'ambassade. Dans une lettre datée du 14 août

---

<sup>905</sup> PAVIOT, 1990, p. 86.

<sup>906</sup> ADN, B 1933, fol. lxxij. WEALE, 1908, doc. 7, pp. xxxi-xxxii ; PAVIOT, 1990, p. 85 ; Il est à noter que bien que datant mal l'ambassade (faute de la documentation nécessaire), Jacques Pivot suppose néanmoins avec intuition que Jan van Eyck a pu y prendre part.

<sup>907</sup> Cette opinion est néanmoins contestée par certains historiens cf. BORCHERT, dans ROTTERDAM, 2012, p. 85 ; SPITZBARTH, 2013, pp. 294-298.

<sup>908</sup> Ce fait avait déjà été souligné par FRANSEN, 2017, pp. 477-78, note 15. Le dénommé Remon Monnessou est signalé comme étant en voyage secret en Aragon pour la négociation de l'alliance matrimoniale entre Philippe le Bon et Éléonore d'Aragon. ADN, B 1938, f° 257r-259r ; Archives de l'État de Courtrai, B, vill, cod. 322, XVI, fol. 88. Mentionné dans SPITZBARTH, 2013, base de données en ligne <http://ambassadeurs.plb.free.fr>, mission n° 277 (consulté le 7 septembre 2019).

<sup>909</sup> SPITZBARTH, 2013, pp. 294-298.

1427, le roi aragonais informe Philippe le Bon que sa sœur est désormais promise à l'héritier du trône portugais<sup>910</sup>. Le Bourguignon, soucieux de mettre fin à son veuvage pour enfin offrir un héritier à sa principauté, envoie dès l'année suivante au Portugal une nouvelle délégation qui, cette fois, compte Jan van Eyck parmi ses membres.

S'il fallait encore douter de la possible présence du peintre et valet de Philippe le Bon dans la mission de 1426 et de son passage à Valence, il faut rappeler le succès de la manière eyckienne dans la région. Le développement précoce et rapide de cette révolution picturale à Valence dès les années 1430-40, comparé au reste du Sud de l'Europe où il faut attendre une, voire deux décennies supplémentaires, ne prend tout son sens qu'à la lumière d'un tel voyage de Van Eyck. Par ailleurs, le fait qu'Alphonse le Magnanime ait pu connaître directement le peintre ou tout du moins admirer certaines de ses œuvres lors de cette ambassade permettrait de mieux comprendre sa décision d'envoyer son propre peintre de cour, Lluís Dalmau, en Flandre en 1431<sup>911</sup>. Ce voyage avait vraisemblablement pour but de former le peintre valencien à la manière eyckienne, peut-être par Jan van Eyck lui-même, comme l'ont supposé de nombreux historiens<sup>912</sup>. Cette hypothèse serait confirmée par la comparaison entre le *Retable de l'Agneau mystique* des frères Van Eyck et *La Vierge des conseillers* (fig. B18.1 et B18.2) de Barcelone réalisée par Dalmau quelques années après son retour dans la péninsule.

#### 6.1.2. L'ombre de Jan van Eyck

Outre le probable séjour de Jan van Eyck dans la couronne d'Aragon en 1426, il faut également tenir compte de la présence de ses œuvres dans la péninsule. Les plus connues sont celles en possession du roi Alphonse le Magnanime. Grâce au *De viris illustribus* de Bartolomeo Facio, nous savons que, lorsque l'humaniste achève son ouvrage,

---

<sup>910</sup> « *Nostre germa ne dilectissime, etate illamque iam maritali iugo porrigi exposcente cum illustri principe Odoardo, primogenito et futuro rege reg[nu]m Portugalie* », ACA, Cancellería, Reg. 2680, f. 121r.

<sup>911</sup> CORNUDELLA, 2016, p.124.

<sup>912</sup> L'hypothèse est avancée dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. PASSAVANT, 1853 p. 75 ; JUSTI, 1887, pp. 179-186 ; NÈVE, 1899.

le souverain a entre ses mains le triptyque originellement peint pour le Génois Battita Lomellini vers les années 1455-1456<sup>913</sup>. L'œuvre a pu être emmenée par l'ambassade génoise de 1444 à Naples, moment qui coïncide avec l'arrivée de Bartolomé Facio<sup>914</sup>. Une *Mappemundi*, qui aurait été offerte par Philippe le Bon à Alphonse le Magnanime<sup>915</sup>, est également mentionnée par Facio dans la notice dédiée au peintre et valet du duc. L'attribution de cette œuvre à Jan van Eyck est aujourd'hui débattue<sup>916</sup>. En effet, celle-ci aurait vraisemblablement pu être réalisée avec l'aide de l'astronome Guillaume Hobit, qui reçoit divers paiements du duc de Bourgogne pour son travail entre 1440 et 1444. Or, Jan van Eyck meurt en 1441. Il ne faut néanmoins pas oublier que l'atelier Van Eyck continue d'œuvrer après sa mort, avec probablement à sa tête Lambert van Eyck, frère de Jan, qui était documenté au service de Philippe le Bon dans les années 1430<sup>917</sup>. Il n'est donc pas à exclure que cette œuvre ait été commencée par Van Eyck et achevée par son atelier, ou entièrement réalisée par son atelier.

En plus de ces deux œuvres, Alphonse le Magnanime aurait également eu dans ses collections un *Saint Georges* de Jan van Eyck, ou du moins attribué comme tel. Ce panneau n'est pas mentionné par Bartolomé Facio. Faut-il en déduire que l'humaniste, et peut-être le monarque lui-même, aient douté de son attribution ? Quelle que soit la réponse, l'arrivée de cette œuvre dans les collections est parfaitement documentée. Nous savons que ce tableau est acquis par le biais du marchand Joan Gregori en 1444<sup>918</sup>, avant d'être envoyé à Naples, où la cour est alors établie. Le panneau transite par Valence, comme en attestent les livres de comptes de la ville qui mentionnent pour le compte du roi le versement au marchand d'une somme de 2 144 sous pour l'achat, entre autres, du tableau de la main de « maître *Johannes* le grand peintre de l'illustre duc de Bourgogne » :

---

<sup>913</sup> BAXANDALL, 1964, pp. 102-103.

<sup>914</sup> WEISS, 1956, pp. 9-10 ; CORNUDELLA, 2009-2010, p. 48.

<sup>915</sup> STERLING Charles, « La mappemonde de Jan van Eyck », *Revue de l'Art*, 33 (1976), pp. 69-82.

<sup>916</sup> PAVIOT Jacques, « La mappemonde attribuée à Jan van Eyck par Facio : une pièce à retirer de son œuvre », *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, vol. XXIV, 1991, pp. 57-62.

<sup>917</sup> BORCHERT, 2008, pp. 66, 69-90 ; JONES, 2014, pp. 30-32 ; BORCHERT, 2018, pp. 102-103 ; concernant les paiements faits à Lambert van Eyck, voir WEALE, 1908, doc. 15, pp. XXXVI-XXXVII.

<sup>918</sup> Sur l'importance du rôle des marchands et notamment de Joan Gregori, voir Chapitre 2, point 2.1.3.



*Item pos en data los quals per mi liura lo dit en Pere Garro an Johan Gregori, mercader, ciutadà de València, MMCXXXVIII sous reials per les rahons seguens, ço és MM. sous per preu dels quals de aquell de ordinació mia es estada comprada una taula de fust de roure de alt de quatre palms e de ample de tres en la qual és pintada e deboxada de mà de mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya, la imatge de sen Jordi a cavall e ab altres moltes obres molt altament acabades.*<sup>919</sup>

Une description de l'œuvre est donnée par l'humaniste napolitain Pietro Summonte dans sa célèbre lettre du 20 mars 1524, adressée à Marcantonio Michel, aristocrate vénitien souhaitant être informé de la pratique de l'art à Naples. Dans celle-ci, l'humaniste s'intéresse dans un long passage aux œuvres flamandes se trouvant à Naples et parmi elles, le *Saint Georges*, ce qui permet de s'en faire une bonne représentation :

*Similmente fe' dell'immagine di san Georgio, che venne pure da Fiandra, in tabula, in spacio di circa doipalmi e mezzo per banda delle quattro : opera assai laudata, dove si vede lo cavalero tutto inclinato incumbes que penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta passata tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che, già gonfiata, facea una certa borsa in fora. Era ad vedere il bon cavalero tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba riverberava la immagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si monstrava molto evidente.*<sup>920</sup>

---

<sup>919</sup> SANCHI SIVERA, 1930, p. 114 ; VALENCIA, 2007a, p. 72 ; traduction de la partie.

<sup>920</sup> « Il fit de même l'image de saint Georges, qui venait elle aussi des Flandres, un panneau de bois, large de deux paumes et demie et haut de quatre : œuvre fort admirée, où l'on peut voir le saint à cheval tout courbé et presque couché sur sa lance, qu'il avait fichée dans la bouche du dragon, et dont la pointe déjà passée à l'intérieur n'avait plus qu'à trouser la peau, qui, déjà gonflée, formait une protubérance en dehors. Il fallait voir le bon cavalier projeté en avant et faisant un effort tel contre le dragon que sa jambe droite était presque sortie de l'étrier et lui secoué sur/de selle [prêt à tomber]. Sur sa jambe gauche se reflétait l'image du dragon, si bien représentée dans la lumière qui frappe l'armure comme sur le verre d'un miroir. Sur l'arçon de la selle apparaissait une certaine rouille, qui, sur ce fond de fer poli, se voyait de manière évidente. » ; NICOLINI, 1925, pp. 158-163.

Outre ce témoignage, l'une des preuves les plus directes de la réception de l'œuvre de Jan van Eyck à Valence est sans conteste la présence d'un panneau de sa main, ou de son atelier, en la possession du peintre Joan Reixach (ca. 1411-1485). Dans son testament rédigé devant notaire en 1448, il est mentionné dans la liste de ses biens « *una taula de pintura de la història com Sent Fransech reb les plagues, acabada ab oli de la mà de Johannes* », qu'il aurait lui-même achetée à Valence pour la somme de 15 livres<sup>921</sup>. Il ne fait que peu de doutes quant à l'identité de ce Johannes qui est selon toute logique Jan van Eyck. En effet, l'ensemble de la documentation valencienne se réfère systématiquement à lui par son simple prénom, plus exactement par l'emploi systématique d'une version latinisée de celui-ci<sup>922</sup>. Alors que les peintres locaux homonymes, pour leur part, se font appeler « Joan », la version latine est réservée à la documentation rédigée en latin. Il faut avoir à l'esprit l'aura exceptionnelle qu'avait alors Jan van Eyck en Europe, qui était telle qu'il demeurerait inutile de préciser qui était ce Johannes : il ne pouvait être que le célèbre peintre du duc de Bourgogne. Le panneau que possédait Joan Reixach constitue probablement une version similaire à celles connues et conservées à la Galleria Sabauda de Turin (inv. 147) et au Museum of Art de Philadelphie (inv. 314)<sup>923</sup>.

Notons également que Reixach n'est pas le seul Valencien à posséder une œuvre de Van Eyck à la fin de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Une étude d'Encarna Montero a récemment souligné la présence d'un dessin de Jan van Eyck dans l'inventaire après décès d'Andreu García, prêtre bénéficiaire de la cathédrale de Valence, amateur d'art et ami des artistes<sup>924</sup>, qui est par ailleurs indiqué comme héritier du panneau de saint François dans le testament de Joan Reixach<sup>925</sup>. Cet inventaire stipule qu'Andreu Garcia avait en sa possession une demi-figure dessinée à la plume, « *una myga ymatge en paper, de ploma de mà de Johannes* » qu'il avait reçue du peintre Berenger Mateu comme garantie pour le prêt à ce dernier de la somme de 6 florins en 1452. Tout comme dans le cas du saint

---

<sup>921</sup> CERVERO GOMIS, 1964, p. 93 ; APPV, Protoc. Ambrosio Alegret, n° 1811.

<sup>922</sup> SANCHIS SIVERA, 1930-31, p. 114 ; VALENCE, 2001, p. 120.

<sup>923</sup> VALENCE, 2001, pp. 106-117.

<sup>924</sup> APPV, Protocol Ambrosi Alegret, n°1118, MONTERO TORTAJADA, 2013, pp. 790-806 et MONTERO TORTAJADA, 2016. À propos d'Andreu García et de sa place dans la scène artistique valencienne, voir MONTERO TORTAJADA, 2007.

<sup>925</sup> CERVERO GOMIS, 1964, p. 93; APPV, Protoc. Ambrosio Alegret, n° 1811.

François recevant les stigmates, il ne fait que peu de doutes quant à l'identité de ce « Johannes ».

La possession d'une œuvre de Jan van Eyck, y compris à l'état de simple esquisse ou de modèle, est certainement pour l'époque une marque de prestige, et ce d'autant plus qu'il est à la fois le peintre officiel de l'un des princes les plus riches et plus puissants de son temps, Philippe le Bon, et également l'artiste favori du souverain aragonais. Or, Andreu García possède deux de ses œuvres. Loin d'être anecdotique, cette présence « eyckienne » prend tout son sens à la lumière de l'importation d'œuvres faite par Alphonse le Magnanime. Il était ainsi possible, même aisé, dans la Valence de cette époque, de voir, d'obtenir une œuvre ou un modèle réalisés de la main de Jan van Eyck. Cette facilité est vraisemblablement le fait des échanges commerciaux et du rôle de certains marchands locaux. Ce contexte donne l'occasion aux artistes de pouvoir étudier et reprendre les compositions septentrionales pour leurs propres œuvres, mais aussi pour celles de leurs contemporains.

## 6.2. Les protagonistes locaux de l'art eyckien

### 6.2.1. La leçon eyckienne de Dalmau

Peintre du roi Alphonse le Magnanime, Lluís Dalmau reçoit le 6 septembre 1431 la somme de 100 florins d'or pour se rendre en Flandre sur ordre de son monarque<sup>926</sup>. La ou les raisons de ce voyage ne sont pas précisées. Nous pouvons néanmoins tenter de les deviner. Souverain amateur d'art éclairé, Alphonse est particulièrement friand d'art flamand et il mande vraisemblablement son peintre attiré pour qu'il se forme entre autres à la manière eyckienne, la finalité étant qu'il réalise pour lui quelques œuvres dans le même goût à son retour. Ajoutons à cela le fait que le peintre reçoit son paiement le même jour que le maître tapissier Guillaume au Vaissel, qui au même moment doit rentrer en Flandre.

---

<sup>926</sup>TRAMOYERES BLASCO, 1907, pp. 570-572.

Il est plus que probable que les deux hommes aient voyagé ensemble et qu'une fois arrivé, Guillaume au Vaissel ait fait office d'intermédiaire auprès des peintres locaux<sup>927</sup>. Quoi qu'il en soit, l'étude de *La Mare de Deu dels Consellers* (*La Vierge des Conseillers* – fig. A14) vient confirmer une formation aux techniques de peinture septentrionales et plus particulièrement eyckiennes.

#### 6.2.1.1. *La Mare de Deu dels Consellers* de Barcelone

Le 29 octobre 1443, la *Casa de la Ciutat* de Barcelone charge le Valencien Lluís Dalmau de réaliser un nouveau retable pour orner sa chapelle<sup>928</sup>. Il peut sembler étrange d'avoir contracté cet artiste et non Bernat Martorell (vers. 1390-1452), qui est alors le peintre le plus en vue de la ville. Or entre 1436, année de l'achèvement du retable de la *Diputació del General de Catalunya* de la main de Martorell, et 1443, les modèles flamands diffusés par l'*ars nova* prennent largement le pas sur l'esthétique du gothique international dont Martorell incarne les derniers feux. Ce renouvellement de l'esthétique coïncide avec le retour de Flandre de Lluís Dalmau qui, après un séjour à Valence où il est documenté en 1436<sup>929</sup>, est signalé à Barcelone au moment où il s'engage pour réaliser la *Vierge des Conseillers* (fig. A14).

La scène prend place au croisement de la nef centrale et du transept d'une église dont les clés de voûte sont ornées des armes de la ville de Barcelone, formant également des ornements sur le pavement du sol. Dans l'abside, le peintre a placé un monumental trône gothique où siège la Vierge en reine, vêtue d'une robe pourpre et d'un manteau de velours bleu richement orné de pierreries et brodé de fils d'or. De part et d'autre se trouvent les cinq conseillers barcelonais : à droite de Marie, Joan Llull, le « conseiller en chef », Francesc Llobet et Joan Junyent, et à gauche prennent place Ramon Savall et Antoni de Vilatorra. Aucun ne regarde la Vierge, leur regard est fixe, dans le vide, selon les principes

---

<sup>927</sup> CORNUDELLA, 2009-2010, pp. 46-47.

<sup>928</sup> AHCB, référence incomplète ; SAMPERE, 1906, vol. II, pp. XIV - XVII, doc. IX. ; Volume 2, pp. 204-206, doc. 10.

<sup>929</sup> ARV, Bailla, 45, 11 septembre 1436 ; GOMEZ FERRER, 2006, p. 76.

déjà exploités par Jan van Eyck dans des œuvres telles que la *Vierge au Chancelier Rolin* ou encore la *Vierge au Chanoine van der Paele* (fig. B14), indiquant que la Vierge figurée est une apparition. Les conseillers sont présentés à Marie par sainte Eulalie, sainte patronne de Barcelone, et saint André, saint patron du Consistoire. Cette rencontre divine s'ouvre en arrière-plan sur deux volets de fenêtres gothiques, dans lesquelles se trouvent des anges musiciens qui rappellent directement ceux du *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon), œuvre de la main de Hubert et Jan van Eyck.

Fier de son travail et de la mise en pratique de son savoir-faire eyckien, Lluís Dalmau signe son œuvre sur la base du trône : *SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUI DEPICTUM*. Au XV<sup>e</sup> siècle, un peintre est plus considéré comme un artisan que comme un artiste<sup>930</sup>. Son nom n'a donc lieu d'être que dans les contrats qui définissent les parties impliquées dans la réalisation de l'œuvre, et non pas sur l'œuvre elle-même. Jan van Eyck est l'un des premiers peintres à se revendiquer comme l'auteur de ses peintures en inscrivant son nom. Lluís Dalmau fait ici de même mais de manière indirecte. C'est ici la peinture qui nous informe qu'elle a été réalisée par le Valencien : *FUI DEPICTUM*, soit exactement selon le même principe que Jan van Eyck qui lui signe ses œuvres par l'inscription, à l'instar de « *JOHANNES DE EYCK ME FECIT* » sur *l'Homme du turban*<sup>931</sup>.

L'ensemble de ces éléments a longtemps laissé supposer, très tôt dans l'historiographie, que le Valencien a réalisé un séjour dans l'atelier de Jan van Eyck<sup>932</sup>. L'analyse technique du panneau en 2008 vient le confirmer. Cette étude a révélé que le médium de la *Vierge des Conseillers* est de l'huile siccativante, et que les différentes étapes de préparation ainsi que les couches de peinture sont en tous points comparables à la manière de procéder de Van Eyck<sup>933</sup>. Cette découverte vient appuyer l'hypothèse d'un passage de Dalmau dans l'atelier du maître, et une période d'apprentissage incluant le langage illusionniste et la technique de la peinture à l'huile.

---

<sup>930</sup> YARZA, 1983-85.

<sup>931</sup> Londres, National Gallery, inv. NG222. FRANSEN, 2017, p. 474.

<sup>932</sup> Lluís Dalmau est présenté comme élève de Jan van Eyck dès la redécouverte du retable de la *Vierge des Conseillers* en 1853 cf. PASSAVANT, 1853, p. 75.

<sup>933</sup> RUIZ I QUESADA, SALVADÓ, BUTÍ, EMERICH, 2008.

La restauration du retable de Gand, initiée en 2012 par l'Institut royal du patrimoine artistique belge (IRPA), a été l'occasion de faire réaliser des calques de certains personnages dont les anges musiciens ainsi que saint Jean-Baptiste. Ceux-ci ont été par la suite envoyés au Museu Nacional d'Art de Catalunya qui les a juxtaposés sur le retable peint par Dalmau. Les résultats sont plus qu'éloquents : les proportions et les dessins des deux œuvres sont similaires, au point que le Valencien a dû, lors de son séjour en Flandre, réaliser des tracés des visages eyckiens<sup>934</sup>. Le visage du saint Jean-Baptiste de Gand et du saint André de Barcelone sont identiques aux niveaux des yeux, du nez et de la bouche. Aussi, l'emploi du vert dans la version catalane implique que Dalmau a dû voir le saint Jean-Baptiste sur la fin de sa réalisation pour en copier la couleur. Enfin, plusieurs anges se correspondent au niveau des sourcils, des yeux, du nez, de la bouche, voire dans les diadèmes. Par conséquent, nous pouvons affirmer que Lluís Dalmau a eu un accès direct et privilégié à l'œuvre quand elle se trouvait encore dans l'atelier de van Eyck à Bruges<sup>935</sup>. L'intuition de David Passavant voyant en Dalmau un « élève de l'école de Van Eyck » est ainsi confirmée un siècle et demi plus tard<sup>936</sup>.

Cette *Mare de Deu* est de fait le symbole le plus éclatant de la diffusion de l'*ars nova* initié par Jan van Eyck en Catalogne et dans la couronne d'Aragon. Le contrat passé pour la réalisation de ce retable atteste par ailleurs des connaissances de Dalmau sur la technique picturale des anciens Pays-Bas. Ou plus exactement, elle témoigne de la conscience qu'avaient les commanditaires de cette compétence propre à Dalmau. Ainsi le contrat spécifie que le bois devra être du chêne de Flandre, que le panneau devra également comprendre des portraits réalistes de conseillers représentés « *segons proporcions e habituts de lurs cosos, ab les façs axi propries com ells vivents les han* »<sup>937</sup>, et il est ajouté que leurs vêtements devront être « *grana, ab les portes e les lengues appaerents ésser folrades de bells vays* ». Il semble donc y avoir une véritable volonté de valoriser la leçon

---

<sup>934</sup> FRANSEN, 2017, pp. 476-477.

<sup>935</sup> Le *Retable de l'Agneau mystique* est réalisé dans l'atelier brugeois de Jan van Eyck, et y reste jusqu'au 26 mai 1432, date à laquelle il a été déplacé dans la chapelle funéraire de Jadocus Vijd et de son épouse dans l'église Saint-Jean, devenue aujourd'hui la cathédrale Saint-Bavon.

<sup>936</sup> PASSAVANT, 1853, p. 75.

<sup>937</sup> Parmi ces portraits, il y a notamment celui de Ramon Savall, chef du conseil de Barcelone cf. SAMPERE, 1906, vol. II, pp. XIV - XVII, doc. IX. ; Volume 2, p. 204, doc. 10.

flamande apprise par le peintre et sa nouvelle capacité à retranscrire fidèlement les différentes matières et leur préciosité. Le contrat précise toutefois que le fond devra être « *tot daurat de bona e bella dauradura de or fi de florí de Florença* » dans la tradition gothique qui continue alors de dominer le panorama artistique catalan. Cette dernière condition n'est finalement pas respectée et la scène s'ouvre sur un paysage à la flamande au travers de fenêtres gothiques. Il est par ailleurs à noter l'absence d'allusion à la technique qui devra être employée pour réaliser l'œuvre. Or la même année, dans le royaume voisin, la ville de Saragosse commande un retable au peintre catalan Pasqual Ortoneda pour orner la chapelle de la Maison de la Ville. Le contrat indique cette fois que la peinture devra être « *de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linós* ». Il y est aussi spécifié que des grisailles devront être réalisées<sup>938</sup>, ce qui semble là aussi confirmer une véritable connaissance par les commanditaires des nouveautés mises en place avec la réception de l'*ars nova*.

Si les Aragonais ont cette connaissance de la peinture flamande, il est vraisemblable que cela ait également été le cas des Catalans. Pourtant, dans le cas du retable des conseillers de Barcelone, nous pouvons supposer que c'est Lluís Dalmau lui-même qui initie pleinement les conseillers de la ville aux diverses possibilités que leur offre son apprentissage au nord des Pyrénées.

#### 6.2.1.2. Des connaissances inexploitées ?

La *Vierge des Conseillers* est la première œuvre connue et documentée de Lluís Dalmau après son séjour en Flandre. Elle atteste de ses connaissances acquises à cette occasion pour satisfaire le roi. Il est cependant surprenant de constater, à la suite de son voyage, l'absence de commande motivée par la volonté de faire profit de la nouvelle formation du peintre à la manière flamande<sup>939</sup>. Il ne semble pas y avoir de chantier royal à Valence nécessitant le peintre : le palais royal est en travaux dans les années 1435-1440, mais Dalmau n'y participe pas. La chapelle principale dédiée à sainte Catherine possède déjà un retable qui n'est changé qu'en 1458. De même, la construction de la chapelle royale

---

<sup>938</sup> SERRANO Y SANZ, 1915, pp. 420-421.

<sup>939</sup> GOMEZ-FERRER, 2019, p. 7.

du couvent de Santo Domingo n'a pas encore commencé et ne nécessite donc pas de retable avant quelques années<sup>940</sup>. La documentation connue mentionne Dalmau uniquement comme peintre décoratif et non pas comme peintre de retables<sup>941</sup>.

La mort de Jeanne II de Naples (r. 1373-†1435) dans les mêmes années relance la guerre de succession avec René d'Anjou (1409-1480) pour le royaume de Naples. Rappelons ici que faute d'hériter naturel et suite à l'aide apportée par Alphonse V d'Aragon, roi de Sicile, en 1416 contre les Milanais, Jeanne décide de faire de ce dernier son successeur. Pressé de récupérer son dû, Alphonse tente de s'en emparer avant que la souveraine ne trépassse. Trahie, Jeanne lui préfère alors Louis III d'Anjou (r. 1403-†1434), qui a le malheur de mourir avant elle ; c'est alors son frère René I<sup>er</sup> d'Anjou (r.1409-†1480), par la suite connu comme le bon Roi René, qui prend la succession et monte sur le trône de Naples en 1435. Mais l'Aragonais, refusant de renoncer à ce qu'il considère lui revenir de droit, s'engage en guerre contre l'Angevin, qu'il finira par détrôner 1442<sup>942</sup>. Nous remarquons par ailleurs que durant le siège de Naples en 1440, contrairement à toute attente, Alphonse d'Aragon ne fait pas appel aux services de Dalmau, pourtant affilié à la maison royale depuis 1425<sup>943</sup>, mais à Jacomart Baço<sup>944</sup>.

Si le souverain n'est pas disposé à exploiter les nouveaux talents de son peintre, les villes de Valence et Barcelone regorgent de nobles, de riches marchands, d'ecclésiastiques et de confréries disposés à passer des commandes pour des retables destinés à orner les chapelles privées des principaux couvents et de la cathédrale, ainsi que certaines riches églises paroissiales. Il ne reste pas de traces archivistiques de ces commandes potentielles. Néanmoins, la reconsidération de certains panneaux laissés pour anonymes permet

---

<sup>940</sup> Bien que fondée en 1437 par Alphonse le Magnanime, la réalisation de cette chapelle royale incombe finalement à son successeur Jean II, qui reprend le chantier en 1463 cf. ZARAGOZÁ CATALÁN, A., « Antiquo convento de Santo Domingo (Valencia) » dans *El catálogo de Monumentos de la Comunidad Valenciana*, tome X, Valence, 1995, pp. 114-129.

<sup>941</sup> SANCHIS SIVERAS, 1929, p. 40.

<sup>942</sup> BISSON, 1988, pp. 153-156.

<sup>943</sup> Il est généralement admis qu'entre 1438 et 1443 Lluís Dalmau part s'installer à Barcelone. Cette question est sujet à débat, en effet, que le peintre soit à Barcelone ou à Valence, le roi aurait pu le faire mander aisément dans les deux cas cf. GOMEZ-FERRER, 2012, p. 73 ; ARV, mestre racional, 9206, 22 décembre 1425.

<sup>944</sup> CASELLAS, 1906, pp. 1-2.



d'apporter de nouveaux éléments de réponse lorsqu'ils sont rapprochés de la *Vierge des Conseillers*.

### 6.2.1.3. Nouvelles attributions

La première œuvre à considérer est la *Descente de Croix* de l'ancienne collection Muntadas (fig. A15.1). La scène est figurée de nuit, l'événement se déroulant le soir même de la Crucifixion. Les clous des mains ont déjà été enlevés, le corps drapé du Christ penche. Il est récupéré par Marie-Madeleine d'un côté, tandis que de l'autre, Joseph d'Arimathie retient le corps mort par son bras gauche. Au pied de la croix, Nicodème s'affaire avec un marteau pour faire sauter le dernier clou. Sont également présents la Vierge effondrée soutenue par saint Jean et deux saintes femmes éplorées.

Cette œuvre est publiée pour la première fois par Émile Bertaux qui fait le lien avec Lluís Dalmau<sup>945</sup>. Il y reconnaît une version « sculpturale » de l'art eyckien et discerne également des similitudes dans le traitement des figures, notamment entre Marie-Madeleine et la sainte Eulalie de la *Vierge des Conseillers* (fig. A14), entre Nicodème et saint André ainsi qu'entre saint Jean et les anges musiciens du retable des conseillers, rapprochements que valide quelques années plus tard Chandler Post<sup>946</sup>. Néanmoins, la grande qualité de cette œuvre, associée à son petit format, 45,8 x 32 cm, et son revers peint en effet de marbre encourageant d'autres historiens à laisser de côté cette attribution au profit d'un maître anonyme actif à Valence et originaire de Flandre<sup>947</sup>. Nous pensons pour notre part qu'il faut reconsidérer une attribution à Lluís Dalmau. En effet, le petit panneau offre de nombreux points de comparaison avec le célèbre retable de la *Vierge des Conseillers* comme le soulignait il y a déjà un siècle É. Bertaux. Cette hypothèse semble confirmée par la présence, au revers de la *Descente de Croix*, d'une peinture marbrée, qui ressemble plus à une constellation de gouttelettes de peinture (fig. A15.2). Ce procédé,

---

<sup>945</sup> BERTAUX, 1907, pp. 257-258.

<sup>946</sup> POST, 1938, p. 17.

<sup>947</sup> MADRID, 2001, pp. 291-292 ; RUIZ QUESADA, 2007, p. 267-68, l'auteur pense qu'il s'agit de Louis Allynbrood. Charles Sterling écrit dans ses archives qu'il s'agit d'une œuvre valencienne eyckienne, comme celle de Louis Allynbrood, sans pour autant attribuer l'œuvre à celui-ci.

réalisé dans un souci de conservation du bois dans le temps, se retrouve également dans la peinture valencienne comme en atteste la petite *Pietà* de Gonçal Peris Sarria conservée au Louvre<sup>948</sup>. Cependant, dans les territoires de la couronne aragonaise, il s'agit systématiquement d'une peinture unie dans les tons ocre comme le présente le panneau du Louvre. Le revers marbré de la *Descente de Croix* diverge de la tradition locale et évoque directement le revers des œuvres de Jan van Eyck, notamment celle de la *Vierge au Chancelier Rolin* (fig. B16.2) qui en constitue une version similaire dans des tons de vert, tandis que l'œuvre qui nous intéresse présente des variations de bleu. Or, seul un artiste familier aux techniques septentrionales à l'instar de Lluís Dalmau peut réaliser quelque chose de semblable.

Un autre panneau, proche stylistiquement de la *Descente de Croix* de l'ancienne collection Muntadas, semble pouvoir également être rattaché au corpus de Lluís Dalmau. Il s'agit d'un *Saint Dimas* (fig. A16.1), acquis en 2008 par le Statens Museum for Kunst de Copenhague, qui l'attribue comme l'œuvre d'un Valencien anonyme. Sur cette œuvre est figurée saint Dimas, le bon larron, agonisant sur sa croix, la tête penchée vers l'avant, les yeux clos et la bouche entrouverte. Le peintre a représenté un fin filet de salive sur le bord de sa bouche, ses bras et ses jambes ont été tranchés. La scène se déroule dans la pénombre, possiblement une référence au nom de Dimas, issu du grec *dysmê* qui signifie « crépuscule »<sup>949</sup>. L'œuvre présente un état de conservation satisfaisant, et une fois privé de son cadre moderne, révèle une barbe, signe qu'il est conservé dans son intégralité. Ses dimensions rectangulaires, 42 x 24 cm, et le fait que le larron soit représenté seul, encouragent à penser qu'il devait faire partie d'un triptyque figurant une Crucifixion en son centre. Ce panneau devait donc constituer un volet gauche et ainsi être à la droite du Christ comme le veut la tradition.

Cette œuvre est mise en lumière pour la première fois par Francesc Ruiz Quesada, dans un article paru en 2007<sup>950</sup>. L'historien attribue alors l'œuvre à Louis Allynbrood du fait de son éminent caractère eyckien et de sa provenance méditerranéenne. Il fait

---

<sup>948</sup> Paris, musée du Louvre, inv. R.F. 2014 10

<sup>949</sup> RÉAUX, 1958, vol. 1, p. 386.

<sup>950</sup> RUIZ QUESADA, 2007, pp. 267-68.

également le rapprochement avec la *Descente de Croix* mentionnée ci-dessus. Cette attribution à Allynbrood paraît difficile à accepter, particulièrement si nous admettons qu'il puisse être l'auteur du *Triptyque de la Passion du Christ* (fig. A22.1). Une confrontation entre le *Saint Dimas* et le triptyque conservé au Prado souligne bien une culture eyckienne commune mais exploitée de manière tout à fait distincte entre les deux œuvres. Le contraste est particulièrement notable dans les conceptions des corps et des visages. Les personnages apparaissent plus trapus dans l'œuvre d'Allynbrood, les traits sont plus anguleux, les expressions plus exacerbées. Une paternité du panneau conservé à Copenhague imputé à Louis Allynbrood est donc à écarter. Cette étude a en revanche le mérite de rapprocher avec justesse le *Saint Dimas* et la *Descente de Croix*. Outre la représentation nocturne des scènes dans les deux œuvres, un paysage qui apparaît plus méridional que septentrional, les corps dénudés présentent des types communs : tous deux sont émaciés, avec de longs membres qui laissent deviner une fine musculature, les côtes sont saillantes et le bas du ventre arrondi. En conséquence, nous pouvons en déduire qu'une même main a réalisé les deux panneaux.

Frédéric Elsig a récemment proposé d'attribuer à Lluís Dalmau ce *Saint Dimas*<sup>951</sup>. Il reconnaît dans cette œuvre un langage eyckien, réaliste mais quelque peu figé, caractéristique de Dalmau. En effet, le larron a l'air pétrifié dans sa souffrance. Déjà, Émile Bertaux donnait un avis similaire sur la manière du Valencien dont il disait les personnages « taillés dans du bois »<sup>952</sup>. En plus de ces qualificatifs peu flatteurs pour la manière de Lluís Dalmau, nous devons reconnaître une certaine parenté entre ces panneaux. Les traits secs du larron ne sont pas sans rappeler ceux du saint André de la *Vierge des Conseillers* (fig. A14). Nous pouvons ajouter la représentation de l'auréole, composée de rayons dorés, qui est semblable là encore à celles du retable des conseillers. Le panneau de *Saint Dimas* présente également un revers marbré (fig. A16.2), similaire à celui de la *Descente de Croix*, cette fois dans des tons verts, ce qui évoque directement le revers de la *Vierge au Chancelier Rollin* (fig. B16.2). Ce dernier élément souligne une exécution par un maître familier des techniques flamandes et plus particulièrement eyckiennes, tel que l'est justement Lluís Dalmau.

---

<sup>951</sup> ELSIG, 2018, p. 45.

<sup>952</sup> BERTAUX, 1906, p. 107.

Enfin, une troisième œuvre figurant une *Véronique de la Vierge* (fig. A17), jusqu'alors présentée comme anonyme, peut également être attribuée à Lluís Dalmau. Sur un fond d'or poinçonné, se détache la Vierge en buste, une formule iconographique qui connaît un grand succès dans les territoires de langue catalane – Catalogne, Valence et Majorque. Ce type de représentation dérive d'un prototype réalisé pour le roi Martin l'Humain et utilisé en possession lors de la célébration de l'Immaculée conception<sup>953</sup>. La Vierge est représentée de trois-quarts, non de face comme le veut traditionnellement la formule du *Mandylion*, avec un grand naturalisme qui fait directement écho au genre du portrait tel que pratiqué à cette époque. Notons également la grande attention portée aux détails, tant les finitions de la couture du liseré du voile que les pierreries et perles du chaperon, ainsi que l'utilisation de l'huile comme agglutinant, soit autant d'éléments qui renvoient à la production des primitifs flamand et plus particulièrement à l'art de Jan van Eyck.

Cette Vierge, donnée un temps comme œuvre française, est désormais considérée comme espagnole et plus particulièrement valencienne en raison du bois de pin utilisé comme support. L'iconographie comme nous l'avons dit, permet de la rattacher à la production des pays de langue catalane. Or Valence est le premier royaume qui reçoit l'influence du nouveau réalisme flamand, nous l'avons vu par le truchement de Jan van Eyck. C'est également de Valence qu'est originaire son plus fidèle suiveur : Lluís Dalmau. Cette attribution, avec réserve toutefois, est proposée pour la première fois par le professeur Rafael Cornudella<sup>954</sup>. La comparaison du visage de la Vierge londonienne avec celle du retable de la *Vierge des conseillers* (fig. A14) montre un traitement identique du nez et de la bouche dans les deux cas, ce qui vient confirmer l'intervention d'une même main et nous amène à affirmer que Dalmau est l'auteur des deux œuvres.

Nous avons, comme avec les précédents panneaux, demander à en voir le revers dans l'espoir d'y trouver une peinture marbrée, ce qui serait venu appuyer notre proposition d'attribution. Le revers ne présente malheureusement plus son état d'origine. Un premier

---

<sup>953</sup> CORNUDELLA, 2022

<sup>954</sup> CORNUDELLA, 2022. Dans une communication privée, il a également été proposée par le professeur Matilde Miquel que cette Vierge puisse être de Joan Reixach. Cette attribution de nous semble toutefois peu convaincante, elle d'ailleurs pas été reprise par la National Gallery.

examen visuel semble une restauration moderne avec l'emploi de bandes de papier, papier sur lequel se trouvait un revêtement en plâtre dont il reste quelques traces. Un examen plus poussé serait nécessaire pour déterminer si effectivement un revers peint a pu être perdu.

La question des attributions révisée, restent en suspens la datation et le lieu de production de ces deux panneaux. Le *Saint Dimas* apparaît relativement abouti dans sa réalisation, si bien que Frédéric Elsig propose de le situer après la réalisation de la *Vierge des Conseillers*, soit vers 1450, hypothèse à laquelle nous adhérons. En revanche, la *Descente de Croix* peut être datée plus tôt, possiblement avant les années 1440, c'est-à-dire à son retour de Flandre. Si la qualité et l'esprit eyckien de l'œuvre ne font aucun doute, il est en revanche surprenant de constater une certaine souplesse des drapés, pourtant cassants, lourds et anguleux chez Van Eyck et dans la *Vierge des Conseillers*. Ne faut-il pas alors voir en cette petite *Descente de Croix* une des premières expérimentations flamandes de Lluís Dalmau à son retour dans la péninsule ? Nous sommes tentées de situer sa réalisation à Valence, avant son départ pour la Catalogne. Pour ce qui est de la Véronique de la Vierge, la grande proximité du dessin avec la *Vierge des Conseillers* nous encourage à penser qu'elle dû être réalisée à la même période ou juste après.

#### 6.2.2. Les autres artistes valenciens

Si Lluís Dalmau est aujourd'hui l'exemple le plus célèbre de l'incidence directe du renouveau eyckien, la peinture flamande trouve également un écho important chez nombre de peintres valenciens comme cela a été démontré dans l'historiographie récente<sup>955</sup>. Parmi les artistes qui se démarquent le plus, probablement car ils ont pu être au contact direct de certaines œuvres flamandes, nous pouvons compter Joan Reixach, Jacomart (identifié avec le Maître de Bonastre) et le Maître de la Portioncule.

---

<sup>955</sup> VALENCE, 2001 ; CORNUDELLA, 2008.

### 6.2.2.1. Jacomart et le Maître de Bonastre

Dans sa monographie dédiée à Jaume Baço, dit Jacomart, Elías Tormo qualifie le peintre de « *pintor más afamado de la Península al promediar el siglo XV* »<sup>956</sup>. Une affirmation qui trouve en partie sa justification dans le fait que le peintre travaille pour Alphonse le Magnanime, souverain connu pour son amour des arts et notamment des arts flamands, qui le fait appeler à Naples en 1442<sup>957</sup>. Après plusieurs allers-retours entre Naples et Valence, le peintre revient définitivement dans la péninsule Ibérique à la fin de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Malgré une activité documentée, nous ne conservons malheureusement aucune œuvre réalisée de sa main qui puissent être reliée à un contrat conservé. Le *Retable de saint Michel* de Burjasot et le *Retable de saint Laurent et saint Pierre de Catí*, bien que contractés par le maître dans un premier temps, incombent finalement à un autre artiste valencien contemporain : Joan Reixach.

Sur la base de ces deux commandes un premier corpus d'œuvres, intégralement attribuées à Jacomart, est dressé au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est notamment le cas de l'étude d'Éliás Tormo, qui regroupe l'œuvre des deux artistes sous l'étiquette de Jacomart et place Reixach comme l'élève de ce dernier<sup>958</sup>. Ce n'est que dans les années 1990 que les deux retables, qui constituaient le chœur du corpus de Jacomart, sont finalement rattachés à leur véritable auteur<sup>959</sup>. Ainsi, même si Jacomart et Joan Reixach se sont certainement connus, ils n'ont pas eu un rapport de maître à élève mais sont uniquement deux peintres officiant à la même époque dans la même zone géographique. Jacomart se retrouve alors dépossédé d'œuvres. Quelle pouvait être la manière de ce peintre au service d'un souverain connu pour son goût pour l'art septentrional ?

L'hypothèse la plus vraisemblable concernant l'identité artistique de Jacomart semble celle avancée lors de l'exposition valencienne *La clave flamenca en los primitivos*

---

<sup>956</sup> TORMO, 1913, p. 45.

<sup>957</sup> TORMO, 1913, pp. 50-51.

<sup>958</sup> TORMO, 1913.

<sup>959</sup> FERRER I PUERTO, 1997.

*valencianos* (2010)<sup>960</sup>. Celle-ci propose d'associer le peintre à l'anonyme Maître de Bonastre, un peintre valencien de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle qui présente un langage eyckien très tôt dans la production picturale et qui témoigne d'une grande habileté. Ce nom de convention provient d'un panneau de la *Transfiguration* réalisé pour la chapelle du chanoine Joan de Bonastre en 1448<sup>961</sup>. Nous savons grâce à la documentation que ce chanoine est à l'origine de plusieurs commandes passées à Jacomart<sup>962</sup>. Il est ainsi raisonnable de penser que ce peintre puisse être identifié comme l'anonyme auteur du panneau de la cathédrale de Valence. Cette hypothèse semble confirmée par un portrait d'Alphonse le Magnanime réalisé pour l'Hôtel de Ville de Valence par le « peintre du Roi »<sup>963</sup>. Or, seuls deux artistes répondent à ce qualificatif. Le premier, Lluís Dalmau, présente un style fort éloigné. Reste Jacomart, or le canon de ce portrait du souverain – le front haut, les oreilles qui paraissent petites en comparaison, le nez long, parfaitement droit, légèrement plongeant, accentué par la présentation de trois-quarts, ou les deux traits parfaitement arqués pour représenter les sourcils – correspond parfaitement à ceux de la *Transfiguration*.

Le plus bel exemple d'intégration de l'art eyckien du Maître de Bonastre alias Jacomart est certainement l'*Annonciation*, conservée au musée des Beaux-Arts de Valence (fig. A18). Généralement datée d'avant 1442, année où le peintre est appelé à l'étranger, il s'agirait de l'une des plus anciennes références ibériques à la révolution picturale qui a vu le jour dans les anciens Pays-Bas une décennie auparavant. Composée de deux panneaux séparés sur le modèle des diptyques flamands, sa composition monumentale n'est pas sans évoquer l'illustre *Retable de l'Agneau mystique* lorsque les volets sont fermés, ou encore l'*Annonciation* en grisaille du musée Thyssen (inv. 137.b (1933.11.2)), également de la main de Jan van Eyck. La richesse des détails des brocards, des pierreries et des broderies

---

<sup>960</sup> VALENCE, 2001, pp. 31- 45.

<sup>961</sup> Jacomart (?), *Transfiguration*, milieu du XV<sup>e</sup> siècle, Valence, musée de la cathédrale.

<sup>962</sup> En janvier 1460 Jacomart est notamment occupé à réaliser un retable dédié à sainte Catherine pour le chanoine Joan de Bonastre cf. TORMO, pp. 114-115, doc. XXIV.

<sup>963</sup> CORNUDELLA, 2016, p. 128, fig. 1. Notons toutefois que l'identité artistique de Jacomart continue de faire débat parmi les historiens, qui ne parviennent pas à se mettre d'accord à l'instar de Ximo Company, Pierluigi Leone de Castris et Francesc Ruiz Quesada cf. LEONE DE CASTRIS, 2012 ; COMPANY, PUIG, BORJA & ALIAGA, 2012 ; SARAGOSSE, 2015, pp. 90-92.

d'or, l'attention portée aux textures, la figuration spatiale – malgré le fond d'or traditionnel – qui cherche à récréer un espace réel avec le carrelage finement travaillé, sont autant d'éléments qui font directement écho au réalisme eyckien et témoignent de la parfaite connaissance par le peintre du renouveau pictural qui s'est opéré en Flandre.

#### 6.2.2.2. Joan Reixach

Aux côtés de Jacomart, Joan Reixach est l'un des premiers artistes à faire office de vecteur pour la diffusion de l'*ars nova* dans le royaume de Valence. Son talent et ses connaissances de la révolution picturale septentrionale lui valent, à l'instar de son contemporain, d'être nommé peintre du roi Jean II d'Aragon en 1466<sup>964</sup>.

Le fait que Joan Reixach ait en sa possession une œuvre de la main de Jan van Eyck n'est certainement pas étranger à sa maîtrise de la peinture selon les préceptes du maître flamand. Nous l'avons évoqué précédemment, Reixach possède une version de *Saint François recevant les stigmates*, réalisée par Jan van Eyck. Le Valencien reprend assez largement la composition eyckienne, telle que visible dans les panneaux de Turin et de Philadelphie, dans plusieurs de ses propres panneaux dont un conservé au Museu Nacional d'Art de Barcelone (fig. A19) ainsi que dans un autre provenant de l'ancienne collection Balanzó à Barcelone<sup>965</sup>. La structure de cette dernière œuvre indiquerait qu'il ne s'agit pas d'un élément de retable mais d'un panneau individuel à l'image des œuvres de Van Eyck<sup>966</sup>. Notre connaissance de cette œuvre se limite toutefois à une photographie ancienne qui ne nous permet pas d'affirmer ou d'infirmer cette supposition ni d'en tirer des conclusions. Cependant, si le panneau de l'ancienne collection Balanzó est effectivement un panneau indépendant – probablement destiné à un oratoire privé –, il est intéressant de souligner que cela signifie une reprise tant des modèles picturaux que des formats septentrionaux. En effet, les œuvres indépendantes de taille réduite étaient d'usage fréquent.

---

<sup>964</sup> SANCHIS SIVERA, 1930-31, pp. 31-32.

<sup>965</sup> VALENCE, 2001, p. 68, fig. 60.

<sup>966</sup> Nous rapportons ici les propos de José Gómez Frechina dans VALENCE, 2001, p. 69.



Outre la reprise stricte de modèles comme cela peut se voir dans le *Saint François recevant les stigmates*, Joan Reixach montre une certaine assimilation des principes eyckiens fondamentaux, comme le démontre par exemple la représentation des scènes dans un espace architectural s'ouvrant en arrière-plan sur un paysage régi selon les préceptes de la perspective atmosphérique. En témoigne la *Prédelle des évangélistes* provenant du retable perdu de l'ancien hôpital de Nostra Dona Sancta Maria dels Innocents de Valence (fig. A20), commandé au peintre le 31 mars 1446<sup>967</sup>, et conservée au Museu de Belles Artes de Valencia. Il s'agit de l'une des plus anciennes peintures de la péninsule Ibérique où le fond doré est remplacé par un espace réaliste. Dans le panneau de saint Jean, les saints sont placés dans un intérieur du XV<sup>e</sup>, ouvert sur une ville où l'on peut observer des personnages vêtus selon la mode bourguignonne. En arrière-plan du panneau de saint Mathieu, nous pouvons également voir un paysage où serpente un chemin qui renvoie à la mode flamande<sup>968</sup>.

Le rôle de Joan Reixach comme vecteur de l'*ars nova* est d'autant plus intéressant qu'il semble avoir partagé ses connaissances avec ses contemporains, à l'instar notamment du Maître de la Portioncule.

### 6.2.2.3. Le Maître de la Portioncule

Le Maître de la Portioncule est un artiste que l'historiographie a toujours placé dans le sillage du (faux) binôme Reixach-Jacomart<sup>969</sup>. Certains historiens ont même proposé de l'identifier comme Jacomart, entre autres pour sa manière imprégnée par l'*ars nova* et les modèles eyckiens si chers au souverain aragonais<sup>970</sup>. Il s'agirait certainement, à l'instar de ses deux confrères qu'il devait connaître, d'un artiste formé dans les dernières années du gothique international et qui œuvre au milieu du XV<sup>e</sup> siècle au contact direct du renouveau eyckien qui s'opère alors et qu'il assimile.

---

<sup>967</sup> CERVERO GOMIS, 1964, p. 106.

<sup>968</sup> VALENCE, 2001, pp. 208-215.

<sup>969</sup> Pour un état de la question, voir notamment CORNUDELLA, 2008, pp. 102-106.

<sup>970</sup> BARCELONE, 2003, pp. 208-213 et 226-231.

Cet anonyme avait initialement été baptisé « Maître de la Madonne Muntadas » par Josep Saralegui en référence à la *Vierge à l'Enfant* (fig. A21) – également dite *Vierge de la Portioncule* – provenant de la collection Muntadas<sup>971</sup>. Ce panneau, qui constitue la base du corpus établi autour de ce peintre anonyme, est marqué d'un fort illusionnisme comme en témoigne l'attention systématique à représenter chaque élément de la manière la plus véridique possible. Il reprend également des modèles eyckiens comme l'enfant Jésus, dont le geste évoque celui figuré dans *La Vierge au Chancelier Rolin* (fig. B16.1). La filiation eyckienne est également fortement présente dans le reste de son œuvre à l'instar de la *Vierge de Montserrat* (Penàguila, église paroissiale), qui évoque les Vierges brugeoises à l'Enfant figurées sous un dais, dans un intérieur comme en extérieur, telle que l'a notamment peinte Jan van Eyck dans *La Vierge à la fontaine* ou dans le panneau central du *Triptyque de Dresde*.

La même référence se retrouve également dans le *Retable de saint Michel* de Sarrión. Ce dernier, bien que démembré et remonté dans une association avec des panneaux de la main de Joan Reixach, présentait dans son état d'origine un panneau central dédié à l'archange entouré des personnages en pied de saint Jean l'Évangéliste et de sainte Catherine. Ce sont ici ces deux saints qui nous intéressent. En effet, leur disposition ainsi que leurs traits et positions rappellent directement ceux des volets du triptyque eyckien<sup>972</sup>.

Enfin, l'exemple le plus parlant reste certainement son adaptation du *Saint François recevant les stigmates* (fig. A22) de Jan van Eyck, qu'il réalise pour un retable commandé par le couvent des Capucins de Castellón. L'agencement des figures et la représentation du paysage découlent de manière évidente d'un modèle commun aux panneaux eyckiens de Philadelphie et Turin. L'œuvre reprend la composition, mais également la gamme chromatique ou encore certains aspects illusionnistes telle la perspective atmosphérique à l'arrière-plan. Cette version du saint François par le maître de la Portioncule apparaît ainsi reprendre fidèlement le modèle eyckien, tandis que Joan Reixach, pour sa part, en a proposé des interprétations plus libres.

---

<sup>971</sup> Pour une idée globale de l'œuvre de ce peintre, voir CORNUDELLA, 2008.

<sup>972</sup> CORNUDELLA, 2008, pp. 100.

La récurrence et la variété des citations directes de l'œuvre de Jan van Eyck dans celle des peintres autochtones sont, selon toute vraisemblance, le résultat d'une connaissance approfondie et directe de celle-ci. Nous l'avons vu, peintures et dessins ont largement transité sur le sol valencien durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, servant ainsi de modèles dans les ateliers. Joan Reixach, ou encore Andreu Garcia du fait de ses relations privilégiées avec le monde de la peinture<sup>973</sup>, ont dû pour leur part servir de vecteurs à la diffusion de l'*ars nova* dans la région, comme c'est le cas pour le *Saint François recevant les stigmates* repris par nombre d'artistes dont, nous l'avons vu, le Maître de la Portioncule. La venue, possible, de Jan van Eyck en 1426 ainsi que l'installation dans le royaume d'autres peintres brugeois comme Louis Allynbrood, documenté à Valence à partir de l'année 1439, participent également de manière évidente à l'émulation de la manière flamande.

### 6.3. De Bruges à Valence. L'implantation d'artistes septentrionaux

#### 6.3.1. Louis Allynbrood, mythe ou réalité ?

La première mention connue de Louis Allynbrood remonte à 1428, alors qu'il est cité comme membre fondateur de la Chambre rhétorique du Saint-Esprit à Bruges<sup>974</sup>, puis comme *vinder* dans la guilde des imagiers et selliers de la ville de Bruges en 1432-33, puis en 1436-37<sup>975</sup>. En 1439, sans que l'on puisse expliquer ce qui l'a incité à émigrer<sup>976</sup>, il est dit résident de Valence où il reste jusqu'à la fin de sa vie vers 1463. Aucune œuvre ne peut lui être rattachée à partir de la documentation connue, pourtant son statut de peintre brugeois lui vaut d'être rapproché d'un retable éminemment eyckien provenant d'un

---

<sup>973</sup> À ce propos, voir MONTERO TORTAJADA, art. cit., 2007 cf. note X et YARZA LUACES & FITÉ (éd.), 1999, pp. 419-426.

<sup>974</sup> NASH, 2015, p. 77 ; Archives de l'État de Bruges, n° 389/2.

<sup>975</sup> DUVERGER, 1955, p. 102.

<sup>976</sup> Le contexte brugeois est particulièrement délicat dans ces années, ce qui a pu motiver le peintre à partir chercher fortune dans des terres plus propices et réceptives à l'art tel qu'il se pratique en Flandre cf. STREETON, 2013, p. 129.

couvent valencien et aujourd'hui conservé au musée du Prado : *Le triptyque de Roís de Corella*, également dit *Triptyque de la Crucifixion* (fig. A23.1 et A23.3)<sup>977</sup>.

### 6.3.1.1. Le triptyque de Roís de Corella

L'œuvre est atypique pour la production ibérique puisqu'il s'agit d'un triptyque avec des volets mobiles sur le modèle de ceux réalisés dans les anciens Pays-Bas<sup>978</sup>. Ouvert, le retable présente différents épisodes de la vie du Christ. Sur le volet gauche figure la Circoncision, qui prend place dans une église gothique. Le panneau central, plus complexe, combine à gauche Jésus discutant avec les docteurs, à droite le chemin du Calvaire, et en arrière-plan la Crucifixion. Le volet droit est illustré d'une Déploration du corps du Christ. Dans ces deux derniers panneaux est figuré un paysage à la flamande, régi par la perspective atmosphérique avec une ligne d'horizon relativement élevée dans la composition. Les personnages sont figurés avec des expressions exacerbées et dans une optique qui semble se désintéresser de la notion de beauté. Sur le revers figure une Annonciation en grisaille.

Le cadre est d'origine. Il présente des inscriptions relatives au *Sabat Mater* et comporte des armoiries, qui sont coupées au 1, écartelées au 1 d'Aragon, au 2 et 3 tiercés de Hongrie, Anjou et Jérusalem, au 4 écartelés en sautoir d'Aragon et de Sicile, au 2 parties de gueules et de gueules à la bordure componée d'argent et de gueules à la cloche d'argent, un écusson écartelé en sautoir au 1 et 2 d'or et 2 et 3 d'argent à la bande de gueules brochant. Elles ont été identifiées comme celles de la famille de Roís de Corella, qui est certainement à l'origine de la commande<sup>979</sup>. Plus exactement, ce sont les armes de Ximen Perez de Corella (1400 - †1457), noble seigneur valencien connu pour avoir accompagné Alphonse le Magnanime dans différentes campagnes : il participe en 1423 au siège de Naples, à la mise à sac de Marseille la même année, à la prise de Naples en 1442. Après

---

<sup>977</sup> POST, 1943.

<sup>978</sup> MARTEENS, 2010, p. 25 ; le retable ibérique type se caractérise pour sa part par un panneau central figurant le plus souvent un saint en majesté, surmonté d'une crucifixion et entouré de scènes de la vie du saint, le tout complété par une prédelle cf. ill.

<sup>979</sup> SALAS BOSCH, 1947, p. 341-343.

1448, il est employé pour différentes négociations à Rome auprès du pape, également valencien, Calixte III, avant de partir pour Naples à nouveau en 1456. La datation du retable peut donc être affinée grâce à la présence des armes aragonaises. En effet, celles-ci sont concédées au seigneur, avec le titre de comte de Cocentaina<sup>980</sup>, par le roi en 1442. Gouverneur de Valence de 1429 à 1448, Ximen Perez de Corella a probablement passé cette commande entre 1442 et 1448, période qui coïncide avec l'apogée de sa carrière politique.

Très tôt, les historiens soulignent les liens forts qui existent entre ce retable et le style précoce de Jan van Eyck<sup>981</sup>, en particulier avec les *Heures de Turin-Milan* et le *Diptyque du Jugement dernier* (fig. B17). Ils en arrivent alors à considérer que l'œuvre serait le fait d'un peintre formé à Bruges et actif à Valence, qui continuerait de travailler à la manière flamande tout en adaptant certaines de ses caractéristiques au goût local, sans que ce dernier point soit explicité dans les études existantes. Chandler R. Post identifie ce peintre par un nom de convention, le « Maître de l'Incarnation », et s'interroge sur la possibilité qu'il puisse s'agir de Louis Allynbrood<sup>982</sup>. L'historien laisse volontairement ce rattachement dans le domaine de l'hypothèse, précisant son espoir de le voir confirmé par la découverte de nouvelles archives. Bien que ce ne soit toujours pas le cas, les historiens ont régulièrement repris cette attribution, parmi lesquels Charles Sterling en 1973<sup>983</sup>.

À ce jour, le cartel du triptyque, au musée du Prado, indique désormais le Maître des Heures de Collins comme auteur<sup>984</sup>. Cette actualisation est due à Susie Nash qui a proposé cette nouvelle attribution<sup>985</sup>. L'historienne souligne avec justesse le lien qui existe entre l'œuvre et la production enluminée amiénoise, plus particulièrement celle du Maître

---

<sup>980</sup> HABLLOT, 2015, pp. 464-469. Une coquille dans le texte d'origine met en avant 1447, date des campagnes africaines du souverain auxquelles participe également Ximen Perez de Corella.

<sup>981</sup> SCHÖNE, 1937, p. 153.

<sup>982</sup> POST, 1952, p. 229.

<sup>983</sup> STERLING, 1973.

<sup>984</sup> « Trípico con pasajes de la vida de Cristo », *Catalogue des collections du musée du Prado* [en ligne], consulté le 21 octobre 2018, URL : <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-con-pasajes-de-la-vida-de-cristo/39740f98-336b-4d80-8120-bd6e0c4bd96f>

<sup>985</sup> NASH, 2015.

des Heures de Collins, et limite par là même l'ascendance de la production eyckienne sur le *Triptyque de la Crucifixion*. Elle rejette ainsi les liens directs avec le diptyque du Metropolitan Museum et les *Heures de Turin-Milan*, mais voit néanmoins une connexion avec *Les Trois Maries* attribuées à Jan van Eyck<sup>986</sup>, qu'elle explique par le fait que l'enlumineur amiénois ait pu se trouver au début des années 1440 à Bruges. Par conséquent, cette nouvelle attribution impliquerait que l'œuvre ait été commandée au Maître des Heures de Collins, qui l'aurait réalisée dans son atelier. Elle aurait été ensuite exportée à Valence où les armes du commanditaire auraient été apposées postérieurement sur le cadre.

Force est de reconnaître la parenté qui existe entre le retable valencien et la production d'Amiens, dont les personnages présentent des traits et certaines postures similaires à l'œuvre de l'enlumineur comme l'a souligné Susie Nash. Cependant, nous ne pensons pas que cela remette en cause l'attribution de l'œuvre à Louis Allynbrood. Nous aurions tôt fait d'oublier les liens existant entre Amiens et les Flandres, comme Susie Nash l'a, à juste titre, mis en avant dans son étude *Between France and Flanders: manuscript illumination in Amiens in the fifteenth century* (1999). Cela est d'autant plus intéressant que l'historienne envisage un séjour du Maître de Collins à Bruges, où est établi van Eyck, avant son installation à Amiens dans les années 1440. Il devient, par conséquent, difficile de désavouer l'influence de Jan van Eyck, particulièrement dans le cas du panneau central où la Crucifixion présente ce schéma de mise en hauteur caractéristique de Van Eyck, celui-là même que nous pouvons notamment observer dans le diptyque de New York (fig. B17). D'autre part, comme cela avait déjà été évoqué, les motifs du triptyque semblent faire écho à une composition perdue du maître brugeois représentant le chemin du Calvaire, que l'on retrouve tant dans les *Heures de Turin-Milan* que dans la Crucifixion du Metropolitan Museum<sup>987</sup>, et dans le dessin redécouvert à l'occasion de l'exposition *The road to Van Eyck* (Rotterdam, 2012) et désormais attribué à Jan van Eyck (ill.)<sup>988</sup>. Enfin, une parenté stylistique est indéniable entre le traitement très expressif des visages du retable du Prado et ceux de Van Eyck. Suivant l'hypothèse d'un séjour brugeois du Maître de Collins, ne

---

<sup>986</sup> Rotterdam, musée Boymans van Beuningen, inv. 244 9 (OK)

<sup>987</sup> STERLING, 1971, p. 13.

<sup>988</sup> BRUGES, 2020, pp. 44-50.

faudrait-il pas voir en la ville de Bruges un lieu de rencontre entre l'auteur de l'œuvre madrilène et l'enlumineur ? Il est également possible que le Maître des Heures de Collins soit un artiste d'origine flamande formé à Bruges, peut-être au contact de Louis Allynbrood comme cela a récemment été proposé<sup>989</sup>. Cela expliquerait certaines proximités artistiques.

Reste la question de la possible importation de cette œuvre. Déjà en 2012, J. Álvarez posait la question d'une réalisation septentrionale pour retable de Roís de Corella<sup>990</sup>. L'exécution du triptyque sur une base de carbonate de calcium, sa forme typiquement flamande (un panneau central entouré de volets mobiles dont les revers sont réalisés en grisaille) ainsi que le support en chêne baltique – bois caractéristique des Pays-Bas – forcent à s'interroger sur le lieu de production de l'œuvre. En effet, la plupart des retables de ce type sont créés en Flandre puis importés dans la péninsule, à l'instar du *Triptyque du Jugement dernier* du Bruxellois Vrancke van der Stockt (ca. 1420-1495) qui présente une configuration similaire<sup>991</sup>. Cette œuvre est achetée en 1494 par la ville de Valence au marchand Joan Anell dans le but d'orner la nouvelle chapelle de la *Casa de la Ciutat*<sup>992</sup>. Ce type d'œuvre est le plus souvent importé, mais il faut se rappeler que les commanditaires ibériques peuvent demander une réalisation de type flamand alors lorsqu'ils passent commande à des artistes locaux, exigence clairement indiquée dans certains contrats. C'est notamment la demande faite au catalan Pasqual Ortoneda (actif de 1421-1460) en 1443 par la ville de Saragosse<sup>993</sup>. Le contrat stipule que le retable doit être réalisé avec des grisailles et selon une nouvelle ordonnance de laquelle nous déduisons qu'il s'agit vraisemblablement d'un triptyque dont les volets devaient se rabattre. Une demande similaire peut ainsi avoir été formulée dans le cas du triptyque de Roís de Corella – d'autant plus qu'il est commandé à un peintre flamand.

---

<sup>989</sup> CORNUDELLA, 2020a.

<sup>990</sup> ÁLVAREZ, 2012.

<sup>991</sup> Valence, Museu d'Historia de la Ciutat. VALENCE, 2001, p. 52, fig. 35

<sup>992</sup> VALENCIA, 2001, p. 51.

<sup>993</sup> SERRANO Y SANZ, 1915, pp. 420-421.

Il reste possible d'objecter que les matériaux employés par Pasqual Ortoneda ne sont pas les mêmes que ceux d'un peintre flamand. Pourtant la même année Lluís Dalmau réalise la *Vierge des Conseillers* pour la *Casa de la Ciutat* de Barcelone, or cette œuvre toute septentrionale dans son esthétique l'est également dans son exécution comme en attestent l'utilisation de bois de chêne de Flandre comme support et la technique employée<sup>994</sup>. Il apparaît donc possible de réaliser une œuvre avec la typologie, l'esthétique et le matériel septentrional dans la péninsule Ibérique. En conséquent, l'hypothèse de l'importation du *Triptyque de la Crucifixion* aussi séduisante soit-elle n'apparaît que moyennement convaincante cela d'autant plus qu'il ne s'agit pas de la seule œuvre de provenance valencienne qui peut être rattachée à Louis Allynbrood.

Deux autres panneaux conservés dans des collections particulières dont l'origine valencienne est attestée, présentent des analogies fortes dans la composition et dans le traitement des figures qui poussent à y voir la main du même artiste que celui du triptyque du Prado. Si l'importation d'une œuvre flamande n'avait rien de surprenant, celle de trois œuvres commandées à un même artiste et destinées à un même lieu (Valence) apparaît plus suspecte. Seul Jan van Eyck fait exception à cette règle. Même Petrus Christus, considéré comme le successeur direct de Van Eyck et qui connaît un certain succès dans la péninsule, voit ses peintures importées réparties sur l'ensemble du territoire et non dévolues à un seul lieu<sup>995</sup>. Par conséquent, il semble plus raisonnable d'envisager que le *Triptyque de la Crucifixion* ait été le fruit de la production d'un atelier bien implanté à Valence, avec à sa tête un parfait connaisseur de l'art eyckien : Louis Allynbrood. Celui-ci réalise pour ses commanditaires, certainement à leur demande expresse, des œuvres dans le plus pur style flamand. Cela est d'autant plus plausible que seul un artiste formé comme lui en Flandre peut être capable, une fois installé dans la péninsule Ibérique, de peindre selon la tradition septentrionale avec des matériaux importés, comme cela pouvait être fréquent pour le bois de certaines commandes spécifiques<sup>996</sup>.

---

<sup>994</sup> RUIZ I QUESADA, SALVADÓ, BUTÍ, EMERICH, PRADELL, 2008

<sup>995</sup> MARTENS, 2010, pp. 82-87.

<sup>996</sup> Cela s'observe notamment dans le cas du retable de *La Mare de Deu dels Consellers* de Lluís Dalmau, le contrat de commande spécifie en effet que l'œuvre devra être réalisée sur du chêne de Flandre cf. SAMPERE 1906, vol. 2, pp. XIX-XVII, doc. IX.



### 6.3.1.2. Les autres œuvres attribuées à Louis Allynbrood

Lorsqu'il rattache le triptyque du Prado au Maître de l'Incarnation et donc possiblement à Louis Allynbrood, Chandler R. Post fait aussi le lien avec une *Crucifixion* de l'ancienne collection Bauza (fig. A24), jusqu'alors attribuée à un certain « Antonio del Rincón » du fait d'une inscription présente sur le cadre<sup>997</sup>. À cette occasion, il publie une image de l'œuvre pour souligner l'évidente référence aux modèles et aux types flamands, notamment eyckiens. L'attribution est par la suite reprise par Charles Sterling qui, malgré une hésitation, en donne finalement la paternité à Louis Allynbrood au vu des grandes similitudes entre les deux réalisations<sup>998</sup>. Cette œuvre, toujours en collection privée, n'est hélas connue qu'au travers de photographies.

La *Crucifixion* est traitée de manière tout à fait similaire à celle du *Triptyque de la Crucifixion* (fig. A22.1), par ailleurs le panneau de l'ancienne collection Bauza présente le même type d'architecture, figurant Jérusalem, que dans le volet droit du retable. Cet élément décoratif n'est pas sans rappeler des œuvres de Jan van Eyck dont la *Crucifixion* de Berlin<sup>999</sup>, ou encore celle de la Ca' d'Oro (Venise, Galleria Giogio Franchetti alla Ca' d'Oro), associée à la production de son atelier. Les visages particulièrement expressifs sont là encore une référence à la manière eyckienne : les deux œuvres présentent des personnages trapus, aux visages anguleux, mais aussi des représentations similaires du Christ et des larrons qui se démarquent par leurs corps dévêtus, étirés, émaciés, avec les côtes saillantes et la taille fort marquée. Le corps des deux Christs, celui figuré dans la *Crucifixion* Bauza ainsi que celui du triptyque du Prado, peuvent être superposés l'un sur l'autre, soulignant qu'il s'agit bien d'un même prototype qui semble découler de celui utilisé dans l'atelier de Jan van Eyck et que l'on observe aussi dans le diptyque de New York (fig. B17) et dans le dessin de Rotterdam<sup>1000</sup>. Nous remarquons également la reprise des mêmes types d'auréole, des plis lourds et cassants, et des bordures des vêtements

---

<sup>997</sup> L'inscription présente sur le cadre de l'œuvre s'avère être en réalité un rajout postérieur. POST, 1943, pp. 159-160.

<sup>998</sup> Musée du Louvre, documentation Sterling, peinture espagnole, archives « Alimbrot » ; notons par ailleurs que Post réaffirme son attribution également dans POST, 1952, pp. 229-230.

<sup>999</sup> MADRID, 2001, p. 292, fig. 37A

<sup>1000</sup> ROTTERDAM, 2012, p. 302, cat. 86

brodés de fils d'or. La *Crucifixion* Bauza serait donc formulée à partir des mêmes modèles septentrionaux, pour ne pas dire eyckiens, que le *retable de la Crucifixion*. Cela ajouté à la grande proximité des styles ainsi que l'origine ibérique des deux œuvres nous encourage à voir là une autre œuvre de Louis Allynbrood.

Une *Pietà* conservée dans une collection privée milanaise (fig. A25) peut également être rattachée à Allynbrood. Publiée pour la première fois par Liana Castelfranchi Vegas en 1969<sup>1001</sup>, il faut attendre l'intervention de Charles Sterling pour que l'œuvre soit associée à Louis Allynbrood<sup>1002</sup>. Les tons chromatiques, les auréoles, les broderies d'or ou encore les plis et le traitement du paysage sont en tous points semblables au *Triptyque de la Crucifixion*. Nous retrouvons également cet aspect anguleux des drapés et le fort pathos qui se dégage de la scène. Là encore, la référence première de l'œuvre est eyckienne et rappelle l'un des folios des *Heures de Turin Milan* qui représente une *Pietà*.

Sterling précise les liens de cette œuvre avec Valence, mettant en relation la *Pietà* et le *Triptyque de la Crucifixion* – œuvre qu'il attribue à Louis Allynbrood. Il fait notamment le rapprochement avec le volet droit du retable qui figure la Vierge tenant le corps sans vie du Christ sur ses genoux. Cependant, l'historien date l'œuvre assez tardivement, vers 1460-65, et considère qu'elle doit être le fait non pas de Louis Allynbrood mais de son fils Georges, documenté à Valence à partir de 1463<sup>1003</sup>. Cette attribution suggère que le fils se serait formé auprès de son père, or nous savons que ce n'est pas le cas : Georges Allynbrood a passé son enfance à Bruges et n'est arrivé à Valence qu'après la mort de son père dans les années 1460<sup>1004</sup>. Par ailleurs, aucune œuvre ne peut être rattachée à Georges Allynbrood. Soulignons néanmoins que sa manière devait être davantage marquée par Petrus Christus que par Jan van Eyck. Finalement, rien ne va dans le sens d'une datation aussi tardive de cette *Pietà*, le modèle est eyckien et éminemment proche du *retable de la Crucifixion* du Prado. Il nous semble donc que là encore il faille voir la main de Louis Allynbrood comme cela a déjà été proposé<sup>1005</sup>.

---

<sup>1001</sup> CASTELFRANCHI VEGAS, 1969.

<sup>1002</sup> STERLING, 1973.

<sup>1003</sup> APPV, Mateo Cirera, année 1463 ; SIVERA, 1930, p. 46.

<sup>1004</sup> SCOUTEET, 1989, pp. 226-228.

<sup>1005</sup> VALENCE, 2001, p. 85.

### 6.3.1.3. Les œuvres rejetées

Une quatrième œuvre a été rattachée au peintre brugeois, à tort nous semble-t-il : les parements d'autel (deux devant d'autel ou bien un devant et un dossier d'autel) de la cathédrale de Valence (fig. A26.1 et A26.2), ou tout du moins les cartons de ces broderies. Disparus lors de la guerre civile espagnole, ces broderies étaient in situ jusqu'à 1936 et ont retenu l'attention de divers érudits qui ont pris le soin de nous en laisser des témoignages photographiques. Ces parements ont été offerts à la cathédrale par le chanoine Vincent Climent avant le 14 août 1472<sup>1006</sup>, date de sa mort. Composés de deux éléments de tapisserie qui se complètent par leur iconographie et la technique employée, ils ont possiblement été réalisés par un même atelier valencien dans les années 1440-50.

La première broderie est dédiée au thème de la Passion (fig. B26.1), elle figure le Chemin de Croix, les préparatifs de la Crucifixion, la Crucifixion elle-même, la Descente de Croix et la Mise au tombeau ; la seconde (fig. A26.2) reprend les épisodes de la Résurrection et illustre la Descente aux limbes, la venue des Trois Maries au sépulcre et la Résurrection. D'un point de vue iconographique et stylistique, ces deux parements présentent certaines affinités avec le *Triptyque de la Crucifixion* du Prado, ainsi qu'avec la *Crucifixion* de l'ancienne collection Bauza, ou encore avec la *Pietà* milanaise. Il a ainsi été dit que premier épisode de la Passion reprend la composition du *Triptyque de la Crucifixion*, particulièrement dans la conception de l'espace. Le groupe de la Crucifixion présenterait également des similitudes avec le triptyque du Prado et le panneau de l'ancienne collection Bauza, que ce soit dans le groupe de la Vierge s'évanouissant de douleur et retenue par saint Jean, ou dans la figure de Longin et du soldat qui transperce le flanc du Christ avec une lance, ou enfin dans le positionnement des larrons crucifiés en arrière-plan. Les parements brodés reprendraient également des éléments du répertoire eyckien, à l'instar de la scène des Trois Maries rappelant le folio 77 verso des *Heures de Turin-Milan* et le panneau des Trois Maries de Rotterdam, de la main de Jan van Eyck. L'ensemble de ces éléments a encouragé les historiens à voir l'intervention de Louis Allynbrood dans la réalisation des cartons de préparation<sup>1007</sup>.

---

<sup>1006</sup> TEIXIDOR, 1896, pp. 471-76.

<sup>1007</sup> VALENCE, 2011, pp. 90-103 ; ROTTERDAM, 2012, pp. 293-295, cat. 82.

Aussi tentant soit-il de voir l'intervention de la main de Louis Allynbrood dans ces réalisations brodées, il semblerait que leur esthétique tende plus vers le courant pré-eyckien qu'eyckien. Les personnages, courtauds, présentent un aspect stylisé, leur expressivité apparaît quelque peu figée. La manière qui tend vers le naturalisme reste encore loin que la virtuosité eyckienne. Tout cela nous encourage à rapprocher le dessin de ces parements d'œuvres telle que les Panneaux de Walcourt (fig. B19) plutôt que de la production de Louis Allynbrood. L'attribution du dessin des cartons révisée, il convient alors de s'interroger sur le contexte de production de ces broderies. Ont-elles été produites à Valence ou importées ? Avec une telle esthétique, nous sommes tentée de penser qu'il s'agit d'œuvres importées des anciens Pays-Bas. Ces parements ont été offerts à la cathédrale par Vincent Climent. Avant d'être chanoine à Valence, Vincent Climent, est archidiacre de Tortora, ainsi que de Huntington et de Winchester<sup>1008</sup>. En raison de ses fonctions, il réside une grande partie de sa vie en Angleterre, période durant laquelle il effectue de nombreux voyages en l'Europe comme ambassadeur du roi d'Angleterre et légat du Pape. Il apparaît avoir notamment passé du temps à Bruges où nous savons qu'il avait des propriétés et divers intérêts<sup>1009</sup>. Le plus probable est alors qu'il ait fait l'acquisition de ces parements en Flandre et qu'il les ait rapportés lui-même à Valence, comme l'a proposé le professeur Rafael Cornudella<sup>1010</sup>.

Le professeur Chandler R. Post proposait également de rattacher à l'entourage de Louis Allynbrood, le retable dédié à saint Luc, aujourd'hui au musée diocésain de Segorbe (fig. B20)<sup>1011</sup>. L'œuvre, bien qu'éminemment ancrée dans la tradition picturale locale – avec notamment les fonds dorés de la prédelle et du panneau central, mais également par sa forme (le corps du retable se compose d'un panneau central figurant le saint accompagné d'un commanditaire de petite taille et surmonté d'une Crucifixion et entouré de scènes de la vie du saint, avec sous le retable une prédelle) –, présente une influence flamande inédite pour la production valencienne. Les couleurs soutenues, les drapés lourds et anguleux, aux plis cassants, rappellent les modèles eyckiens. Le paysage qui ouvre la scène de la

---

<sup>1008</sup> Sur la carrière de Vicent Climent se référer à FERNÁNDEZ & TATE 1956–59.

<sup>1009</sup> ACV, Pergaminos 7944, U569, le 14 août 1472 ; PONS ALOS, 1987, pp. CXV-CXXX, doc. 25.

<sup>1010</sup> CORNUDELLA, 2020a.

<sup>1011</sup> POST, 1935, p. 142-49 ; POST, 1943, p. 159.

Crucifixion et qui est régi selon les principes de la perspective atmosphérique, avec un sentier guidant le regard vers le fond du panneau, fait également partie des préceptes picturaux septentrionaux. La figure du commanditaire représentée n'est pas non plus sans évoquer les modèles de Jan van Eyck. Il a été proposé d'attribuer cette œuvre à Louis Allynbrood lui-même<sup>1012</sup>, la situant dans les dernières années de sa vie, estimant que son travail devait être alors au plus fort de son imprégnation par la production locale. L'idée d'un Louis Allynbrood peignant dans un style plus « hispanique » est vraisemblable, sous réserve que cela ait été demandé par les commanditaires. Nous pourrions alors tenter de faire le parallèle avec Lluís Dalmau qui, après son séjour en Flandre, est à même de peindre dans la plus pure tradition flamande, tout en excellant à réaliser des œuvres plus catalanes comme en témoignent les panneaux conservés du retable dédié à saint Basile de l'église de Sant Boi de Llobregat. Mais Dalmau a d'abord été formé suivant la tradition locale, ce qui n'est pas le cas d'Allynbrood arrivé dans le royaume comme maître pleinement formé, c'est-à-dire que sa formation était achevée et qu'il officiait déjà en peintre à Bruges puisqu'il appartenait à la guilde de Saint-Luc qui regroupe alors l'ensemble des gens du métier<sup>1013</sup>. S'il peut s'adapter à des éléments spécifiques tels que la forme du retable ou la réalisation de fonds dorés, il y a peu de raison de penser qu'il aurait adapté l'intégralité de sa manière, manière qui devait par ailleurs faire son succès. L'hypothèse selon laquelle Louis Allynbrood serait l'auteur du *Retable de saint Luc* du musée de Segorbe apparaît de fait assez peu vraisemblable.

En raison du fort caractère eyckien de ce retable, d'autres historiens ont proposé de le rattacher à Georges Allynbrood, fils de Louis, sur lequel nous reviendrons dans la suite de notre étude. Outre le manque de références picturales permettant de conforter cette éventualité, soulignons qu'une telle attribution supposerait une formation à Valence sans doute aux côtés de son père. Or, Georges Allynbrood est formé à Bruges, et n'arrive que dans les années 1460 dans la péninsule. Il nous semble qu'il faille plutôt voir ici la main d'un autre artiste, probablement local, qui a pu avoir connaissance des innovations de la peinture flamande, sans doute grâce aux Allynbrood. Comparée au travail extrêmement minutieux du triptyque du Prado, la facture du retable de Segorbe est moins raffinée,

---

<sup>1012</sup> BARCELONA, 2006, pp. 68-74.

<sup>1013</sup> DUVERGER, 1955, p. 102.

surtout dans les représentations des personnages de petite taille comme le commanditaire ou les saints de la prédelle. Même en supposant une adaptation à l'esthétique locale, plus de subtilité et de finesse seraient attendues dans ce qui pourrait être une production « hispanisante » de Louis Allynbrood. L'autorité de cette œuvre est alors donnée à l'anonyme Maître de saint Luc.

Il a également été proposé d'ajouter au corpus de Louis Allynbrood une petite *Crucifixion* aujourd'hui conservée au musée communal de Turin<sup>1014</sup>. On peut y noter des similitudes fortes dans le traitement de la scène avec la *Crucifixion* de la collection Bauza. La représentation et l'expressivité de certains visages, comme celui du saint Jean, sont comparables avec ceux du *Triptyque de la Crucifixion* du Prado. Elle présente également un caractère eyckien évident, très sensible dans l'exécution des drapés, l'attention minutieuse au rendu des effets de matière, dans les auréoles figurées de fins rayons dorés qui confèrent une aura de sainteté aux personnages, ou encore dans la forte expressivité qui émanent des protagonistes. Elle appartient de manière évidente à la même culture picturale que les œuvres de Louis Allynbrood mais ne peut être de sa main. En effet, sur ce panneau, la technique à tempera avec une palette plus terreuse et le traitement plus anguleux des figures diffèrent de la pratique du Brugeois. Ce travail peut en revanche être rattaché avec vraisemblance à un collaborateur de Jean Bapteur, peintre et enlumineur actif pour les ducs de Savoie dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, connu pour avoir enluminé un livre de l'Apocalypse (El Escorial, Bibliothèque, E. Vit. 5) qui présente un style remarquablement proche<sup>1015</sup>.

Acteur clé de l'*ars nova* dans la couronne d'Aragon, et notamment à Valence, première région d'Europe à répondre à la révolution picturale développée dans les anciens Pays-Bas bourguignons, Louis Allynbrood semble fort éloigné de la figure mythique récemment évoquée dans l'historiographie<sup>1016</sup>. Profondément ancrée dans les codes eyckiens, la production de cet artiste encore énigmatique atteste du virage que prend la

---

<sup>1014</sup> Turin, musée comunal, inv. 484, 432/D. POST, 1952, pp. 229-234.

<sup>1015</sup> MADRID, 2001, pp. 302-304.

<sup>1016</sup> NASH, 2015.

production picturale locale et du goût pour cette nouvelle esthétique. Héritier direct, de par sa manière, des frères Van Eyck, Allynbrood est loin d'être un cas isolé. En effet, l'étude de la documentation et de la production indique la présence d'autres artistes de formation flamande, dont le premier révélé n'est autre que Georges Allynbrood, fils de Louis.

### 6.3.2. Valence, place forte de la peinture « brugeoise »

#### 6.3.2.1. Le mystère Georges Allynbrood

Parce qu'il est le fils d'un peintre, qui plus est d'un peintre éminemment eyckien, et que comme lui il réside à Valence, les historiens ont longtemps considéré que Georges Allynbrood avait dû se former auprès de ce dernier, sans doute à Valence. Selon cette logique, son œuvre serait caractérisée par une solide connaissance de la peinture septentrionale, plus particulièrement celle du premier quart du siècle lorsque Jan van Eyck domine la scène artistique, à laquelle se mêlerait la tradition picturale locale hispanique. Sur ces bases, il a été envisagé que *Retable de saint Luc* du musée de Segorbe (fig. B20), dont l'empreinte flamande si particulière dénote dans la production locale, puisse être son œuvre<sup>1017</sup>. Néanmoins, faute d'argumentation supplémentaire, il semble difficile d'aller dans ce sens. En effet, le seul critère eyckien n'est pas valable pour caractériser l'œuvre de Georges Allynbrood, pas plus que l'imprégnation des traditions locales ibériques. Cette hypothèse ne serait valable que dans le cas où le jeune Georges aurait été formé à Valence aux côtés de son père, ce qui lui aurait offert cette culture mixte propre au Maître de saint Luc. Mais Georges Allynbrood n'a pas été formé par son père, qu'il devait à peine connaître. Certainement né à Bruges, Georges Allynbrood y est déclaré majeur en 1459. C'est donc probablement dans cette même ville que le jeune peintre est formé dans les années 1450. En 1460, il intègre la corporation des imagiers et des selliers où il officie jusqu'à son départ pour Valence en 1463<sup>1018</sup>, sans doute suite au décès de son père<sup>1019</sup>. La scène artistique brugeoise était alors dominée par Petrus Christus (actif de 1444 à 1473).

---

<sup>1017</sup> POST, 1943, pp. 159-60.

<sup>1018</sup> SCHOUTEET, 1989, pp. 226-228.

<sup>1019</sup> APPV, protocol de Mateo Cirera, année 1463 ; SIVERA, 1930, p. 46.

Afin d'éclairer notre argument, nous devons faire ici une digression sur Petrus Christus. La première mention connue de ce peintre remonte au 6 juillet 1444 et concerne son acquisition du droit de bourgeoisie l'année précédente auprès de la *Poortersloge* de Bruges, la Loge des Bourgeois<sup>1020</sup>. Ce droit, tout comme celui de citoyenneté dans les villes de la couronne d'Aragon, permet au peintre d'ouvrir son propre atelier. Pour l'obtenir, il doit résider dans la ville depuis au moins un an. Petrus Christus devait donc se trouver à Bruges dès 1442, voire avant, et a pu officier dans l'atelier de Jan van Eyck dont il est considéré comme le continuateur le plus direct<sup>1021</sup>. En effet, malgré le décès du maître en 1441, son atelier continu de fonctionner comme en atteste l'achèvement de certaines œuvres laissées pendantes et la production de nouvelles compositions plus tardives à l'instar de la célèbre *Fontaine de la Vie*<sup>1022</sup>.

Son œuvre est empreinte d'un fort caractère illusionniste, où se retrouve notamment la pratique des inscriptions en trompe-l'œil pour signer les tableaux. Ses petits formats, brossés avec une extrême minutie, soulignent un lien fort avec l'art de l'enluminure. Tout comme dans l'œuvre de Jan van Eyck, celle de Petrus Christus se caractérise par une représentation si fidèle de la réalité qu'elle en reprend les plus ingrates imperfections. Certaines de ses œuvres font également preuve d'un certain idéalisme dans le traitement des visages dont l'ovale parfait et la douceur des traits n'est pas sans évoquer des artistes méridionaux dont le plus célèbre est Antonello de Messine<sup>1023</sup>. Il s'intéresse également à la conception de l'espace, en accord avec les préceptes de Léon Batista Alberti. Dans certaines de ses œuvres, comme la *Mort de la Vierge*<sup>1024</sup>, il place un point de fuite où converge les lignes orthogonales de l'architecture et du sol du panneau central, ainsi que

---

<sup>1020</sup> Le document rapporte qu'il a acheté son droit de bourgeoisie le 2 septembre 1443. Archives de l'État de Bruges, *Porterboeken*, n°130, le 2 septembre 1434 au 2 septembre 1449, f. 72v ; AINSWORTH (dir.), 1994, p. 195.

<sup>1021</sup> Bien qu'écartée par les historiens ces dernières années, la vraisemblance de cette hypothèse a à nouveau été soulignée lors de l'exposition new-yorkaise *The Carterhouse of Bruges : Jan van Eyck, Petrus Christus and Jan Vos* cf. NEW YORK, 2018, voir en particulier l'essai de Till-Holger BORCHERT pp. 90-106.

<sup>1022</sup> Madrid, Museo del Prado, inv. num. 1511

<sup>1023</sup> Pour une synthèse du sujet voir notamment Elsa ESPIN, *Entre Italie et Flandre. La peinture d'Antonello de Messine et de Petrus Christus*, Mémoire de Master, sous la direction de Ph. Lorentz, Sorbonne Université, 2014.

<sup>1024</sup> San Diego, Timken Museum of Art, inv. 1951 :001.



des volets latéraux. À la perspective atmosphérique, il associe la géométrie<sup>1025</sup>. Alors que certains historiens ont vu dans ces éléments la preuve d'une reprise scolaire des modèles eyckiens, voire d'un artiste de peu de talent<sup>1026</sup>, il faut se demander si Petrus Christus n'a pas eu en réalité la volonté d'adapter son style à de possibles commanditaires méridionaux. Les provenances italienne et espagnole de plusieurs des œuvres semble encourager cette hypothèse<sup>1027</sup>. Bien que dans la lignée de Jan van Eyck, Petrus Christus a une identité artistique forte qui le distingue du peintre de Philippe le Bon. A l'apogée de sa carrière au moment où se forme le jeune Georges Allynbrood celui-ci a pu s'inspirer de sa manière. Nous aurions alors tort de voir en lui (Georges) un artiste œuvrant directement selon les modèles de l'atelier eyckien.

Faute d'œuvres à lui attribuer, même si la présence de Georges Allynbrood est attestée par la documentation, il semble des plus difficile d'apprécier sa production et le rôle qu'il a joué. Nous pouvons imaginer que tout comme son père il restera fidèle à la manière flamande de sorte à contenter une élite locale en quête d'« exotisme » nordique qui, plutôt que de faire importer des œuvres, se tourne vers les artistes émigrés et compétents. Car il semble en effet y avoir une véritable demande à Valence pour des œuvres « à la flamande », en témoigne entre autres la *Crucifixion* du Museo Thyssen de Madrid (fig. A27) qui démontrerait par ailleurs la possible présence d'un autre peintre septentrional.

### 6.3.2.2. La Crucifixion du musée Thyssen

Cette œuvre toute « flamande » est constituée d'un petit panneau de bois de tout juste 45cm de hauteur par 34cm de large. La scène prend place dans un paysage aride et montagneux, régi par les principes de la perspective atmosphérique. Au premier plan,

---

<sup>1025</sup> *L'Annonciation* de Petrus Christus (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 32.100.35) réalisée vers 1452, a longtemps été considérée comme l'un des premiers emplois de perspective monofocale en Flandre. Il a néanmoins récemment été mis en évidence que Van Eyck avait utilisé ce procédé déjà en 1432 dans l'Annonciation du *Retable de l'Agneau mystique* cf. FRANSEN & STROO, 2020, pp. 309-336.

<sup>1026</sup> FRIEDLANDER, 1927, p. 63.

<sup>1027</sup> AINSWORTH, 1994, p. 65, note 69.

sainte Véronique lève les bras au ciel en signe d'extrême désarroi, sa bouche ouverte laissant échapper un cri de douleur qui rappelle l'expressivité des premières œuvres connues de Jan van Eyck. Nous retrouvons également un fort caractère illusionniste de l'œuvre, visible aussi bien dans la représentation du Saint suaire froissé attaché à la taille de sainte Véronique que dans les jeux de lumière sur les armures des soldats de Ponce Pilate, ou dans la représentation du bois des croix dont nous devinons les nœuds et les veines. Ces éléments, ajoutés à la provenance méridionale, permettent de situer l'origine de l'œuvre sous le règne d'Alphonse le Magnanime puisque c'est sous sa gouvernance que nous observons la réponse la plus rapide à la révolution eyckienne, sans que les historiens ne parviennent à s'accorder sur le lieu exact de production dans le bassin méditerranéen.

Chandler R. Post le rattache au milieu valencien, y voyant possiblement une réalisation de Lluís Dalmau à son retour de Flandre<sup>1028</sup>. En 1955, Roberto Longhi situe pour sa part l'œuvre dans le milieu napolitain et l'attribue à Colantonio (actif entre 1440 et 1470), que l'on sait fort apte à reproduire l'art eyckien grâce à une lettre de Pietro Summonte, et date la réalisation du panneau peu avant son *Saint François donnant la règle de l'ordre*, soit avant 1460<sup>1029</sup>. En 1957, le Catalan Joan Ainaud de Lasarte envisage un certain Antonio di Perrino, documenté à Naples entre 1443 et 1458, sans réellement argumenter sa position<sup>1030</sup>. Une attribution à la jeunesse d'Antonello da Messina, élève de Colantonio, a également été envisagée lors de l'exposition monographique de Messine en 1981<sup>1031</sup>. Enfin, la *Crucifixion* a été donnée par Miklós Boskovits à un peintre franco-flamand, probablement introduit dans le milieu méditerranéen sur la base de rapprochement avec l'œuvre enluminée de Barthélémy d'Eyck<sup>1032</sup>. Néanmoins, les corrélations mises en avant dans son étude apparaissent plus spécifiques à l'œuvre de Jan van Eyck et de son entourage qu'à celle de Barthélémy d'Eyck. Cela est particulièrement

---

<sup>1028</sup> POST, 1952, p. 234. Hypothèse reprise par Roberto Pane cf. PANE, 1975, pp. 76 et 93, note 11.

<sup>1029</sup> Il appuie son affirmation notamment sur une comparaison de la conception du paysage. Cf. LONGHI, 1955 ; repris par CAUSA 1957, p. 8 ; CASTELFRANCHI VEGAS, 1966, p. 44 ; BOLOGNA, 1977, p. 453 ; LAUTS, 1988, p. 282.

<sup>1030</sup> AINAUD DE LASARTE, 1957.

<sup>1031</sup> MESSINE, 1981, pp. 35, 48, 77, 84 et 96 ; hypothèse ensuite reprise par plusieurs historiens italiens cf. SRICCHIA SANTORO, 1986, pp. 38-40 et 154 ; BARBERA, 1998, p. 14.

<sup>1032</sup> BOSKOVITS, 1990 ; repris ensuite par ARBACE, 1993, pp. 134-135 ; STREHLKE, 1997, pp. 71 et 76.

notable dans la représentation du saint Jean grimaçant et de la position de Marie Madeleine qui se retrouvent notamment dans le *Dyptique de la Crucifixion*<sup>1033</sup>. Frédéric Elsig et Mauro Lucco, pour leur part, considèrent qu'il doit effectivement s'agir d'un peintre nordique, proche de la main K des *Heures de Turin-Milan*, actif dans le bassin méditerranéen, mais pensent cette fois à Valence pour lieu de production. Ils s'appuient sur la comparaison avec des artistes locaux dont Rodrigo de Osona (ac. 1440-1518), qui reprend certains motifs dont le saint Jean grimaçant dans sa *Crucifixion* (Valence, église Sant Nicolau) évoquant directement le saint Jean de la *Crucifixion* du musée Thyssen.

L'hypothèse de Roberto Longhi est la plus reprise, ce jusqu'à récemment dans le catalogue de l'exposition de Matera, *Rinascimento visto da Sud*<sup>1034</sup>. Andrea de Marchi a à cette occasion affirmé son soutien à cette hypothèse<sup>1035</sup>. Il appuie son propos par une confrontation des détails de ladite *Crucifixion* avec les panneaux du *retable de saint François donnant la règle de l'ordre*. Il met ainsi en avant des similitudes dans le traitement des plis, des drapés lourds et cassants, dans la conception des paysages ainsi que dans le traitement des cheveux des femmes, dont ceux de Marie-Madeleine. Colantonio est connu pour sa grande capacité à imiter ce qu'il souhaite, et notamment la manière flamande comme l'écrit Pietro Summonte dans sa lettre à Marcantonio Michiel, le 20 mars 1524. Il y est dit que le Napolitain aurait copié un *Saint Georges*, attribué à Van Eyck et aujourd'hui perdu. L'humaniste rapporte qu'il n'était pas possible de distinguer la copie de l'original mis à part un arbre, qui était un chêne dans la version flamande et un châtaignier dans celle de Colantonio<sup>1036</sup>. Toutefois, ces rapprochements nous apparaissent peu convaincants comme preuve de l'autorité d'une seule et même main, qui serait celle de Colantonio, dans la mesure où ils nous semblent avant tout le résultat de l'assimilation de l'art eyckien.

---

<sup>1033</sup> MADRID, 2001, pp. 294-297.

<sup>1034</sup> MATERA, 2019, p. 292.

<sup>1035</sup> DE MACHI Andrea (@andrea.demarchi2019), « #Colantonio Perché Longhi aveva ragione e la Crocefissione Thyssen è sua », Instagram, URL : <https://www.instagram.com/andrea.demarchi2019/>, posté le 10 juillet 2019, consulté le 10 juillet 2019.

<sup>1036</sup> « Colantonio la contrafece tutta questapittura, di modo chez non si discerneva la sua da l'archetipo se non in un albero, che in quellaera di róvola e in questacostui ad bel studio lovolsefarecastagno », NICOLINI, 1925, pp. 158-163.

Il pourrait être tentant de continuer à rattacher cette œuvre au contexte napolitain sur la base de l'émulation eyckienne qui s'y est produite dans les années 1440-60 comme en témoignent les trois *Crucifixions* d'Antonello da Messina, notamment celle de Sibiu en Roumanie (fig. B21). Ces peintures présentent un fort caractère eyckien, avec en arrière-plan un paysage où est figurée une ville fortifiée et au loin des montagnes dont les sommets se teintent de la couleur du ciel, ici encore selon les principes figuratifs flamands de la perspective atmosphérique. Par ailleurs, au premier plan, nous retrouvons une Vierge et un saint Jean fort expressifs, les mains levées au ciel et les doigts crispés, rappelant effectivement le pathos de l'œuvre madrilène. La *Crucifixion* redécouverte en 2012 (collection privée) – attribuée de manière peu convaincante à Jacomart lors de son séjour en Italie<sup>1037</sup> – est également intéressante. Malgré le fond d'or, le panneau présente une conception toute septentrionale dans sa figuration détaillée du paysage et des vêtements, ainsi que dans le traitement des différentes matières. Si la logique d'un tel raisonnement apparaît cohérente, la confrontation de la *Crucifixion* de Sibiu avec la version du musée Thyssen montre des divergences fondamentales, surtout en ce qui concerne le pathos. Jamais chez Colantonio, Antonello da Messina, ni même dans la *Crucifixion* attribuée à Jacomart, ne se retrouvent des traits si déformés par la souffrance. Le traitement du panneau du Thyssen est nettement plus cru, presque tranchant, à l'image des montagnes effilées qui se découpent sur l'horizon, rappelant les premières œuvres connues de Jan van Eyck. Seul le milieu valencien reçoit aussi tôt les modèles eyckiens, modèles ensuite assimilés par les artistes locaux tels que Reixach mentionné au début de ce chapitre.

Une note de Charles Sterling va dans ce sens<sup>1038</sup>. Dans le dossier dédié à Louis Allynbrood, où se trouve une photographie de la *Descente de Croix* du MNAC précédemment évoquée, on peut lire : « *attribué par Post VII fig. 2 ? à L. Dalmau est une œuvre de Valence, eyckienne comme celle L. Alimbrot et Crucifixion Menschel N.Y. (faussement attribué par Longhi à Colantonio).* » Frédéric Elsig a également réaffirmé cette idée, insistant sur le lien de la peinture du musée Thyssen avec la main K des *Heures*

---

<sup>1037</sup> LEONE DE CASTRIS, 2012.

<sup>1038</sup> Musée du Louvre, documentation Sterling, peinture espagnole, archives « Alimbrot ».

*de Turin-Milan*, s'interrogeant sur cette parenté : cet anonyme flamand ne pourrait-il pas être la main K elle-même<sup>1039</sup> ?

Si nous nous accordons également à reconnaître un lien fort entre le miniaturiste et le petit panneau peint, qui présentent tous deux des éléments de paysage très graphiques associés à des personnages extrêmement expressifs, nous sommes davantage réservées quant à une telle attribution. Les différences de support et de format impliquent certes des variations dans la production, néanmoins, confronté aux enluminures de la main K, le tableau madrilène apparaît d'une qualité supérieure<sup>1040</sup>. Les détails sont particulièrement poussés dans leur réalisation. Ainsi, les larrons sont attachés à du bois de bouleau sans doute, dont l'écorce se défait. En arrière-plan, deux villes sont figurées, dont la plus proche a été qualifiée de méridionale<sup>1041</sup>. Pourtant, la muraille évoque directement celle des villes des anciens Pays-Bas dont Bruxelles<sup>1042</sup>. Des bâtiments s'en détachent – probablement des églises –, avec deux tours surmontées de flèches propres à l'architecture nordique, ainsi qu'un moulin à vent proche du modèle hollandais<sup>1043</sup>. Les matières et ornements des vêtements sont également représentés avec une grande minutie. Sans affirmer que l'artiste a été formé dans l'atelier de Jan van Eyck, il nous semble certain que le peintre qui a réalisé ce panneau avait une connaissance poussée de l'œuvre du maître brugeois. Ces éléments nous encouragent à penser que l'auteur de ce panneau devait être étranger à Valence et à la couronne d'Aragon, et possiblement flamand.

Il y aurait donc eu à Valence vers le milieu du XV<sup>e</sup> une véritable demande pour l'œuvre de Jan van Eyck, comme nous l'avons vu notamment dans le cas du roi Alphonse

---

<sup>1039</sup> ELSIG, 2018, p. 45.

<sup>1040</sup> Nous n'avons pu consulter que le facsimilé du manuscrit. Nous souhaitons ici remercier Dominique Vanwijnsberghe qui, pour sa part, connaît fort bien le manuscrit et nous a permis de confirmer cette impression.

<sup>1041</sup> POST, 1952, p. 236 ; MADRID, 200, p. 297.

<sup>1042</sup> Comparaison sur la base de la reconstitution en maquette de la Bruxelles de la fin du Moyen Âge présentée au musée de la ville de Bruxelles par C. Louis.

<sup>1043</sup> Les peintres flamands en ont représenté à de nombreuses reprises, comme en atteste celui de *La Vierge à l'enfant avec sainte Barbe et Jan Vos* attribuée à Petrus Christus. Il pourra être objecté que Bartolomé Bermejo a également peint des moulins similaires, comme dans la *Pieta Despla*. Or, Bermejo peint bien des moulins à vent typique du Nord de l'Europe avec une structure qui semble en bois et sur pivot. Dans la péninsule Ibérique, les moulins apparaissent être des moulins tours, en pierre, comme nous pouvons l'observer notamment dans le *Saint Georges* de Pere Nisard réalisé en 1468-70 (fig. A37), à l'instar des moulins de Consuegra en Castille et qu'évoquait Cervantes dans son *Don Quichotte*.

la Magnanime qui a fait l'acquisition de nombre de ses œuvres, mais également pour une production flamande/eyckienne de manière plus large. En réponse à cette demande, nous voyons que beaucoup d'artistes viennent s'établir dans la région à l'instar de Louis Allynbrood et de son fils, ainsi que de l'anonyme maître de la *Crucifixion* du Museo Thyssen. Ils ne sont néanmoins pas les seuls acteurs de cette diffusion de l'*ars nova* dans la couronne aragonaise, il faut également leur ajouter le Valencien Lluís Dalmau, peintre de la maison du roi, qui est envoyé en Flandre dans les années 1430.

La couronne d'Aragon et plus particulièrement le royaume de Valence, à la suite de la vraisemblable venue de Jan van Eyck lors de l'ambassade de 1426, offrirait l'une des réponses les plus rapides d'Europe à la révolution picturale eyckienne. Accélérée certainement en grande partie par le rôle des marchands, la diffusion des modèles flamands est avant tout portée par le roi Alphonse le Magnanime. Grand amateur d'art septentrional, il fait importer de nombreuses œuvres, dont certaines de Jan van Eyck lui-même comme nous l'avons vu, mais fait également venir des artistes pour former ceux de son royaume, et va même jusqu'à envoyer son propre peintre apprendre la manière qui le suit tant. Cette impulsion donnée par le souverain va influencer la production picturale sous son règne, avec la production valencienne dans un premier temps, mais également dans le reste des territoires aragonais de la péninsule ibérique dans les décennies suivantes.

\*

## 7. Le réalisme eyckien et son adaptation. Deuxième génération d'artistes

Dans le reste de la couronne d'Aragon, malgré la présence d'artistes septentrionaux attestée par les archives, il n'est pas fait mention de peintres nordiques capables de transmettre les innovations flamandes à l'identique de Louis Allynbrood à Valence. Cela ne signifie pas pour autant que l'*ars nova* n'infiltré pas ces territoires, mais sa diffusion s'opère plus lentement, par le biais d'artistes locaux qui font eux-mêmes une première découverte et interprétation de ces nouveaux canons avant de la partager. La révolution picturale flamande ne connaît pas un écho aussi rapide et fulgurant qu'à Valence.

Dans le présent chapitre, nous nous intéresserons à la diffusion de cette nouvelle manière dans les territoires de l'actuelle Catalogne, dans le royaume d'Aragon ainsi qu'à Majorque. Nous verrons ainsi le rôle de catalyseur qu'ont eu certains artistes, à l'instar de Lluís Dalmau et du Catalan Jaume Huguet (vers 1412-1492) qui vont transmettre leur propre interprétation de l'art eyckien. Ce dernier a pu acquérir une solide base de connaissances au contact de Dalmau, mais également lors de son séjour valencien dans les années 1440<sup>1044</sup>. À la suite de son voyage à Barcelone en 1448, Huguet devient rapidement la figure dominante de la scène artistique catalane. Il ne laisse de place à aucun autre peintre, pas même au pourtant très recherché Bourguignon Antoine de Lonhy. Contacté en 1460 alors qu'il réside à Toulouse pour venir réaliser et peindre la rose de l'église Santa Maria del Mar, il n'établit à aucun moment sa résidence dans la ville. Il y exécute pourtant d'autres commandes, comme celle du retable de la Domus Dei de Miralles. En 1462, il est mentionné comme résidant dans le duché de Savoie<sup>1045</sup>.

Un autre cas particulièrement intéressant est celui du peintre itinérant Bartolomé Bermejo. Bien que la documentation le situe exclusivement dans les territoires aragonais, sa technique proche de celle des primitifs flamands a laissé supposer une étape formatrice en Flandre à l'identique de Dalmau. Quoi qu'il en soit, il apparaît certain que ses multiples étapes à Valence, en Catalogne ainsi qu'en Aragon participent à la progression de cette nouvelle esthétique picturale. Pour mieux faire la lumière sur son rôle de vecteur de l'*ars*

---

<sup>1044</sup> FERRE I PUERTO, 2003.

<sup>1045</sup> AHPB, Antoni Vilanova 165/38, 13 juin 1460 ; AHPB, Bartolomé Masons 214/6, 4 mai 1462.

*nova*, nous reviendrons sur ses origines et sa possible formation, avant de nous intéresser à son parcours au sein de la couronne aragonaise et son impact sur la production du royaume d'Aragon.

Enfin, à Majorque, cette transition apparaît d'autant plus lente qu'elle s'opère principalement via des artistes venant de Valence ou de la Catalogne. La seule figure majeure dont nous pouvons faire état est le supposé Niçois Pere Nisard, dont l'unique œuvre connue et documentée marque véritablement un tournant dans la production locale. Afin d'appréhender les modalités d'intégration de ce renouveau pictural dans le royaume, nous nous intéresserons dans un premier temps aux figures étrangères à la Couronne et à leur possible rôle, avant d'interroger la fonction des voyages d'artistes, y compris au sein de la couronne d'Aragon.

### 7.1. Barcelone, l'*ars nova* et le règne de Huguet

Originaire de Valls dans la plaine de Tarragone (Camp de Tarragona), Jaume Huguet a tout juste dix ans lorsqu'il se retrouve à la charge de son oncle paternel Pere Huguet, qui est un artiste modeste œuvrant dans l'atelier du peintre Mateu Ortoneda, ce qui constitue certainement son premier contact avec le milieu artistique qui est alors dominé par le courant du gothique international. Nous ne savons que peu de choses du reste de sa jeunesse. En 1445, Jaume est documenté dans la ville de Valence comme « *pictor, Valencie degentes* ». Il est alors marié à une certaine Gila, qui lui donne deux fils. La mort de celle-ci quelques années plus tard semble coïncider avec le retour de Jaume sur ses terres d'origine. Il est mentionné en 1448 à Barcelone, où il reste jusqu'à son décès en 1492. Dans les années qui suivent son retour, les commandes se multiplient comme en attestent les archives encore conservées.

Entre le milieu des années 1450 et le début des années 1460, Jaume Huguet devient le premier peintre de la scène artistique catalane, sans doute après le décès en 1452 de Bernat Martorell, dernier grand représentant du gothique international catalan, et de Lluís Dalmau en 1460. Son flux de commandes apparaît alors continu et imparable, ce qui explique probablement pourquoi nombre d'entre elles ne sont pas réalisées dans les délais impartis par les contrats. Il est ainsi possible de lui attribuer une trentaine d'œuvres



créées pendant cette période, dont au moins vingt-trois retables – aux dimensions parfois colossales –, des devants d'autels, des peintures de portes d'orgues ou encore des cartons de tapisseries<sup>1046</sup>. Il travaille pour les grandes confréries de la ville comme celle des Blanchisseurs, pour qui il réalise le monumental *retable de saint Augustin* (Barcelone, MNAC, inv. 040412 ; Museu Frederic Marès, inv. MFM 970) de 1463 à 1483, mais également pour des représentants du pouvoir comme le connétable Pierre de Portugal (r. 1464-1466), pour qui il effectue, en 1464-65, un retable destiné à orner la chapelle du palais comtal de Barcelone (Barcelone, MUBA).

### 7.1.1. L'appropriation de l'art eyckien

L'ensemble des œuvres de Jaume Huguet est marqué par la tradition ibérique tant dans la forme que dans la manière. Il reste fidèle à la technique de la tempera. Il l'adapte néanmoins à la manière des Flamands en utilisant de l'huile comme liant pour certains pigments, à l'instar des verts, lorsqu'il juge le mélange plus adéquat<sup>1047</sup>. Il ajuste également le langage pictural eyckien au goût local et façonne ainsi un style aujourd'hui caractéristique de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle catalan.

Huguet n'a vraisemblablement jamais voyagé hors de la couronne d'Aragon. C'est donc sur ses terres qu'il a dû être sensibilisé à la nouvelle esthétique nordique. C'est probablement à Valence, où il réside dans les années 1440, qu'il est confronté pour la première fois à ce renouveau pictural. Il a pu à cette occasion rentrer en contact direct avec les peintres étrangers alors présents, tels que Louis Allynbrood ou encore l'auteur anonyme de la petite *Crucifixion* du musée Thyssen (fig. A27), ainsi qu'avec des locaux sensibles à l'art eyckien, à l'image de Lluís Dalmau qu'il retrouve par la suite à Barcelone.

Si le séjour à Valence a sans doute marqué le travail de Huguet, l'absence d'œuvres à rattacher à cette période de sa carrière nous oblige à rester dans le domaine de l'hypothèse. La plus ancienne qui puisse lui être imputée est le *retable de Vallmoll* (fig. A28.1 et A28.2), petite ville du *Camp* de Tarragone, daté aux alentours de 1448. Seuls deux panneaux de ce retable sont aujourd'hui conservés, une Annonciation et le panneau

---

<sup>1046</sup> GUDIOL & ALCOLEA, 1986, pp. 160-174.

<sup>1047</sup> SALVADÓ I CABRÉ, 2001, particulièrement p. 468.

central d'une Vierge à l'enfant, qui attestent de l'appropriation des principes de l'*ars nova* par le peintre. Le cas de l'Annonciation est particulièrement éloquent : la scène est représentée dans un intérieur ouvert par une fenêtre gothique sur un paysage, régi selon les principes de la perspective atmosphérique. Le caractère illusionniste eyckien se retrouve également dans l'attention portée aux détails tels que le livre de prière de la Vierge rempli d'une écriture simulée, l'ornementation gothique de son chevet en bois, ainsi que dans les céramiques du sol ou encore les pierreries de son manteau. Autant d'éléments qui invitent à penser qu'il aurait été au contact d'œuvres septentrionales, si non d'artistes nordiques. Le panneau de la Vierge à l'enfant en revanche semble indiquer une influence plus directe de Lluís Dalmau et de sa *Vierge des Conseillers* (fig. A14). Dans les deux cas, la Vierge est présentée en majesté, avec son fils assis sur son genou droit, et trône sur un siège gothique. Elle porte un manteau bleu foncé, orné d'un ourlet d'or et de pierreries. Sa robe est de velours pourpre. De part et d'autre, un cortège d'anges jouent de la musique et chantent. La même attention minutieuse se retrouve dans la finesse des détails du trône finement sculpté, dans la richesse des bijoux et des brocarts. En revanche, chez Huguet, le fond est d'or, alors dans l'œuvre de Dalmau nous pouvons observer l'ouverture de la scène en arrière-plan sur un paysage verdoyant. De plus, la technique diffère : alors que Dalmau peint à l'huile selon les préceptes flamands<sup>1048</sup>, Huguet fait sa propre adaptation dont résulte une technique mixte. Au fait des innovations de Jan van Eyck, il emploie l'huile de lin comme agglutinant pour ses pigments, mais pas de manière systématique. Il opte pour cette solution pour les gammes de verts, alors que pour l'azurite et les pigments ferreux il préfère utiliser de la colle animale<sup>1049</sup>. Jaume Huguet fait sa propre interprétation de la technique et des modèles eyckiens, un ensemble au préalable digéré par Dalmau, et qu'il va lui-même diffuser auprès de ses contemporains, artistes catalans.

Empreinte d'un réalisme sobre, la production de Huguet se démarque profondément des œuvres flamandes. Le format plus monumental de ses panneaux joue indiscutablement dans cette différenciation. Pour autant, il ne traite pas les détails avec moins de minutie.

---

<sup>1048</sup> RUIZ I QUESADA, SALVADÓ, BUTÍ, EMERICH, PRADELL, 2008.

<sup>1049</sup> SALVADÓ I CABRÉ, 2001, p. 468.

Sur un devant d'autel figurant la *Flagellation*, réalisé pour la chapelle de la confrérie des cordonniers dans la cathédrale de Barcelone<sup>1050</sup>, le peintre s'attache à rendre avec précision la beauté des textures comme le brocart que porte Ponce Pilate, et la richesse des matériaux tels que les motifs travaillés des azulejos pavant le sol. La scène s'ouvre sur un paysage typiquement catalan, rythmé de montagnes en arrière-plan qui rappellent les environs de Montserrat ou de la Mola, ou est représenté un petit château qui reprend le modèle de la *torre*<sup>1051</sup>, alors que la tradition locale opte le plus souvent pour un fond doré et ce jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Huguet possède également un certain talent de portraitiste, bien que modeste comparé à celui de Dalmau, comme le démontre la *Consécration de saint Augustin*, un des compartiments narratifs du gigantesque rétable de Saint Augustin<sup>1052</sup>. Autour du saint, toute une foule de personnages, aux traits individualisés, renvoie certainement aux membres les plus prestigieux de la confrérie des blanchisseurs, commanditaires de cette œuvre.

Au fait du renouveau pictural septentrional, Jaume Huguet intègre à son art les nouveautés en fonction du souhait des commanditaires. La conservation du devant d'autel de la *Flagellation*, dont l'arrière-plan rompt avec le traditionnel fond doré, ou encore l'Annonciation du *Retable de Vallmoll* ouverte sur un paysage à perspective atmosphérique, en sont des preuves ; les archives en sont une autre. Le contrat du 26 novembre 1455, passé avec l'abbé de Ripoll, précise qu'au revers de la prédelle du retable de la Vierge, devront être figurés quatre prophètes « *de blanc e de negre* »<sup>1053</sup>, c'est-à-dire en grisaille. Cette technique illusionniste, qui consiste à peindre ton sur ton, en camaïeu de gris, vise à transcrire des jeux de lumière, de volume, et dans le cas présent, une austérité religieuse pour réaliser un trompe-l'œil de sculpture, est associée avec la pratique flamande<sup>1054</sup>.

---

<sup>1050</sup> Paris, musée du Louvre, RF 1967 6

<sup>1051</sup> Architecture qui se caractérise par un corps de bâtiment avec une grande tour, unique, qui domine l'ensemble cf. la *torre Salvana* dans la province de Barcelone.

<sup>1052</sup> Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 040412

<sup>1053</sup> Deux panneaux sont conservés au Museu Episcopal de Vic (inv. MEV 10741 et MEV 10742 ). « *De blanc et de noir* », document original perdu, transcription SANPERE, 1906, pp. XX- XXII, doc. XII.

<sup>1054</sup> Cette technique semble apparaître dès le XIV<sup>e</sup> siècle dans les fresques de Giotto, elle se retrouve également dans les enluminures parisiennes du début du XIV<sup>e</sup>, notamment dans l'œuvre de Jean Pucelle.

### 7.1.2. Un Allemand dans la « fabrique » Huguet ?

Pour absorber un flux de commandes conséquent, Jaume Huguet peut compter sur l'assistance de son atelier, et si besoin sur la collaboration d'autres maîtres. Parmi les collaborateurs d'Huguet, sont présents des peintres avec différents niveaux de compétences techniques qui sont chargés de réaliser la plus grande partie des contrats obtenus, et cela jusqu'à la mort du peintre. Ceux-ci doivent être capables de s'adapter aux modèles et au langage pictural propres au maître, de façon à offrir une production uniforme, que Huguet intervienne ou non directement dans le travail de peinture. En effet, tout au long de sa carrière, le maître accepte plus de commandes qu'il n'est capable d'en exécuter à lui seul. Il se transforme alors, plus qu'en artiste, en entrepreneur à la tête d'affaires florissantes<sup>1055</sup>. Les exemples les plus significatifs de cette participation de diverses mains sont le monumental *retable de saint Augustin*<sup>1056</sup>, également celui de *saint Bernard et l'Ange Gabriel* ou encore le *retable de saint Sébastien et sainte Thècle*<sup>1057</sup>.

Les plus célèbres collaborateurs de Huguet sont certainement les Vergós ainsi que les Alemany<sup>1058</sup>, deux familles de peintres barcelonais, contrairement à ce que le deuxième patronyme peut laisser entendre (le mot catalan « alemany » signifiant « allemand »). Il faut ajouter au moins six apprentis ou aides qui sont évoqués dans la documentation conservée : Joan Voltes (1453-1455), Enric Anroch (1455), Bernat Vicens (1456-1465), Francesc Pellicar (1459-1466), Esteve Solà (1467), Bartomeu Alego (1467-1468) et Jordi Mates (1469). Le cas de Joan Voltes est particulièrement intéressant puisqu'il est venu

---

Malgré son succès, la technique est délaissée dans les années 1380 et ne renaît que dans les années 1425 dans les anciens Pays Bas bourguignons avec les frères Van Eyck, le Maître de Flémalle ou encore Rogier van der Weyden.

<sup>1055</sup> YARZA, 1983-85, pp. 145 et 16.

<sup>1056</sup> Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 040412

<sup>1057</sup> Les deux retables sont conservés à Barcelone, à la cathédrale Santa Creu. Il existe également le cas de Francesc Mestre et Pere Alemany, qui en 1495 récupère la commande du *retable de San Jerónimo de Vall d'Hebron* passée à Huguet en 1484 cf. GUDIOL & ALCOLEA, 1986, p. 177 ; GUDIOL & ALCOLEA, 1986, p. 176.

<sup>1058</sup> MOLINA, dans SUREDA PONS (coord.), 2006, pp. 122-146.

compléter une première formation dans l'atelier de Huguet<sup>1059</sup>. Par ailleurs, bien qu'aucune documentation ne permette de le confirmer, on a également supposé que Pau et Rafael Vergós se soient formés dans l'atelier dans les années 1472-75 avant de devenir des collaborateurs<sup>1060</sup>. Une telle formation expliquerait d'autant mieux le concours des Vergós, alors parfaitement aptes à peindre comme leur maître, dans la réalisation de contrats obtenus par Huguet. Un autre artiste, Bernat Goffer, semble avoir eu le même privilège. Le nom de ce peintre, ainsi que sa graphie avec deux « f » dans les archives, ont conduit les historiens à considérer qu'il devait s'agir d'un étranger et plus particulièrement d'un Allemand<sup>1061</sup>.

Actif dans la ville de Barcelone de 1464 à sa mort en 1502<sup>1062</sup>, la plus ancienne mention connue de Bernat Goffer le situe aux côtés de Jaume Huguet, de Jaume Vergós II et de Gabriel Alemany pour le réaménagement du palais royal (anciennement comtal) sous le règne éphémère de Pierre IV de Portugal (1464-†1466), proclamé roi par les Catalans révoltés contre le roi Jean II d'Aragon<sup>1063</sup>. Il est pour sa part chargé d'œuvrer à la nouvelle décoration intérieure du monument, qui comprend des ornements végétaux et figuratifs, un travail qui malheureusement n'est pas conservé. Par la suite, son nom apparaît à plusieurs reprises aux côtés de celui de Huguet et de ses collaborateurs. En juillet 1494, il est nommé arbitre avec le peintre Antoni Marquès pour juger le travail de Huguet en raison d'un conflit qui oppose Eulàlia Huguet, fille du peintre décédé deux ans auparavant, aux paroissiens de l'église de Sant Vinceç de Sarrià<sup>1064</sup>.

Une seule œuvre est rattachée à Bernat Goffer. Il s'agit des portes du retable du maître-autel de l'église paroissiale Sant Pere de Premià de Dalt (fig. A29.1 et A29.2), réalisées avec la participation d'un autre Allemand, le sculpteur Miquel Lochner<sup>1065</sup>. Le 26

---

<sup>1059</sup> Cette formation complémentaire correspond certainement à ce qui est qualifié d'*appresure* en Flandre, il s'agit d'une formation réservée aux meilleurs peintres et qui permet de passer la maîtrise, et donc de s'installer à la tête de son propre atelier ; GUDIOL & ALCOLEA, 1986, p. 164.

<sup>1060</sup> GUDIOL & ALCOLEA, 1986, p. 162.

<sup>1061</sup> MADURELL MARIMÓN, 1954, p. 168, note. 21.

<sup>1062</sup> JARDÍ ANGUERRA, 2009.

<sup>1063</sup> MOLINA, 1991, p. 71 ; MOLINA, dans PLAVADELL (dir.), 2006, p. 126.

<sup>1064</sup> AINAUD, 1959, p. 642, note 18.

<sup>1065</sup> JARDÍ ANGUERRA, 2006, vol. 1, pp. 121-125.

mars 1496, Bernat Goffert s'engage à réaliser la polychromie d'un retable pour la paroisse, sans que ne soit précisée son iconographie<sup>1066</sup>. Il a néanmoins été proposé par Josep Madurell d'identifier ce contrat avec le retable du maître-autel<sup>1067</sup>. Pour cela, l'historien prend notamment en compte le fait que le peintre comme le sculpteur sont tous les deux allemands, et qu'ils devaient certainement appartenir à la confrérie des *alemanys* et donc se connaître. Jusqu'à aujourd'hui, la validité de cette attribution n'a pas été remise en question.

Du monumental retable de Sant Pere de Premià de Dalt, détruit lors de la guerre civile espagnole en juillet 1936, il ne reste que les panneaux de Saint Pierre et de Saint Paul, conservés au Museu Diocesà de Barcelone (fig. A29.1 et A29.2). Leur bon état de conservation permet de distinguer parfaitement les deux apôtres figurés sur un fond en relief de stuc doré, orné de motifs végétaux. L'iconographie, typique des portes de retables, est simple et correspond aux topos utilisés dès le XIV<sup>e</sup> siècle. Saint Paul est représenté avec une épée dans la main droite et un livre fermé dans la gauche. Saint Pierre, quant à lui, tient une clé monumentale dans sa main droite et un livre ouvert dans la gauche. Le visage de chaque saint est traité avec un certain idéalisme. Leurs auréoles, constituées de deux cercles concentriques, sont rehaussées de stuc doré. La grande simplicité des vêtements ne semble pas avoir nécessité de travail particulièrement minutieux de la part du peintre. Dans leur ensemble, ces deux panneaux s'inscrivent pleinement dans la tradition picturale catalane.

Sur la base de ces deux panneaux, Montserrat Jardí a fait le rapprochement avec plusieurs œuvres de l'atelier de Huguet<sup>1068</sup>. L'historienne souligne notamment des parallèles entre le saint Pierre de Premià de Dalt et celui du retable de la *Vierge entourée de saints*<sup>1069</sup>, ou encore avec celui du Saint Souper, provenant de la prédelle du *Retable de saint Augustin*.

La paternité du saint Pierre et du saint Paul donné à Bernat Goffert repose en grande partie sur le fait que le peintre a eu la charge d'un retable pour la paroisse de Sant Pere de

---

<sup>1066</sup> AHPB, Galceran Balaguer, 241/40 ; cité dans MADURELL MARIMÓN, 1944, p. 214.

<sup>1067</sup> MADURELL MARIMÓN, 1968, p. 100, docs. 9 et 13.

<sup>1068</sup> JARDÍ ANGUERRA, 2009, pp. 221-234.

<sup>1069</sup> Vic, museu episcopal, inv. MEV 1297.

Dalt. Le contrat, dont il ne reste aujourd'hui que l'entête, n'indique ni le sujet principal, ni s'il devait s'agir du retable du maître autel. L'église possède une nef unique, et le contrat passé avec Bernat Goffer engage les représentants des paroissiens, ce qui nous fait penser qu'il devait vraisemblablement s'agir d'un retable destiné au maître autel. Cependant, l'église possède également des chapelles latérales qui devaient avoir leur propre retable. Or déjà en 1457, la paroisse commande à l'ébéniste Macià Bonafé la boiserie d'un retable, un ensemble pour laquelle le peintre Antoni Marqués est engagé en 1504 afin d'en réaliser le décor<sup>1070</sup>. Il est traditionnellement considéré qu'Antoni Marqués ait polychromé le retable réalisé par Macià Bonafé, néanmoins là non plus nous ne savons pas à quel endroit de l'église était destinée l'œuvre. Parce que les représentants de la paroisse sont traditionnellement présents pour passer le contrat du retable du maître autel, et en raison de la supposée origine germanique de Bernat Goffer, les panneaux conservés lui ont donc été attribués. En effet, s'il est effectivement allemand, il a pu faire partie de la confrérie des *alemany* et être engagé sur les recommandations du sculpteur en charge de la confection du retable Miquel Luch, lui-même allemand.

La documentation révèle qu'il est effectivement possible de retrouver des artistes « allemands » aux différentes étapes de réalisation d'un retable, comme nous l'avons vu pour le cas du retable de Sant Feliu de Gérone<sup>1071</sup>. Mais ce n'est pas pour autant une généralité. Par ailleurs, admettre Bernat Goffer comme l'auteur des portes du retable de Sant Pere de Premià de Dalt nous interroge quant à la formation de ce supposé peintre allemand. En effet, ces panneaux attestent de la main d'un artiste pleinement ancré dans la tradition picturale catalane, qui se retrouve tant dans le fond en relief doré que dans les auréoles formées de simples cercles concentriques, ou dans le manque de finesse et de détails apportés aux traitements des visages et des matières. La technique pour sa part semble être mixte<sup>1072</sup>. Aucun élément dans ces panneaux ne renvoie à la tradition septentrionale ; ceux-ci seraient l'œuvre d'un artiste autochtone de second plan, ou du moins formé à la tradition locale.

---

<sup>1070</sup> MADURELL MARIMÓN, 1946, p. 308 ; MADURELL MARIMÓN, 1968, p. 100.

<sup>1071</sup> Voir Chapitre 3, point 3.1.4.

<sup>1072</sup> Une étude technique serait nécessaire pour confirmer cette hypothèse, celle-ci serait néanmoins la plus vraisemblable au vu de l'étude matérielle et du contexte pictural catalan dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, qui présente alors presque exclusivement une technique mêlant les pigments à de la colle animale et de l'huile.

L'origine du peintre, faute de documentation pour la confirmer, peut être questionnée. Nous aimerions également mettre l'accent sur sa formation. Si les panneaux de saint Pierre et de saint Paul sont effectivement de la main de Bernat Goffer, il faut alors se demander si celui-ci n'aurait pas été formé dans l'atelier de Jaume Huguet. Cela expliquerait la parenté des œuvres qui lui sont attribuées avec celles du maître catalan et sa maîtrise des codes picturaux de la région.

La présence possible d'un artiste allemand au sein de l'atelier Huguet est donc à reconsidérer. Vouloir associer le nom de Bernat Goffer à celui de Huguet est assez incertain puisque cela repose principalement sur une attribution d'œuvre, laquelle ne peut être validée par aucun document ni comparaison stylistique. Si Bernat Goffer s'avère effectivement être l'auteur de ces panneaux, sa technique apparaît bien plus catalane que septentrionale. Il ne peut alors être pris en compte comme un vecteur, direct ou indirect, du renouveau pictural venu de Flandre dans les territoires catalans. À l'instar des peintres locaux, Bernat Goffer a dû être confronté aux nouveautés de l'*ars nova* par le biais de Jaume Huguet, possiblement au sein de son atelier.

### 7.1.3. Antoine de Lonhy versus Jaume Huguet

En parallèle de la croissance exponentielle de l'atelier Huguet, arrive à Barcelone un peintre bourguignon aux multiples qualifications : Antoine de Lonhy. Ce dernier œuvre jusqu'alors à Toulouse, essentiellement en qualité d'enlumineur<sup>1073</sup>. Il semble néanmoins que ce soit avant tout pour son savoir-faire de maître verrier que le Bourguignon ait été recherché dans la région. En effet, le domaine de la verrerie requiert des compétences et une formation distincte de celles de la pratique picturale, il est donc à différencier de celui des « simples » peintres qui vont réaliser les cartons des vitraux et non pas les décorer eux-mêmes, encore moins les confectionner. Tout au long des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les maîtres verriers en Catalogne viennent presque exclusivement du Nord des Pyrénées. Ainsi,

---

<sup>1073</sup> Sur les originaires bourguignonnes du peintre, se référer à LORENTZ, 1995. Pour ce qui est de sa période à Toulouse, voir DOUAIS, 1904 ; AVRIL, 1989 ; LORENTZ, 2005.



nombreux sont les étrangers à venir pallier l'absence d'artistes dans ce secteur particulier : Guillem de Tangart, maître verrier normand actif notamment à Gérone et Tarragone de 1357 à 1359<sup>1074</sup>, le maître Colí de Maraye, originaire du diocèse de Troyes, documenté de 1391 à 1429, qui travaille dans toute la Catalogne<sup>1075</sup>, ou encore Joan Apar, originaire de l'Empire, qui est mentionné à Barcelone en 1435<sup>1076</sup>.

Le 13 juin 1460, alors qu'il réside encore à Toulouse, Antoine de Lonhy s'engage à réaliser dans son atelier la rose de l'église Santa Maria del Mar de Barcelone (fig. A30) et à être présent en février 1461 pour le montage de la verrière<sup>1077</sup>. L'œuvre est livrée l'année suivante, comme en atteste un paiement du 24 octobre<sup>1078</sup>. Y est figurée la Vierge de face, en prière, couronnée par la sainte Trinité, avec à sa droite le Christ, à sa gauche Dieu le Père et au-dessus de la couronne le Saint-Esprit. La scène est entourée d'une cohorte de saints et de saintes. Ce couronnement repose sur une formule iconographique développée par Lonhy dès sa période bourguignonne (vers 1440) et qu'il reprend largement lorsqu'il est à Toulouse (1450-1460) comme en atteste la comparaison avec son œuvre enluminée<sup>1079</sup>. L'un des plus anciens modèles connus est celui d'un *livre d'Heures à l'usage de Besançon* conservé à New York<sup>1080</sup>, daté des années 1445-50. Le motif est sensiblement le même, à ceci près que la Vierge est désormais tournée vers Dieu le Père et que le Saint-Esprit est un ange qui vient déposer la couronne sur la tête de la Vierge. Dans les *Heures à l'usage de Chalon-sur-Saône*<sup>1081</sup>, la Vierge est toujours tournée vers Dieu le Père qui la couronne, il n'y a plus d'ange et c'est le Saint-Esprit qui domine la scène. Une troisième itération présentée dans des *Heures à l'usage de Toulouse* (ca. 1455-60,

---

<sup>1074</sup> AINAUD (dir.), 1987, pp. 19-21, 128-175 et 180-191 ; AINAUD (dir.), 1992, p. 19 ; AINAUD, 1992.

<sup>1075</sup> MADURELL MARIMÓN, 1949, pp. 150, 188 et 236-237 ; DURAN I SANPERE, 1972, pp. 147-152 ; DURAN I SANPERE, 1975, pp. 248-253 ; AINAUD, 1992 ; AINAUD (dir.), 1997, pp. 42-45 ; LLOBET I PORTELLA, 2008.

<sup>1076</sup> BAB, *libro de albaes y cartas de pago del consulado de Mar de Barcelona*, années 1434-38 ; MADURELL MARIMÓN, 1949, doc. 20, p. 90.

<sup>1077</sup> MADURELL MARIMÓN, 1946, pp. 91-92.

<sup>1078</sup> DOUAIS, 1904, p. 16 ; AINAUD, 1952, p. 383.

<sup>1079</sup> ELSIG, 2018, pp. 46-48.

<sup>1080</sup> *Livre d'Heures à l'usage de Besançon*, vers 1445-50, New York, Pierpont Morgan Library, MS 196, fol. 60v.

<sup>1081</sup> *Livre d'Heures à l'usage de Chalon-sur-Saône*, vers 1445-50, Museo Civico d'Arte Antica, inv. 399, fol. 42.

Chantilly, bibliothèque du château, ms. 63, fol. 73v)<sup>1082</sup>, montre quant à elle la Vierge de face et se rapproche donc de la version de Barcelone, bien qu'elle soit couronnée par un ange et non par la sainte Trinité. Il est ainsi intéressant de constater que le vitrail de Santa Maria del Mar présente une synthèse du travail d'enlumineur de Lonhy, soulignant sa large gamme de compétences.

Fort de cette première commande, Antoine de Lonhy est chargé en 1461 de réaliser un retable pour Mateu Rella, supérieur du monastère augustin de Domus Dei à Miralles, en hommage au fondateur dudit monastère : Bertran Nicolau. L'œuvre démontée est aujourd'hui conservée entre Barcelone et Peralada (fig. A31).

La disposition de l'œuvre est toute catalane avec une structure compartimentée. Le corps central s'organise en deux registres de trois scènes. Sur le panneau central, une Vierge à l'Enfant assise sur un trône est entourée de deux anges. À ses pieds, à genoux en prière, se trouve Bertran Nicolau, fondateur du monastère, qu'il est possible d'identifier grâce à un écu portant ses initiales. Au-dessus est figurée une Adoration des mages. Dans la partie inférieure du retable, sur la gauche, saint Augustin en père de l'Église tient dans ses mains une maquette d'église, tandis que dans la partie supérieure il procède à l'ordination d'un moine. Sur la droite, saint Nicolas de Tolentino, moine de l'ordre des ermites de saint Augustin, lit un livre tout en tenant de la main droite un lys ; dans le compartiment supérieur, le saint célèbre une messe pour les âmes du purgatoire. De la prédelle, deux panneaux sont conservés. Ils représentent la mort de sainte Monique, assistée par saint Augustin, et le pèlerinage sur le tombeau de saint Nicolas, et devaient respectivement prendre place sous le saint Augustin et le saint Nicolas de Tolentino.

Achevée avant le 4 mai 1462<sup>1083</sup>, l'œuvre témoigne d'une adaptation au goût local tant dans sa forme que dans sa réalisation. En atteste l'emploi de stuc doré au niveau des auréoles, formées de cercles concentriques, les pièces d'orfèvrerie telles que les couronnes des Rois mages ou encore le manteau brodé de fils d'or de saint Augustin, ainsi que le fond d'or gaufré derrière la Vierge. Ces éléments sont, à n'en pas douter, la conséquence d'une

---

<sup>1082</sup> Livre d'*Heures à l'usage de Toulouse*, ca. 1455-60, Chantilly, bibliothèque du château, ms. 63, fol. 73v.

<sup>1083</sup> AHPB, Bartolomé Masons, 214/6, s.f. ; SANPERE I MIQUEL, 1906, vol. 1, p. 312.

demande spécifique de la part du commanditaire. Le peintre n'a pas renié pour autant son savoir-faire septentrional comme le souligne notamment son traitement des brocarts. De fines hachures viennent transcrire les brochures d'or sur la soie, qui évoquent notamment la technique brabançonne<sup>1084</sup>, là où les peintres catalans font des aplats dorés.

Ce même document de 1462 nous indique que le peintre est désormais « *habitor in villa Avigliana in ducatu Savoye* »<sup>1085</sup>. Il est difficile de savoir ce qui motive exactement Antoine de Lonhy à délaisser aussi rapidement Barcelone. Les déplacements sont, nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, le plus souvent motivés par une raison professionnelle, souvent la quête de travail. Ce départ est probablement dû aux débuts des troubles sur la scène politique catalane et au début de la guerre civile. Cette situation devait considérablement compliquer les possibilités d'obtenir des commandes, cela d'autant plus qu'à cette époque Jaume Huguet et son atelier monopolisent la scène artistique catalane<sup>1086</sup>. Ou peut-être qu'Antoine de Lonhy a suivi Pierre Barnier, parlementaire toulousain qu'il a pu connaître lors de sa période languedocienne, à l'occasion de son ambassade en Savoie dans la promesse de nouvelles commandes<sup>1087</sup> ? Quoi qu'il en soit, il est certain que Lonhy laisse derrière lui son empreinte sur la peinture locale malgré son court séjour dans la région.

En effet, la peinture de Jaume Huguet des années 1460 fait écho au travail du Bourguignon dont il reprend les modèles. L'exemple le plus éloquent est certainement celui du retable du Connétable Pierre de Portugal réalisé entre 1464 et 1465 lors des travaux de réfection du palais royal<sup>1088</sup>. La comparaison de *l'Adoration des mages* de Huguet avec celle du *Retable de la Domus Dei* (fig. A31) de Lonhy révèle un schéma de composition identique, notamment dans la disposition des personnages, tout comme le retable de saint Vincent de Sarrià dont le panneau de *l'Ordination de saint Valère par saint Vincent* dont

---

<sup>1084</sup> Il ne semble pas exister d'étude sur le sujet, néanmoins celle des œuvres du catalogue de l'exposition *Rogier van der Weyden* est assez révélatrice, notamment dans le cas du Maître des portraits princiers ou encore dans celui du Maître au feuillage brodé cf. BRUXELLES, 2013.

<sup>1085</sup> La ville d'Avigliana, aux portes de la vallée de Susa, se situe désormais en Italie. Pour plus d'information sur la période savoyarde d'Antoine de Lonhy, se référer à ELSIG, 2016, pp. 87-102 ; ELSIG, 2018, pp. 53-83.

<sup>1086</sup> LORENTZ, 2005, p. 25.

<sup>1087</sup> ELSIG, 2018, p. 53.

<sup>1088</sup> PALLEJÁ, 1922.

la scénographie est calquée sur le *Saint Augustin ordonnant un moine* que l'on observe dans la partie supérieure du retable de la Domus Dei<sup>1089</sup>.

Malgré ce que nous pourrions qualifier de passage éclair au sein de la couronne d'Aragon, Antoine de Lonhy laisse une empreinte, certes limitée, mais notable dans le panorama artistique catalan. En effet, hormis l'intégration des compositions de Lonhy, Huguet ne semble pas modifier sa production ni réviser sa technique suite au passage du Bourguignon. Cette absence de variation est probablement la conséquence des demandes émises par les commanditaires catalans qui souhaitent que le peintre reste fidèle à ce qui a jusque-là fait son succès. Rappelons que lors du passage de Lonhy à Barcelone, la ville et les régions alentours connaissent une crise politique, économique et sociale importante du fait de la guerre civile. La volonté de conserver une esthétique plus traditionnelle avec notamment de riches fonds dorés, manifeste de puissance, peut également être un moyen pour les acheteurs d'offrir une certaine image de constance et de pouvoir malgré les difficultés.

Notons par ailleurs qu'Antoine de Lonhy n'est pas le seul peintre étranger à se confronter à la suprématie de Jaume Huguet. C'est également le cas du Cordouan Bartolomé Bermejo, connu pour remarquablement imiter la technique flamande, qui concourt contre Huguet en 1486 pour la réalisation des portes de l'orgue de Santa Maria del Pi. Malgré l'âge déjà fort avancé de Huguet qui le contraint à déléguer de plus en plus son travail, celui-ci remporte la compétition<sup>1090</sup>. Cette victoire du Catalan souligne bien la volonté de certains clients de conserver une esthétique traditionnelle, bien que d'autres se laissent par la suite séduire par les talents du Bermejo comme nous allons à présent le voir. L'intégration de *l'ars nova* dans les différents territoires de la couronne d'Aragon ne se fait pas au même rythme.

---

<sup>1089</sup> Jaume Huguet, retable de saint Vincent de Sarrià, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 015866 ; LORENTZ, 2005, pp.21-24.

<sup>1090</sup> MADRID, 2018, p. 225, doc. 16.

## 7.2. Bartolomé Bermejo, le plus septentrional des peintres méridionaux

Bartolomé Cárdenas, alias Bermejo (vers 1440-1501), est certainement le plus « septentrional » des peintres d'origine médionale et sans conteste l'un des plus surprenants et fascinants du XV<sup>e</sup> siècle espagnol. Ses œuvres, réalisées selon la technique à l'huile, ont la transparence et la brillance propres aux peintures du courant *ars nova*. Les carnations sont lumineuses, les figures individualisées, les variations atmosphériques subtilement reproduites et vibrantes. Son travail, démontre une excellence picturale forgée à partir d'une représentation minutieuse des détails, du naturalisme des visages et des paysages, de la profondeur de ces derniers due à une approche empirique de la perspective, d'une gamme chromatique riche et d'une grande innovation iconographique. Il s'inspire de manière évidente des grands maîtres septentrionaux du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, et ce avec tant de talent que lors de la redécouverte en 1905 du panneau du *Saint Michel triomphant du mal* (fig. A32), les historiens le classent tout d'abord comme Flamand voire Allemand, puis comme Français<sup>1091</sup>.

Peintre originaire de Cordoue<sup>1092</sup>, Bermejo est exclusivement connu pour son activité dans la couronne d'Aragon qu'il parcourt à plusieurs reprises durant sa vie, au gré des commandes qu'il obtient et très probablement en fonction des contraintes politiques et sociales de l'époque. Comme nous le verrons par la suite, il exerce une influence certaine sur les peintres avec qui il s'associe. La connaissance très incomplète que nous avons de sa vie au travers des archives laisse des zones d'ombre, entre autres quant à sa jeunesse et sa formation.

### 7.2.1. Un Andalou virtuose de la manière flamande

Au cours des trente-trois années documentées de sa vie, Bartolomé Bermejo peint plusieurs œuvres majeures dont certaines sont aujourd'hui encore conservées. Toutes témoignent d'une grande habilité, alors rare dans la péninsule, et d'une excellente

---

<sup>1091</sup> BERTAUX, 1906, pp. 486-487.

<sup>1092</sup> Fernando Marías réfute cette affirmation et considère pour sa part que Bartolomé Bermejo est originaire de Valence cf. MARÍAS, 2012.

connaissance de la manière flamande initiée par Jan Van Eyck, tant dans la minutie des détails représentés que dans l'emploi de la peinture à l'huile, donnant une impression de réalisme intense à ses œuvres. La plus ancienne mention connue de Bartolomé Bermejo le situe en 1468 à Valence pour la réalisation d'un retable dédié à saint Michel<sup>1093</sup>, dont il ne reste aujourd'hui que le panneau central conservé à la National Gallery de Londres (fig. A32). C'est alors un maître déjà pleinement formé qui démontre un grand talent à travailler selon les techniques septentrionales comme en atteste pleinement cette œuvre.

Le panneau figure, sur un fond doré, un saint Michel de face, monumental et triomphant dans une armure resplendissante, qui occupe la presque totalité de l'espace. Il lève son épée pour abattre un démon qu'il maintient écrasé de sa jambe gauche et dont la queue frôle un donateur, de taille réduite, agenouillé à ses pieds. Dans un ultime geste de défense, la créature maléfique tend un bras pour tenter de se protéger du coup fatal que le saint s'apprête à lui asséner. Au premier plan sur la gauche, le donateur à genoux, fort richement vêtu, a interrompu la lecture de son psautier et fixe la scène. Il s'agit du commanditaire du retable, Antoni Joan. Le fond doré et poinçonné, de même que la construction de l'œuvre l'inscrivent dans la tradition locale. L'exécution du panneau quant à elle se rapproche plus de la peinture flamande contemporaine, notamment de celle de Hans Memling. Ce saint Michel en armure n'est pas, effectivement, sans rappeler le *Triptyque du Jugement dernier* de cet artiste flamand et apparaît en combiner les effets (fig. B30). La référence la plus évidente se rapporte au panneau central et à l'armure brillante où la Jérusalem céleste, flanquée de hautes tours, se reflète dans le plastron. L'ensemble des pierres fines et précieuses qui parent la cape du saint, la forme de la broche qui sert d'attache et qui est un motif récurrent, évoquent également le travail du maître flamand, et au-delà, celui de Jan van Eyck et de l'*ars nova*. Ce qui est confirmé par d'autres éléments, comme la représentation minutieuse du psautier où se déchiffre le début d'une prière, ou encore la signature de l'œuvre sur un parchemin replié et incliné<sup>1094</sup>. Lors de la

---

<sup>1093</sup> APPV, Manuel d'Esparça, II.373, le 5 février 1468 ; BERG-SOBRE, 1968, pp. 61-62.

<sup>1094</sup> La prière correspond au psaume 51 également dit Miserere (« Prends pitié »).

redécouverte de ce panneau de Bermejo au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1095</sup>, cette signature apposée sur un cartel inséré directement dans l'œuvre a fortement participé à orienter les historiens vers une origine, si pas flamande, possiblement française<sup>1096</sup>. Retenons de plus que la technique picturale employée est la peinture à l'huile, non seulement comme liant de pigments, mais aussi comme élément fondamental du rendu illusionniste de l'œuvre, effet obtenu en utilisant la superposition de couches de glacis, ce qui permet de créer des effets de lumières, de transparence et de profondeur, alors que les peintres de la région utilisent majoritairement une technique mixte, où la peinture à l'huile est plus utilisée à des fins de préservation des œuvres<sup>1097</sup>.

Le saint Michel de la National Gallery de Londres est loin d'être un *unicum* dans la production de Bermejo. La même exceptionnelle attention est apportée aux détails du saint Dominique de Silos conservé au musée du Prado (fig. A33) ou encore à la célèbre *Pietà Desplà* (fig. A34). Cette dernière œuvre est d'autant plus intéressante qu'elle présente un format de retable – à l'instar de la *Vierge des conseillers* de Lluís Dalmau (fig. A14) – qui se démarque foncièrement de la tradition locale et renvoie aux standards nordiques avec un paysage en arrière-plan, contrairement aux deux autres œuvres évoquées. À la manière des maîtres flamands, Bermejo représente un chemin de terre qui mène à une ville, une sorte de Jérusalem, dont l'architecture a l'air très médiévale. Derrière la ville s'étend un paysage montagneux d'où émergent quelques tours ainsi qu'un moulin à vent sur pivot, caractéristique du Nord de l'Europe. L'ensemble est régi selon les principes de la perspective atmosphérique, avec des éléments de plus en plus flous au fur et à mesure qu'ils disparaissent dans le lointain, et une chaîne de montagnes au loin qui se teinte de la couleur du ciel. Soulignons également le vol d'oiseaux migrateurs que le peintre a pris soin de figurer, ou encore les plantes présentées au premier plan et leur diversité qui là encore renvoie au talent illusionniste des maîtres septentrionaux.

Cette attention aux détails et l'aspect particulièrement soigné des œuvres de Bermejo ne correspond pas aux modes de travail traditionnels des ateliers de la couronne aragonaise du XV<sup>e</sup> siècle, pas plus qu'aux courts délais imposés. Cette excellence hors du

---

<sup>1095</sup> CASELLAS, 1905

<sup>1096</sup> LONDRES, 1904, n°4.

<sup>1097</sup> MADRID, 2018, pp. 64-68.

commun est manifestement ce qui séduit les commanditaires, à l'instar des paroissiens de Daroca qui, en 1477, lui commandent un retable dédié à saint Dominique. Le contrat spécifie notamment que l'œuvre devra être peinte à l'huile. La question de l'apprentissage et de la formation du peintre se pose alors. Où Bermejo a-t-il pu acquérir ces compétences ?

### 7.2.2. Une formation en Flandre ou à l'intérieur de la péninsule ?

La documentation situe exclusivement Bermejo dans la péninsule Ibérique ; dans sa signature sur la *Pietà Despla* il affirme son origine andalouse<sup>1098</sup>. Son activité pour sa part est uniquement attestée dans la couronne d'Aragon. Nous pouvons donc nous demander comment ce peintre a pu obtenir un savoir-faire si proche et si fidèle à celui des primitifs flamands. Faut-il y voir la preuve d'un séjour de formation en Flandre comme ça a été le cas pour Lluís Dalmau ? Pouvons-nous alors envisager que Bermejo se soit rendu en Flandre, et plus particulièrement à Bruges où il aurait pu observer l'œuvre de Memling avant de réaliser sa propre version du saint Michel ?

La datation du retable du *Jugement dernier* de Hans Memling (fig. B23) précédemment mentionné serait contemporaine de la réalisation de Bermejo, mais n'est pas connue avec certitude. Nous savons que l'œuvre est le fruit de la commande d'un banquier florentin, Angelo Tani, et de sa femme Catarina Tanagli, tous deux figurés sur le revers des panneaux avec leurs armes. Leur mariage a lieu en 1466 à Florence. Selon toute vraisemblance, la commande du retable ne peut être antérieure à la date de leur union. Nous savons par ailleurs qu'en 1469 Angelo Tani s'installe à Bruges. Il effectue toutefois un premier séjour en Flandre en 1464<sup>1099</sup>. Trois possibilités existent alors : Angelo Tani a pu connaître Memling, ou du moins son œuvre, avant de quitter la cité flamande en 1464 et faire appel à lui depuis Florence ; il a également pu avoir vent de la notoriété de Memling par la suite et a passé commande à distance pour célébrer son mariage ; enfin, troisième

---

<sup>1098</sup> Cette affirmation se base sur la signature du peintre du la *Pietà Despla* où l'on peut lire : « *OPUS BARTHOLOMEI VERMEIO CORDUBENSIS.* ». Rappelons que l'ensemble des historiens ne s'accordent pas sur cette inscription, remettant en doute alors l'origine du peintre cf. MARIAS, 2012. Néanmoins, nous ne pensons pas qu'il y ait de raison de remettre en doute la véracité de l'inscription de la *Pietà Despla*, cette hypothèse a d'ailleurs été peu reprise par l'historiographie.

<sup>1099</sup> Hans Memling est cité pour la première fois comme citoyen de Bruges le 11 janvier 1465, cf. GRAND RY (coord.), 1994, p. 462.



option, il a pu passer commande une fois revenu en Flandre en 1469. Faute de documentation, il n'est pas possible de privilégier une hypothèse plus qu'une autre. Il est donc très hasardeux de considérer que Bermejo ait pu voir cette œuvre avant de réaliser la sienne, dont il reçoit la commande en 1468. Aucun document ne nous conforte directement ou indirectement dans l'idée d'un tel séjour. Or, pareil voyage, long, périlleux et couteux, dans un territoire aussi éloigné, sans trace d'un financement par un mécène quel qu'il soit, apparaît peu envisageable. Soulignons toutefois les travaux d'Erik Eising sur les images « secondaires » introduites dans les œuvres, à l'instar de la Jérusalem céleste figurée sur le plastron de saint Michel, qui sont selon lui un moyen d'identifier des artistes issus d'un même atelier<sup>1100</sup>. Suivant ce raisonnement, il nous faudrait alors réévaluer la possibilité d'une rencontre entre Bartolomé Bermejo et Hans Memling, ainsi que celle d'un séjour effectué dans l'atelier du maître brugeois.

Le *saint Michel* est loin d'être la seule œuvre de Bermejo à faire directement écho à l'*ars nova* tel que le pratiquent les peintres flamands, qui en plus des images « secondaires » introduisent également des éléments plus ou moins identifiables de leur paysage quotidien pour accentuer le caractère illusionniste de leur travail. Ce type de références septentrionales est récurrent dans les retables de Bartolomé Bermejo, comme dans le cas du *Retable d'Acqui Terme* où la tour de l'église Onze-Lieve-Vrouwekerk de Bruges se dresse dans le paysage<sup>1101</sup>, ou encore du moulin sur pivot représenté dans la *Pietà Despla* (fig. A34), plus typique des régions septentrionales que du territoire ibérique<sup>1102</sup>. À cela il faut ajouter le travail méticuleux des corps et auréoles, et l'extrême minutie

---

<sup>1100</sup> Erik EISING, *Embedded Iconography. The dissemination, function and meaning of the depicted artwork throughout Europe (c. 1250-1500)*, thèse de doctorat, Universität Frankfurt am Main, défendue en janvier 2020. Notons qu'Erik Eising n'a pas traité l'Espagne, ni le cas de Bermejo dans son sujet de thèse. Néanmoins, sur la base de son travail de recherche, cet élément d'armure reflétant la Jérusalem céleste peut être vu comme un point de départ intéressant pour une nouvelle réflexion sur les images incluses dans les œuvres peintes. Nous le remercions pour son point de vue partagé sur la question lors du séminaire sur la peinture flamande organisé par José Juan Perez, conservateur des peintures flamandes au Museo Nacional del Prado, à l'école du Prado en janvier 2020.

<sup>1101</sup> MADRID, 2018, pp. 198-199, cat. 15.

<sup>1102</sup> Parmi les plus anciens moulins connus en Espagne, ceux de Consuegra réalisés au XVI<sup>e</sup>, ou encore celui figuré dans le *Saint Georges* de Pere Nisard (fig. A37) sont des tours moulins réalisés en maçonnerie, au même titre que les moulins conservés au Portugal. En Andalousie, le long du Guadalquivir, il s'agissait surtout de moulins à eau. Sur l'architecture des moulins, nous renvoyons ici à la vaste bibliographie de Jean Bruggeman.

avec laquelle il peint l'ensemble des détails qui là encore font écho au talent illusionniste des peintres nordiques. Ces œuvres ne sont pas des exceptions dans la production de Bermejo, nous pouvons également parler du *Christ de Piété* conservé à Peralada qui n'est pas sans évoquer divers modèles flamands, parmi lesquels le célèbre *Christ de douleur* de Petrus Christus<sup>1103</sup>. Cela s'observe dans la disposition de la scène avec le Christ ressuscité qui présente ses stigmates, entouré de deux anges, et dans la figuration d'une auréole fleurdelisée<sup>1104</sup>. Sa représentation de *Saint Jean-Baptiste dans le désert* n'est pas non plus sans rappeler la scénographie de la version réalisée par Hans Memling avec un saint qui semble avant tout figuré dans la campagne flamande plus que dans un désert<sup>1105</sup>.

Ces références sont des composantes véritablement propres à l'ensemble de l'œuvre de Bermejo. Or, autant d'éléments porte à s'interroger sur la formation du peintre et son rapport à la peinture septentrionale. Comment pourrait-il faire aussi si justement références aux grands noms de la peinture flamande sans avoir eu de contact avec eux ? La diffusion des modèles et de leurs œuvres a dû influencer les compositions générales des œuvres, en revanche pour ce qui est de la technique et l'utilisation d'images « secondaires », il est plus difficile de considérer que les transferts d'œuvres soient les seules sources exploitées par Bermejo.

Si l'obtention de ses connaissances n'a pas eu lieu lors d'un séjour en Flandre, Bartolomé Bermejo a, selon toute logique, du recevoir la totalité de sa formation dans la péninsule Ibérique. Une première hypothèse serait que le peintre ait eu une période de formation, sans doute la plus précoce en Andalousie, qui offrait alors des possibilités d'apprentissage aux standards de la peinture flamande. Nous l'avons évoqué, Bermejo est originaire de Cordoue, dans le Sud de la couronne de Castille, comme l'indique l'inscription faisant office de signature sur le cadre de la *Pietà Despla* : *OPUS*

---

<sup>1103</sup> Bartolomé Bermejo, *Christ de Piété* conservé à Peralada, Museu del Castell, inv. 13848 ; Petrus Christus *Christ de douleur*, Birmingham, Museum and Art Gallery.

<sup>1104</sup> La comparaison est également valable avec le *Christ de pitié* attribué au cercle de Robert Campin (Gand, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1904-A). Notons par ailleurs que Federico Zeri considérait qu'il s'agissait dans ce cas de Bermejo, l'œuvre devait s'inspirer d'un modèle perdu de Van Eyck ou de Petrus Christus cf. ZERI, 1952.

<sup>1105</sup> Bartolomé Bermejo, *Saint Jean-Baptiste*, Séville, Museo de Bellas Artes ; BARCELONE, 2003, p. 129, cat. 3. Hans Memling, *Saint Jean-Baptiste*, Paris, musée du Louvre, inv. INV 1453.

*BARTOHOLOMEI VERMEIO CORDUBENSIS*<sup>1106</sup>. Tout comme le reste de la péninsule Ibérique dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, cette ville est marquée par l'empreinte flamande ainsi qu'en témoigne l'*Annonciation* de Pedro de Cordoba achevée en mars 1475<sup>1107</sup>, comme en atteste l'inscription figurée dessus. L'œuvre reprend les codes de l'*ars nova*, à savoir une grande attention aux détails, une ouverture sur un paysage à perspective atmosphérique, la figuration de l'Annonciation dans un espace intérieur privé. Néanmoins, malgré ces accents eyckiens, Pedro de Cordoba reste encore très marqué par la tradition locale avec des visages très idéalisés et utilisant la technique de la tempera. Pedro de Cordoba et Bermejo, tous deux contemporains, ont pu recevoir une formation initiale similaire. Cependant, il ne semble pas que Cordoue soit le lieu où Bermejo ait acquis ses connaissances et développé son talent, faute de d'éléments permettant de justifier une formation selon les principes flamands.

Il existe un vide documentaire sur la formation et sur toute une partie de la vie de Bermejo, entre sa naissance et 1468, date à laquelle il est documenté pour la première fois à Valence. Et quel meilleur endroit que Valence pour être en contact avec l'art flamand dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle ? La cité portuaire est alors un centre culturel important, ouvert sur le monde septentrional, où résident des artistes nordiques dont les Brugeois Louis Allynbrood et son fils Georges, tous deux formés dans leur pays d'origine et où circulent de nombreuses œuvres septentrionales. Notons de plus que bien que Bermejo ne soit mentionné pour la première fois à Valence qu'en 1468 pour la réalisation du *retable de saint Michel*, rien n'exclut la possibilité qu'il se soit déjà installé dans la ville auparavant. C'est en effet ce que laisse entendre le contrat établi pour le retable dédié à saint Michel. Celui-ci spécifie que le peintre est « *civis civitatis Valencie* »<sup>1108</sup>, c'est-à-dire que non seulement il habite à Valence, mais surtout qu'il est citoyen de la ville. Or pour obtenir un tel titre, il devait résider dans la ville depuis au moins un an.

Nous l'avons abordé dans le chapitre précédent, la réception de l'art eyckien se fait très tôt à Valence. Au vraisemblable séjour de Jan van Eyck dans cette ville, réceptacle de

---

<sup>1106</sup> Rappelons que l'origine du peintre a été contestée par certains cf. MARIAS, 2012. Cette opinion a été peu reprise par la suite. Nous considérons pour notre part qu'il n'y a pas de raison de remettre en question l'authenticité de l'inscription.

<sup>1107</sup> Cathédrale de Cordoue, ancienne mosquée. MADRID, 2018, p. 15, fig. 2

<sup>1108</sup> APPV, Manel d'Esparça, II.373, le 5 février 1468 ; MADRID, 2018, p. 220, doc. 1.

différentes cultures, il faut ajouter la venue et l'installation de Louis Allynbrood, puis de son fils Georges, et la présence de nombreuses œuvres importées, notamment dues à Van Eyck lui-même. Une formation au contact des deux Allynbrood, le père et sans doute plus encore le fils, prend tout son sens et pourrait expliquer l'exactitude avec laquelle Bermejo reprend la manière des peintres flamands<sup>1109</sup>. Nous pensons pour notre part que cette formation aurait pu se dérouler au contact de Georges, le fils, qui arrive vers 1463 dans la péninsule. Rappelons que ce dernier a dû se former au contact de Petrus Christus, voire d'autres grands noms contemporains comme par exemple Rogier van der Weyden, lui-même maître de Memling. Malheureusement, faute d'œuvres à attribuer à Allynbrood fils, il n'est pas possible d'encourager plus en avant cette hypothèse.

Il apparaît également évident que Bermejo ait été au contact d'œuvres flamandes tout au long de sa carrière, œuvres auxquelles il fait écho avec régularité. Cela s'observe notamment avec la figuration de saint François recevant les stigmates, représenté dans le *Retable d'Acqui Terme*<sup>1110</sup>, dont la composition renvoie directement aux œuvres du même nom de Jan van Eyck – nous connaissons une version conservée à Turin (fig. B15) et l'autre à Philadelphie<sup>1111</sup>. Or, rappelons que le Valencien Joan Reixach possédait dans son atelier une version de cette œuvre de la même main de Van Eyck<sup>1112</sup>. La *Résurrection du Christ*<sup>1113</sup>, figurée avec un ange en prière sur le couvercle du tombeau ouvert, évoque pour sa part une gravure du Maître des Cartes à jouer qui semble avoir été le premier à traiter le thème avec cette composition<sup>1114</sup>. Tous les éléments semblent alors tendre vers la possibilité d'une formation et la naissance d'un grand talent dans la cité de Valence, véritable place forte de la peinture flamande.

---

<sup>1109</sup> Hypothèse déjà formulée par Francesc RUIZ I QUESADA dans SARAGOSSE, 2017, p. 99.

<sup>1110</sup> MADRID, 2018, pp. 198-199, cat. 15.

<sup>1111</sup> Jan van Eyck, *Saint François recevant les stigmates*. Philadelphie, Museum of Art, inv. Cat. 314

<sup>1112</sup> CERVERO GOMIZ, 1964, pp. 106-107.

<sup>1113</sup> MADRID, 2018, p. 149, cat. 6C.

<sup>1114</sup> Vienne, Albertina, inv. DG1926/592 ; FAVÀ dans MADRID, 2018, pp. 147-148.

### 7.2.3. Un peintre itinérant

Qu'il se soit rendu ou non en Flandre, Bartolomé Bermejo a passé une grande partie de sa vie active à se déplacer d'une ville à une autre, à l'image d'Antoine de Lonhy, vraisemblablement en fonction des opportunités de travail qui s'offraient à lui, mais aussi des contraintes rencontrées. À l'époque qui nous intéresse, l'Inquisition sévit dans le royaume d'Aragon, et il faut envisager que Bermejo puisse appartenir au milieu des juifs convertis, ou en être proche<sup>1115</sup>, ce qui l'obligerait à rechercher des conditions de travail éloignées des turpitudes et violences du Saint-Office. Nous l'avons vu précédemment, la première mention du Cordouan remonte à février 1468. Le peintre se trouve alors dans le royaume de Valence, plus exactement à Xàtiva, où il reçoit un paiement pour la réalisation d'un retable dédié à saint Michel à la demande d'Antoni Joan<sup>1116</sup>. La décennie suivante, Bermejo est présent en Aragon. Il semble faire une première étape dans la ville de Daroca, où il est documenté de 1474 à 1477 pour la réalisation de la peinture du retable du maître autel de l'église Santo Domingo ; œuvre qu'il laisse inachevée et à la charge de son contemporain et collaborateur, Martin Bernat<sup>1117</sup>. Il se rend ensuite à Saragosse où il est documenté de 1477 à 1483. Là, il contracte notamment la réalisation d'un retable pour une chapelle dans l'église Santa Maria del Pilar et le retable du maître autel de la cathédrale. Les historiens considèrent généralement qu'il est ensuite retourné un temps à Valence avant de s'installer à Barcelone en 1486. Cette période correspondrait au moment de la réalisation du *Triptyque de la Vierge de Montserrat* en collaboration avec l'atelier de la famille Osona. Enfin, en octobre 1486, Bartolomé Bermejo est dans la capitale catalane où il se confronte à Jaume Huguet dans un concours pour obtenir la commande de la peinture des portes de l'orgue de Santa Maria del Mar. Il semble s'établir durablement à Barcelone, où il reçoit la commande de nombreux modèles pour vitraux et où il décède en 1501. Son installation dans cette ville ne l'empêche toutefois pas de retourner à plusieurs reprises en Aragon<sup>1118</sup>.

---

<sup>1115</sup> MADRID, 2018, pp. 13-18.

<sup>1116</sup> APPV, Manuel d'Esparça, II. 373, le 5 février 1468 ; BERG-SOBRÉ, 1968, pp. 61-62.

<sup>1117</sup> MADRID, 2018, pp. 165-183, n° 8.

<sup>1118</sup> BERG-SOBRÉ, 1997 ; MADRID, 2018, pp. 220-225.

Notons également la proposition faite par Carl Brandon Strehlke à l'occasion de l'exposition monographique qui s'est déroulée en 2018-2019, d'un voyage en Flandre postérieur à sa période de formation, possiblement dans les années 1480<sup>1119</sup>. Pour l'historien, l'observation du paysage de la *Pietà Despla* réalisée en 1490 (fig. A34) irait dans ce sens, en particulier du fait de la représentation d'une Jérusalem céleste à la manière d'une ville flamande, beaucoup plus réaliste que dans le cas du *Retable d'Acqui Terme*. Il est néanmoins difficile d'imaginer un séjour en Flandre passé 1474. En effet, à partir de cette date, le nombre de documents relatifs à l'artiste s'intensifie, et aucun d'entre eux ne mentionne un tel déplacement, ni même un tel projet.

Les raisons qui motivent Bermejo à se déplacer autant au cours de son existence restent en définitive obscures. Sont-elles professionnelles, personnelles, exclusives l'une de l'autre ou entremêlées ? La documentation rapporte que lors de son séjour aragonais, le peintre se marie avec une riche veuve de Daroca qui a déjà un fils<sup>1120</sup>. Une union qui le soulagerait de quelques soucis financiers. Cette femme fait partie de la communauté des juifs-convers et sera, en 1486, poursuivie et condamnée par le tribunal de l'Inquisition pour pratique du judaïsme. S'il apparaît vraisemblable que ce soit avant tout la quête de travail qui ait motivé l'itinérance du peintre, le contexte politico-religieux si particulier de l'époque n'y est sans doute pas étranger non plus. À l'image d'Antoine de Lonhy, Bermejo s'est certainement déplacé au gré des opportunités qui se sont offertes à lui, dont certaines liées à sa proximité avec le milieu judéo-convers, l'entraide y étant très développée<sup>1121</sup>. Ses aptitudes à peindre selon la manière septentrionale jouent certainement en sa faveur. Les contrats conservés révèlent la demande quasi systématique de l'emploi de l'huile (de lin) comme agglutinant pour les pigments. C'est notamment le cas pour le *Retable de saint Dominique* de Daroca où les commanditaires spécifiaient que « *es condicion, que la dita obra, sia obrada, al olio de colores finos* »<sup>1122</sup>. Quelques années plus tard, lorsqu'il s'engage pour le retable de la chapelle de Lobera à Saragosse, le contrat, particulièrement

---

<sup>1119</sup> MADRID, 2018, p. 82.

<sup>1120</sup>AHPNZ, García Lopez de Sada, 1481, ff. 39v-40r, le 11 oct. 1481 ; CABEZUDO, 1957, p. 76.

<sup>1121</sup> MADRID, 2018, p. 16-17.

<sup>1122</sup>AHPNZ, Bartolomé Roca, 1477, f. 351 et 7 folios volants ; SERRANO, 1916a, doc. LXXI, pp. 482-85.

prolix, indique à quatre reprises l'obligation d'employer de l'huile de lin<sup>1123</sup>. La demande peut sembler banale dans une époque où l'*ars nova* conquiert peu à peu toute l'Europe. Elle révèle néanmoins une recherche de compétences spécifiques de la part des commanditaires et l'assurance de leur mise en œuvre. À titre de comparaison, son contemporain et non moins célèbre en son temps, Jaume Huguet, ne voit pas apparaître cette demande – du moins pas dans la documentation conservée<sup>1124</sup>.

Tout au long de sa carrière, Bermejo aurait travaillé en collaboration, et ce de manière récurrente, avec des artistes parfaitement établis dans les régions où il séjourne. Cela est-il inhérent à son statut d'artiste itinérant ? Il n'est pas explicité pour l'ensemble des lieux où il réside s'il acquiert ou non le droit de citoyenneté, condition obligatoire dans cette profession régie par les guildes, qui permettait d'ouvrir un atelier et d'exercer son activité en toute indépendance, à défaut de quoi, l'association devenait obligatoire pour pouvoir contracter les demandes reçues. S'associer à des artistes locaux lui permet ainsi de bénéficier de leur atelier. Ces collaborations n'amointrissent en rien son statut de maître, qui se voit toujours mentionné dans la documentation avant les maîtres d'atelier avec qui il œuvre. Bermejo semble effectivement se démarquer, comme le souligne les comptes de la cathédrale de Saragosse. Le peintre est cité pour effectuer la polychromie du retable majeur aux côtés de quatre locaux, dont deux sont ses collaborateurs récurrents : Martin Bernat et Miguel Ximénez. Or les archives révèlent une différence importante entre le Cordouan et les Aragonais : le premier travaille davantage de jours et gagne plus, ce qui semble attester de sa supériorité artistique<sup>1125</sup>.

Du fait de ses nombreux voyages et ses collaborations, Bartolomé Bermejo jouerait un rôle important dans la diffusion de l'*ars nova* au sein des territoires ibériques de la couronne d'Aragon. Dans le cas particulier du royaume d'Aragon, où l'influence nordique semble arriver plus tardivement qu'en Catalogne ou à Valence, la documentation n'indique pas la présence d'artistes français ou flamands notables qui auraient pu encourager le développement de ce nouveau courant pictural. Cela peut s'expliquer en partie par ce que,

---

<sup>1123</sup>AHPNZ, Domingo de Cueria, 1479, f. 81v et 3 folios volants ; CABEZUDO, 1957, p. 68.

<sup>1124</sup>Retranscription de la documentation dans ESPIN, 2015, vol. 1, annexes, pp. 119-148.

<sup>1125</sup>ACSZ, Fabrica, *Livre de la Fabrique de 1477 à 1482*, f. 82 ; LACARRA, 1998, pp. 243-52 ; LACARRA, dans BARCELONE, 2003, p. 44.

au XV<sup>e</sup> siècle, les souverains aragonais résident principalement à Barcelone et/ou à Valence (voire à Naples dans le cas d'Alphonse le Magnanime). Ces villes portuaires, ouvertes sur le reste de l'Europe, sont les principaux centres d'attraction et d'émulation artistique, et sont donc les premières à vivre le renouveau artistique. Le reste des territoires, dont l'Aragon, ne sont pas pour autant moins intéressés par cette rénovation picturale comme le montre la documentation.

#### 7.2.4. Un rôle clé en Aragon

Nous avons vu que c'est à Valence que l'*ars nova* connaît son premier écho dans la péninsule Ibérique. Toutefois, c'est en Aragon qu'apparaît la première mention de peinture à l'huile en ce qui concerne la partie intérieure de la Couronne. Il s'agit du contrat passé en 1443 avec le peintre catalan Pascual Ortoneda pour la réalisation d'un retable pour les *Casas del Puente* de Saragosse<sup>1126</sup>. Il est spécifié que les pigments doivent être liés « *ab oli de linós* », selon les principes de la « *nova manera* ». Il s'agit donc de manière évidente d'une référence à la manière développée par Jan van Eyck. Le retable en question étant perdu, il n'est hélas pas possible de savoir de comment a été employée cette huile de lin dans la réalisation de l'œuvre, et si cela lui conférait ou non un caractère septentrional. Cependant, au regard du reste de la production aragonaise au milieu du XV<sup>e</sup> siècle ainsi que des œuvres attribuées à Pascual Ortoneda<sup>1127</sup>, il devait vraisemblablement s'agir d'une œuvre éminemment ancrée dans la tradition ibérique malgré une possible ouverture à la nouveauté. Les fonds dorés et l'esthétique précieuse peu réaliste, du gothique international persistent. En atteste le *Retable de la Vierge de Solivella* conservé au musée diocésain de Tarragone, réalisé par son frère Mateu Ortoneda quelques années auparavant. L'emploi de l'huile comme liant semble particulièrement apprécié pour les qualités plastiques évidentes qu'elle offre, mais aussi pour une question de durabilité. Il est en effet considéré que l'huile comme agglutinant offre une meilleure stabilité avec certains pigments<sup>1128</sup>. L'aspect

---

<sup>1126</sup> SERRANO, 1916b, doc. XX, pp. 420-421.

<sup>1127</sup> RUIZ I QUESADA, 2013.

<sup>1128</sup> Il est notamment spécifié dans un contrat passé avec Tomás Giner en 1468 à Saragosse que les pigments, et plus particulièrement le bleu, doivent être liés avec de l'huile de lin, de façon à être plus durables dans le temps cf. SERRANO, 1915, doc. XXIII, p. 422.



général des retables, en revanche, continue de se conformer au goût local avec un panneau central comprenant le plus souvent l'image d'un saint entouré de scènes narratives de sa vie, le tout d'une manière encore empruntée au gothique international avec le plus souvent des fonds d'or. Il semble qu'il faille attendre la venue de Bartolomé Bermejo pour que soient véritablement intégrées les nouveautés esthétiques inhérentes à l'*ars nova*.

Les œuvres conservées – du moins partiellement – à l'instar du *Retable de saint Dominique de Silos*<sup>1129</sup>, apparaissent encore ancrés dans la tradition locale du fait de leur fond doré. De même, leur forme continue d'être typique de la production ibérique. Ces caractéristiques ne peuvent être imputées au seul l'artiste et répondent probablement à une exigence des commanditaires qui alors spécifient très précisément dans le contrat que les histoires et boiseries doivent être terminées à l'or fin<sup>1130</sup>. Si, en revanche, leur souhait était d'avoir un paysage, ils précisaient que l'histoire devait être achevée de couleurs<sup>1131</sup>. L'œuvre n'en présente pas moins un paysage montagneux qui évoque les modèles flamands, à ceci près que le ciel est ici substitué par le fond d'or. Verdoyantes, les collines peu arborées sont traversées de chemins sinueux qui leur confèrent un aspect des plus réalistes. En ce qui concerne les figures peintes, parfaitement caractérisées, elles sont la représentation de personnages anonymes, dont Bermejo multiplie l'utilisation dans ses différentes œuvres, et où vient parfois se glisser le portrait d'un donateur. Parmi ces figures du retable, celle qui interpelle le plus manifestement est celle de saint Dominique en majesté (fig. A33), dont le regard s'adresse directement au spectateur. À la manière d'un Jan van Eyck, Bermejo prend le soin de représenter chaque ride, le double menton, la barbe naissante, il détaille chaque cheveu, chaque sourcil. Le visage du saint ne semble pas faire partie du répertoire de modèles du peintre. Peut-être s'agit-il du portrait de l'un des hauts membres de la paroisse qui a passé commande, par exemple le chanoine Luís Sebastián

---

<sup>1129</sup> Sur cette œuvre voir notamment le récent article de Mireia Mestre et Cesar Favà dans MOLINA (éd.), 2021, pp. 80-95.

<sup>1130</sup> AHPNZ, Bartolomé Roca, 1477, f. 351 et 7 folios volants ; SERRANO, 1916a, doc. LXXI, pp. 482-85.

<sup>1131</sup> Nous pouvons notamment observer cette demande chez Jaume Huguet en 1462, dans le contrat qu'il passe avec la confrérie de Saint-Étienne de Barcelone où il est spécifié : « *Item es concordat e avengut entre les dites partes que lo dit retaula sie fet e acabat de bones e fines colors* », AHPB, Francesc Terrassa, *manuale sextum decimum*, 1461-63, 174/14, transcription dans Elsa ESPIN, *op. cit.*, 2015, vol. 1, doc. 3, pp. 126-131.

mentionné dans la documentation de 1477<sup>1132</sup>. Le talent du peintre à créer l'illusion du réel se note dans la représentation du trône et des vêtements du saint évêque. Alors que les artistes aragonais utilisent beaucoup le stuc et la feuille d'or pour donner du relief à leurs œuvres, Bermejo, lui, utilise, avec une grande dextérité, la technique de l'huile et les jeux de lumière subtils pour représenter le trône de saint Dominique et la richesse de son habit.

Les commanditaires devaient particulièrement apprécier la manière de ce peintre. En effet, lors la commande passée en septembre 1474, Bartolomé Bermejo s'engage à réaliser et surtout à achever le retable du maître autel de la paroisse de Santo Domingo de Daroca pour la fin de l'année 1475. Le document précise que s'il ne respecte pas cet accord, le peintre sera excommunié et la sentence rendue publique et effective pour l'ensemble des territoires et royaumes. Malgré la menace, trois ans après la signature, Bermejo n'a achevé que le panneau central figurant saint Dominique intronisé<sup>1133</sup>. La sentence d'excommunication est alors rendue publique en juillet 1477. Nonobstant, les commanditaires du retable ne renoncent pas à voir le projet achevé, qui plus est par la main de Bermejo. En atteste la signature le 17 novembre 1477 d'un nouveau contrat avec le peintre pour terminer le retable en question, où tout est mis en œuvre pour faciliter le travail de celui-ci<sup>1134</sup>.

Le panneau central du *retable de saint Dominique de Silos* (fig. A33), comme ça a été le cas d'autres œuvres du maître, semble avoir particulièrement marqué ses collaborateurs, notamment l'associé de Bermejo, Martin Bernat, qui participe à la réalisation du retable. Un exemple éloquent de l'impact direct du Cordouan sur la production aragonaise est certainement la *Consécration d'un saint évêque*, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon (fig. B24). Il s'agit, selon toute vraisemblance, du panneau central d'un retable démantelé dont la réalisation est attribuée Martin Bernat<sup>1135</sup>. La composition fait référence à l'image en majesté du *Saint Dominique de Silos*,

---

<sup>1132</sup> AHPNZ, Bartolomé Roca, 1477, f. 351 et 7 folios volants ; SERRANO, 1916a, doc. LXXI, pp. 482-85.

<sup>1133</sup> AHPZ, Bartolomé Roca, 1477, f. 351 ; SERRANO, 1916a, pp. 482-85, doc. LXXI, Volume 2, pp. 2218-221, doc. 16.

<sup>1134</sup> AHPZ, Pedro Lalueza, 1477, ff. 278-279v / SERRANO, 1914, pp. 457-458, doc. X

<sup>1135</sup> ORTIZ VALERO, 2013, pp. 186-189. Le catalogue de l'artiste présenté dans cet ouvrage est très hétérogène et mériterait d'être révisé, notamment pour mieux comprendre l'œuvre du musée des Beaux-Arts de Dijon dont la figure du saint évêque et particulièrement remarquable.

œuvre que les collaborateurs du peintre connaissent et utilisent comme modèle comme cela s'observe avec le *Saint Nicolas de Bari* du musée diocésain de Lérida, le *Saint Blas* du musée Alma Mater de Saragosse, ou encore le *Saint Victoriano* de la cathédrale de Barbastro (Huesca). Le panneau de Dijon est certainement la plus évidente de ces reprises du modèle de Bermejo. Bien que soient ici employés ces fameux stucs dorés pour mettre en avant le relief des pièces d'orfèvrerie, du trône, ou encore la richesse des vêtements, force est de reconnaître la volonté illusionniste et la virtuosité de l'artiste. Celles-ci s'observent dans le visage du saint évêque, d'un réalisme proche de celui de saint Dominique, mais également dans la finesse des brocarts représentés, aussi bien dans leurs motifs que dans le travail des plis.

Bermejo, durant sa carrière – et sans doute au-delà même –, fait office de référence. Il diffuse ses modèles, largement repris par ses collaborateurs, mais également sa technique. En atteste la demande faite à Tomás Giner, le 8 janvier 1479, de réaliser un retable pour la commune de Mainar, non loin de Daroca, pour lequel il s'engage à peindre de « *buen azur fino et colores finas tan buenas et bien acabadas segunt del retaulo de Johan de Loperuelo que está en Sant Francisco de Daroca* », réalisé « *todo al olio* »<sup>1136</sup>. La même demande est formulée dans le contrat pour le *Retable de saint Dominique de Silos* : « *item es condición, que la dita obra, sia obrada, al olio de colores fines* ». Celle-ci est répétée dans un second contrat aragonais passé avec Bermejo en 1477<sup>1137</sup>, document qui reprend l'ensemble des conditions de réalisation de l'œuvre en raison du retard pris par le peintre. Le 14 avril 1479, le marchand Juan de Lobera commande un retable où il est mentionné, à sept reprises, que celui-ci doit être réalisé avec de l'huile comme agglutinant des pigments<sup>1138</sup>. Cette insistance semble bien confirmer la recherche de compétences septentrionales de la part des commanditaires aragonais.

---

<sup>1136</sup>AHPNZ, Juan de Altarriba, 1479, ff. 12-13, le 8 janvier 1479 ; CABEZUDO, 1957, pp. 71-73.

<sup>1137</sup>AHPZ, Bartolomé Roca, 1477, f. 351 ; SERRANO, 1916, pp. 482-85, doc. LXXI ; Volume 2, pp. 218-222, doc. 16.

<sup>1138</sup>AHPZ, Domingo de Cueria, 1479, f. 81v ; LACARRA, 1993, pp. 263-65, doc. VI ; Volume 2, pp. 222-226, doc. 17.

Que Bartolomé Bermejo ait été formé en Flandre ou dans la péninsule Ibérique, en l'occurrence à Valence, il convient avant tout de retenir l'extrême justesse avec laquelle il est capable de reproduire la manière des plus grands maîtres septentrionaux. C'est probablement cette maîtrise de l'*ars nova* qui lui vaut son succès et la possibilité de voyager autant dans la couronne d'Aragon avec l'assurance de toujours trouver des commanditaires. Son statut d'artiste nomade le pousse à s'associer à des artistes locaux comme gage d'assurance pour ces clients, des contacts directs avec la production locale qu'il influence considérablement, permettant ainsi l'imprégnation de manière durable des préceptes de la peinture nordique dans la peinture ibérique et notamment aragonaise. Le cas de Bartolomé Bermejo souligne ainsi l'importance du voyage des artistes dans la transmission des connaissances. Toutefois, si les échanges au contact de peintres formés aux nouvelles techniques semblent des éléments clés de la diffusion, il apparaît, malgré la présence de tels peintres, que la réception de leur art se fasse avec lenteur comme cela aurait été le cas à Majorque.

### 7.3. Majorque : une île à la croisée des chemins méditerranéens

Tout au long du XV<sup>e</sup> siècle, le royaume de Majorque est caractérisé par des liens culturels forts avec Valence et la Catalogne, en raison de l'arrivée de nombreux artistes venus du continent, à l'instar des peintres Lluç Borrassà et de Miquel Alcanyís<sup>1139</sup>. Ils travaillent aux côtés d'artistes et artisans locaux jusqu'au milieu du siècle, principalement dans le style du gothique international. Loin d'être anecdotique, cette situation s'observe également en Sardaigne, où la production est fortement marquée par les peintres catalans qui s'y installent mais également par les Italiens. Ce phénomène semble pouvoir s'expliquer en partie par le caractère insulaire de ces territoires et le fait qu'ils n'abritent pas la cour qui donne le rythme du renouveau artistique. Pour autant, les Majorquins ne sont pas insensibles aux attraits de l'art septentrional, en atteste la mention en 1438 d'une prédelle, « *obra de Flandes* », que le peintre Gabriel Mòger doit compléter par la peinture d'un retable pour le compte de l'église paroissiale Santa Eulalia à Palma<sup>1140</sup>. Douze ans

---

<sup>1139</sup> SABATER, 2002, pp. 11-129.

<sup>1140</sup> LLOMPART, vol. 4, 1977-80, pp. 129-130, doc. 220.

plus tard, un prêtre nommé Jordi Sabet passe commande au marchand Giusto Morosini, probablement italien, pour que lui soit ramené de Flandre un retable dédié à la Passion du Christ<sup>1141</sup>.

Malgré ces importations d'œuvres, l'assimilation de l'*ars nova* à Majorque tarde à se développer. Alors que nous pouvons considérer que cette intégration est complète à Valence vers 1440 et une dizaine d'années plus tard en Catalogne, à Majorque il faut attendre les années 1480 pour que les locaux assimilent pleinement ce nouveau courant pictural. Dans ce contexte, encore très traditionaliste, apparaissent néanmoins des artistes étrangers, originaires du Sud de la France, ou ayant séjourné dans cette région. Leurs créations se démarquent de la production locale et ne semblent pas l'impacter réellement.

### 7.3.1. Joan Rosat, un intermédiaire vers l'intégration de l'art eyckien

Le premier à nous intéresser dans le contexte majorquin est Joan Rosat, peintre également documenté comme marchand, présenté comme étranger par la documentation<sup>1142</sup>. Sa présence est attestée à Majorque à partir de 1447<sup>1143</sup>, lorsqu'il s'engage auprès de la confrérie des Sant Joans de Sollers pour la réalisation d'un retable. Plusieurs panneaux conservés peuvent lui être rattachés, dont le retable de la *Vierge à l'enfant avec saint Michel et saint Jean-Baptiste* (fig. A35).

Ce petit retable, daté du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, est conservé dans son intégralité. Il s'agissait probablement d'un retable portatif ou destiné à une chapelle privée. Son agencement reprend la forme typique des retables ibériques gothiques dont la partie centrale est surmontée d'un calvaire. Il se compose d'un panneau unique figurant la Vierge assise avec le Christ enfant sur les genoux, à sa droite saint Michel terrasse le dragon, tandis qu'à sa gauche Jean-Baptiste s'agenouille pour présenter l'agneau au Christ. La scène est surmontée par une petite Crucifixion. Imprégné de l'esthétique internationale, ce panneau montre également un intérêt discret pour le renouveau pictural de l'*ars nova* avec

---

<sup>1141</sup> ARM, Prot. M. 174, f. 166 ; LLOMPART dans BARCELONE, 1998, p. 16.

<sup>1142</sup> Bien que résident longtemps à Majorque, il n'est jamais mentionné comme citoyen, par ailleurs un document du 8 août 1453 le spécifie « étranger » cf. LLOMPART, 1999, p. 51, doc. 97.

<sup>1143</sup> AGUILO, 1905-1907, pp. 251 ; LLOMPART, 1980, vol. 4, pp. 175-176, doc. 303.

l'intégration de quelques accents « eyckiens ». Les nimbes des personnages, réalisés par de délicates incisions dans le fond d'or, témoignent de la continuité de la tradition locale. En revanche, sur l'armure du saint Michel, le peintre a mis des touches de lumière pour retranscrire la réalité optique inhérente au métal poli ; il fait de même sur les gemmes de la couronne de la Vierge pour leur donner du relief, dans une volonté clairement plus réaliste. Joan Rosat prête également une grande attention dans la réalisation du manteau d'hermine de la Vierge pour en révéler la texture douce et soyeuse, ainsi que dans le brocart de sa robe.

La comparaison de l'œuvre de Rosat avec la production de Miquel Alcanyís, actif à Majorque jusqu'en 1447, démontre bien cette perceptible avancée vers la tendance illusionniste flamande. Les œuvres rattachées au Valencien sur la fin de sa carrière, telles que la *Dormition de la Vierge* ou encore le *Reliquaire de la colonne*<sup>1144</sup>, s'inscrivent pleinement dans le gothique international, avec une peinture où le réalisme est délaissé au profit de l'élégance des formes et d'une conception idéalisée. Cette empreinte septentrionale se retrouve également dans les autres réalisations de Joan Rosat, telle la prédelle du retable dédiée à sainte Marguerite (fig. A36)<sup>1145</sup>.

Sa culture picturale, à la limite de deux courants artistiques, n'est pas sans rappeler la production catalane de l'époque et notamment celle de son contemporain Jaume Huguet<sup>1146</sup>. Faut-il voir en Barcelone le point de départ de la diffusion de la manière eyckienne à Majorque ? Au début du siècle déjà, Majorque et la Catalogne entretiennent des liens forts. Il ne serait donc pas surprenant que ceux-ci perdurent par la suite. Joan Rosat aurait ainsi pu passer par la capitale catalane avant son arrivée à Majorque. Néanmoins, si tel est le cas, il est peu plausible de voir en Huguet un vecteur de *l'ars nova*. En effet, celui-ci ne serait revenu à Barcelone que vers 1448<sup>1147</sup>. Ce serait alors plus vraisemblablement avec Bernat Martorell (ca. 1400-1452), dernier grand peintre du gothique international qui occupe alors le devant de la scène, que Joan Rosat aurait été en

---

<sup>1144</sup> Voir BARCELONE, 1999, p. 171 et 178.

<sup>1145</sup> GUDIOL, 1955, pp. 295-296 ; Andrea de MARCHI dans MADRID, 2001, pp. 349-350.

<sup>1146</sup> Propos déjà souligné par POST, vol. VII, 1970, pp. 266-632.

<sup>1147</sup> ESPIN, 2015, pp. 24-28.

contact<sup>1148</sup>. Il faut donc chercher ailleurs l'origine du contact entre l'art flamand et Joan Rosat, possiblement en Provence, important foyer artistique où sont présents nombre de peintres septentrionaux sous la gouvernance de René d'Anjou.

Gabriel Llopart, faisant le rapprochement entre les jeux de lumière d'Enguerrand Quarton et la géométrie des formes dans la prédelle de sainte Marguerite, est le premier à proposer de situer les origines de Joan Rosat dans le Sud de la France<sup>1149</sup>. En effet, Rosat n'est pas un insulaire. La première mention connue de lui, en 1447, le dit habitant de Majorque et non citoyen. Et c'est aux côtés du peintre Guillem Martí qu'il s'engage alors pour la réalisation d'un retable à la demande de la fraternité de Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste<sup>1150</sup>. Rosat serait donc être étranger au royaume et semble le rester car aucune archive ne permet de dire qu'il aurait demandé le titre de citoyen au cours de sa carrière<sup>1151</sup>. Par ailleurs, il meurt en 1482 à Florence. Ajoutés à ses connexions à la peinture provençale, ces éléments peuvent-ils justifier une filiation provençale ? La question de l'origine de Joan Rosat a longtemps interrogé les historiens qui hésitaient entre la Toscane – il aurait notamment pu se former à Sienne<sup>1152</sup>, et nous savons qu'il décède Florence<sup>1153</sup> – et le Sud de la France<sup>1154</sup>, arguant notamment que Joan Rosat est consul des Niçois entre 1470 et 1478<sup>1155</sup>, ce qui aurait pu être la preuve d'un lien particulier avec le comté de Nice. Nous savons depuis la découverte par Joana Palou en 2008 d'un nouveau document que Joan Rosat était bien florentin<sup>1156</sup>. Joan Rosat n'en reste pas moins intéressant à notre étude. Il est en effet certain qu'il a eu une relation forte avec la Provence et Nice, si ce n'est à travers son métier de peintre, tout du moins à travers son activité de marchand puis de consul.

---

<sup>1148</sup> SABATER, dans BARCELONA, 1998, pp. 193-197.

<sup>1149</sup> LLOMPART, vol. I, 1977-80, p. 15 ; opinion partagée par le professeur Yarza Luaces si l'on en croit justement Gabriel Llopart dans BARCELONE, 1998, p. 15.

<sup>1150</sup> LLOMPART, vol. IV, 1977-80, pp. 175-176, doc. 303.

<sup>1151</sup> LLOMPART, vol. IV, p. 51, doc. 98 et pp. 175-76, doc. 303 ; SABATER, 2002, p. 228.

<sup>1152</sup> MARCHI, 2003.

<sup>1153</sup> SABATER, 2002, pp. 231-238

<sup>1154</sup> LLOMPART, 1999, pp. 50-52, num. 96/102.

<sup>1155</sup> ARM, EU-14, f. 49v, 29 janvier 1470 ; ARM, EU-14, f. 40v, 31 janvier 1470 ; ARM, Lettres royales – 72, f. 231, 1<sup>er</sup> octobre 1470 ; ARM, EU-15, 127v, 18 mai 1474 ; en 1478, c'est désormais un certain Joan de Conilleres qui est consul des Niçois cf. ARM, EU-16, f. 11.

<sup>1156</sup> ARM, P. 2528, f. 38 r., le 14 mai 1453 ; PALOU, 2008, pp. 126-127, doc. 8.

Joan Rosat porte cette double casquette de peintre et de marchand jusqu'en 1468. Il semble par la suite délaisser sa carrière de peintre, sans doute moins lucrative. C'est à ce moment-là qu'arrive à Majorque un autre étranger : Pere Nisard, vraisemblablement passé par le Sud de la France, et peut-être originaire de Nice. Joan Rosat a-t-il pu jouer un rôle dans la venue de ce nouvel artiste ? L'idée n'est pas à exclure. Ainsi, Joan aurait été actif dans le processus de la première diffusion de l'*ars nova*, tant au travers de ses œuvres que de son commerce avec le Sud de la France.

### 7.3.2. Pere Nisard et le retable de saint Georges

Pere Nisard est la seconde figure étrangère à marquer le panorama pictural majorquin. Le 21 juin 1468, la confrérie de Saint-Georges de Palma l'engage aux côtés de Rafael Moger pour la réalisation d'un retable dédié à leur saint patron pour la chapelle de l'église paroissiale de San Antoni de Padua de Palma<sup>1157</sup>. Seuls quelques panneaux de la prédelle ainsi que le panneau central du retable sont aujourd'hui conservés au musée diocésain de Majorque. Le contrat précise que le panneau central, ainsi que trois panneaux de la prédelle, devront être réalisés par Pere Nisard, le reste revenant à son collaborateur. Les deux peintres, recevant chacun la somme de 100 livres pour leur travail, sont présentés sur un pied d'égalité. L'association des deux peintres est sans doute due au statut d'étranger de Pere, dont la conséquence première est qu'il n'avait pas (ne pouvait pas avoir) d'atelier à Majorque. Deux ans plus tard, les archives rapportent que le peintre aurait quitté l'île sans avoir achevé son ouvrage<sup>1158</sup>, sans donner plus de précisions.

#### 7.3.2.1. Une adaptation de l'œuvre eyckienne

Ce retable est la première œuvre d'esprit purement « flamand » réalisée à Majorque même – et en partie par un étranger – comme en témoigne le panneau central peint par Pere Nisard (fig. A37). Il y est figuré, en présence de la princesse, le saint chevalier terrassant

---

<sup>1157</sup> AHMP, Pere Moranta, réf. incomplète ; Transcription LLOMPART, 1977-80, vol. 4, pp. 189-191 ; Volume 2, pp. 216-217, doc. 15.

<sup>1158</sup> AHMP, Pere Moranta, référence incomplète ; LLOMPART, 1977-80, vol. 4, p. 191, doc. 325.



le dragon. À l'arrière-plan est peinte une vue de la cité portuaire de Palma de Majorque dont saint Georges est le protecteur. L'ascendance flamande est notamment perceptible dans l'emploi d'huile comme agglutinant pour les pigments, bien qu'une technique mixte soit employée ici. C'est également le premier panneau peint de l'île ne présentant pas un fond doré mais figurant un paysage panoramique avec une perspective atmosphérique, selon les préceptes développés par les peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle.

Très tôt, les historiens font le lien avec la peinture septentrionale, en particulier la production de Jan van Eyck et plus précisément son *Saint Georges* aujourd'hui perdu<sup>1159</sup>. Summonte offre dans sa lettre à Marcantonio Michiel, le 20 mars 1524, une description détaillée du tableau disparu : « *dove si vede lo cavaleiro tutto inclinato incumbesque penitus in hastam, la qual ipso avea fixa nella bocca del dragone, e la punta passata tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che, già gonfiata, facea una certa borsa in fora. Era ad vedere il bon cavaleiro tanto dato avanti e sforzato contro il dragone, che la gamba dextra si vedea quasi fora della staffa e ipso già scosso dalla sella. In la sinistra gamba riverberava la imagine del dragone, così ben rappresentata in la luce delle arme come in vetro di specchio. In lo arcione della sella apparea una certa ruggia, la quale, in quel campo lucido di ferro, si monstrava molto evidente.* »<sup>1160</sup>

Deux éléments apparaissent significatifs : la bosse que forme la lance qui transperce le corps du dragon, « *e la punta passata tutta in dentro, non avea da passare se non la pelle, che, già gonfiata, facea una certa borsa in fora* », ainsi que la brillance de l'armure, « *in la luce delle arme come in vetro di specchio* ». Celle-ci étincelle tant elle est polie, se transformant alors en véritable miroir. Nous retrouvons le même procédé dans le panneau majorquin, à une différence près : dans l'œuvre de Pere Nisard, ce n'est pas le dragon qui se reflète dans l'armure de saint Georges, mais plusieurs personnages, dont la princesse à

---

<sup>1159</sup> LLABRÉS, 1901-1902 ; POST, 1938, p. 615 ; GUDIOL, 1955, pp. 237, 295-296 ; PERMAN, 1969, pp. 37-39 ; BONCOMPTE, 1998 ; Mauro NATALE dans MADRID, 2001, pp. 32-33 ; RUIZ I QUESADA dans LLOMPART (dir.), 2001, pp. 36-43 ; SABATER, 2002, pp. 234-235.

<sup>1160</sup> « On peut voir le saint à cheval tout courbé et presque couché sur sa lance, qu'il avait fichée dans la bouche du dragon, et dont la pointe déjà passée à l'intérieur n'avait plus qu'à trouer la peau, qui déjà gonflée, formait une protubérance en dehors. Il fallait voir le bon cavalier projeté en avant et faisant un effort tel contre le dragon, que sa jambe droite était presque sortie de l'étrier et lui secoué sur sa selle (prêt à tomber). Sur sa jambe gauche se reflétait l'image du dragon si bien représentée dans la lumière qui frappe l'armure comme sur le verre d'un miroir. Sur l'arçon de la selle apparaissait une certaine rouille, qui, sur ce fond de fer poli, se voyait de manière évidente [...] » ; transcription de la lettre dans NICOLINI, 1925, pp. 158-163.

hauteur du coude gauche du saint, ou encore le peintre lui-même en train de peindre au niveau de la jambe droite du saint chevalier<sup>1161</sup>. Que le peintre se représente dans l'action de peindre renvoie également au monde eyckien. Jan van Eyck s'est représenté à plusieurs reprises dans ses œuvres utilisant comme artifice le jeu des reflets comme dans le miroir du portrait des *Époux Arnolfini*<sup>1162</sup>, également dans *La Vierge au chanoine van der Paele* (fig. B14) où un homme au turban rouge, le bras levé devant ce qui pourrait être un chevalet apparaît sur le bouclier que saint Georges porte attaché dans son dos.

La virtuosité de Pere Nisard se révèle également dans la figuration de Palma de Majorque en arrière-plan de la scène. La ville, stylisée et idéalisée, apparaît plus flamande que méditerranéenne avec ses nombreuses tours. En cela, elle correspond à la manière des peintres septentrionaux qui ponctuent leurs paysages de villes. Le peintre donne vie à cette cité imaginaire et à son environnement par la représentation d'une « *festa de l'estandart* ». L'événement, commun à l'ensemble des îles Baléares, correspond à une sorte de fête municipale organisée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle en signe de gratitude religieuse pour la reconquête des îles sur les musulmans par le roi Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon<sup>1163</sup>. Pour l'occasion, une procession a lieu, les représentants de la ville défilant avec l'étendard, le tout précédé de trompettes, comme dans l'instant figé par Pere Nisard. L'étendard avec drapeau royal – quatre pals de gueules et cinq d'or – n'est pas représenté ici. Néanmoins, la bannière aragonaise est accrochée aux fenêtres de différentes maisons, signe manifeste d'une célébration.

Ce souci du détail se retrouve dans d'autres éléments de l'arrière-plan. On reconnaît par exemple l'ermitage de Nuestra Señora de los Huérfanos, représenté dans la baie, entre la princesse et le chevalier<sup>1164</sup>. De même, la reproduction du port est fidèle à ce qu'il était au XV<sup>e</sup> siècle, divisé en deux zones : sur la gauche le port de la ville et sur la droite, plus

---

<sup>1161</sup> BONCOMPTE, 1998 ; RUIZ I QUESADA dans LLOMPART (dir.) 2001, pp. 54-56.

<sup>1162</sup> Londres, National Gallery, inv. NG 186.

<sup>1163</sup> La reconquête des îles se déroule de 1229 à 1232 sous le règne de Jacques I<sup>er</sup> d'Aragon. Cette reconquête aboutit sur la création du royaume de Majorque qui est confié par le roi aragonais à Pierre de Portugal. Le royaume n'est rattaché à la couronne d'Aragon qu'au siècle suivant par Pierre IV d'Aragon. Pour plus d'informations sur le sujet, voir LLOMPART, 1980.

<sup>1164</sup> Idem, pp. 79-80, fig. 7.

en arrière, la crique du port Pi<sup>1165</sup>. Au niveau du premier, nous pouvons observer un premier quai d'embarquement-débarquement en pierre pour les grandes embarcations, et un second en bois pour les bateaux plus petits. Enfin, la baie abrite divers navires, galères et barques, tous peints dans leurs moindres détails. Le moulin quant à lui n'est pas d'origine nordique mais caractéristique de la péninsule Ibérique, il s'agit d'un moulin-tour<sup>1166</sup>, contrairement à ceux que nous avons pu voir dans la *Crucifixion* du musée Thyssen ou dans la *Pietà Desplà* de Bermejo (fig. A27 et A34).

### 7.3.2.2. Un Français à Majorque ?

Le grand réalisme avec lequel est traitée cette œuvre renvoie directement à la minutie eyckienne et plus généralement à la première génération de grands peintres flamands. Il paraît évident que Pere Nisard a acquis ses connaissances hors du royaume de Majorque, lieu où il ne séjourne que deux ans, le temps de la réalisation du retable. Bien que la documentation ne nous spécifie pas son origine ni sa formation, l'analyse de son œuvre et de sa culture picturale apporte des indices, à défaut de véritables éléments de réponse.

En raison de son nom, il a généralement été supposé que le peintre devait être originaire du comté de Nice ; « Pere Nisard » serait alors à comprendre comme « Pierre le Niçois »<sup>1167</sup>. À cette époque, Nice ne fait pas encore partie du royaume de France. Longtemps rattachée à sa voisine la Provence, c'est une possession du duché de Savoie depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Le milieu du XV<sup>e</sup> siècle est marqué par le passage d'un certain nombre d'artistes qui circulent entre différentes régions à l'instar de Louis/Ludovic Brea, originaire de Montalto, qui domine la scène artistique niçoise à partir des années 1480<sup>1168</sup>. Son œuvre est parsemée de modèles développés par les plus grands noms de la peinture

---

<sup>1165</sup> PUJOL HAMELINK, 2017, pp. 142-145.

<sup>1166</sup> Dans le cas présent, ces moulins doivent renvoyer aux moulins à farine de Portixol présents sur l'île cf. LLOMPART dans LACARRA DUCAY (dir.), 2007, pp. 80-81, fig. 8 ; LLOMPART (dir.), 2001, pp. 74-75.

<sup>1167</sup> YARZA LUACES dans BARCELONE, 1998, p. 48.

<sup>1168</sup> À propos de Louis Brea voir BABY-PABION, 1991 et SCHWOK, 2005.

provençale, qui sont en grande majorité des artistes septentrionaux. Louis Brea, en se réappropriant ces modèles, fait ainsi office de vecteur de l'*ars nova* à Nice, où les archives ne mentionnent pas de peintre nordique notable. L'exemple le plus parlant est certainement sa *Pietà*<sup>1169</sup>, qui évoque directement la *Pietà d'Avignon* d'Enguerrand Quarton<sup>1170</sup>. Il semble également citer Lieferinxe et son atelier dans son retable dédié à l'Assomption de la Vierge<sup>1171</sup>, qui rappelle l'*Assomption* récemment acquise par le musée du Louvre<sup>1172</sup>. Pere Nisard, tout comme son contemporain Louis Brea, a ainsi pu être au contact de la Provence et des artistes septentrionaux là-bas actifs, auprès desquels il aurait acquis ses connaissances<sup>1173</sup>. Ce qui signifierait une acquisition indirecte de celles-ci.

Néanmoins, si son nom semble renvoyer au Sud de la France, l'œuvre de Pere Nisard, dont le seul témoignage connu et conservé est le retable représentant saint Georges, fait plus écho à l'art pictural du Nord de la France et des Flandres que son adaptation développée en Provence. Outre l'emploi d'huile comme agglutinant et le paysage représenté en arrière-plan qui sont des éléments sortant du champ de la figuration traditionnelle ibérique, nous pouvons souligner l'auréole du saint figurée par des traits dorés qui semble irradier de sa tête, alors que dans la péninsule les auréoles sont le plus souvent des cercles concentriques dorés, la position de la princesse en prière, à genoux mais les mains orientées vers le bas formant un triangle<sup>1174</sup>, et les reflets dans l'armure du saint précédemment évoqués. Il est à noter de plus que l'œuvre présente des similitudes fortes avec le monde de l'enluminure française<sup>1175</sup>. Il est évidemment tentant de penser au saint Georges des *Heures de Boucicaut*<sup>1176</sup>. Il est également possible de faire le parallèle entre la minutie des paysages et de l'architecture représentée dans le panneau de Pere Nisard et celle des scènes militaires de Jean Massel, notamment le folio 16r de *La Fleur des Histoires* (fig. B25)<sup>1177</sup>.

---

<sup>1169</sup> Nice, église des Franciscains de Cimiez.

<sup>1170</sup> Paris, musée du Louvre, RF. 1569 ; LACLOTTE, 1961, p. 289.

<sup>1171</sup> Savone (Italie), musée de la cathédrale.

<sup>1172</sup> À propos du panneau voir CLOSEL, 2018 ; ADAM & CARON, 2021.

<sup>1173</sup> Le premier à formuler cette hypothèse est YARZA, dans BARCELONE, 1998, pp. 48-49.

<sup>1174</sup> Modèle qui se retrouve notamment dans l'œuvre de Rogier van der Weyden, à l'instar du *retable de la Nativité* (Berlin, Gemäldegalerie, inv. 535).

<sup>1175</sup> BONCOMPTE, 1998.

<sup>1176</sup> Paris, musée Jacquemart-André, ms. 2, f. 23 v ; YARZA dans BARCELONE, 1998, pp. 46-47.

<sup>1177</sup> Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5087.

Ces analogies associées à l'empreinte eyckienne précédemment détaillée, plus la technique employée, encouragent à réviser le lieu d'origine ou du moins de formation de Pere Nisard. En effet, le peintre semble avoir eu un contact avec l'art septentrional et non plus seulement avec son rayonnement dans le Sud de l'Europe. Certains historiens y ont vu un lien direct avec les Flandres et le monde pictural eyckien, ainsi qu'avec celui de Rogier van der Weyden<sup>1178</sup>. Mais la possibilité qu'il vienne de plus au nord n'est pas exclue, plus exactement de la Picardie dont sont originaires de nombreux peintres venus en Provence, à l'instar d'Enguerrand Quarton (actif de 1444 à 1466) ou encore de Nicolas Froment (actif de 1461 à 1486)<sup>1179</sup>, territoire qui présente également des liens forts avec l'art flamand. En fait, une origine picarde a été déjà avancée<sup>1180</sup>. Pere aurait alors pu passer par la Provence, carrefour de l'Europe du Sud, en particulier par Avignon, avant d'arriver à Majorque. L'hypothèse de cette origine semble encouragée par la présence du brodeur Joan Guay entre 1466 et 1468<sup>1181</sup>, lequel semble lui-même picard. Or, il semble que les communautés étrangères aient joué un rôle fort dans l'intégration des artistes, notamment septentrionaux, comme nous l'avons souligné dans la première partie de cette thèse<sup>1182</sup>. Hélas, malgré les parallèles évidents avec la culture picturale septentrionale, il reste impossible d'établir avec certitude un lien avec un atelier septentrional ou provençal<sup>1183</sup>.

Le passage de Joan Rosat et de Pere Nisard ne semble pas influencer outre mesure les artistes locaux, dont Rafael Moger qui travaille pourtant aux côtés de Nisard lors de la réalisation du *Retable de saint Georges*. Ce dernier peint vers 1480 une *Vierge de la bonne mort*<sup>1184</sup>. Réalisé à la détrempe, le panneau présente la Vierge à l'Enfant sur un fond doré traditionnel. Aux pieds de la Vierge, deux frères dominicains figurés à une plus petite

---

<sup>1178</sup> BONCOMPE, 1998.

<sup>1179</sup> L'intuition de Charles Sterling sur l'origine picarde du peintre a pu être confirmée grâce à la découverte d'un document catalan, qui atteste que Nicolas Froment, fils, est picard cf. CORNUDELLA, 2004, p. 163.

<sup>1180</sup> RUIZ I QUESADA, dans LLOMPART, 2001, p. 49-52.

<sup>1181</sup> LLOMPART, 1977-88, vol. 4, pp. 254-255, docs. 458, 459, 460 & 461.

<sup>1182</sup> Voir chapitre 2, point 2.1.4.

<sup>1183</sup> Le professeur Yarza avait notamment tenté de faire le lien entre Pere Nisard et quelques noms de peintres provençaux nommés Pierre, sans succès cf. YARZA dans BARCELONE, 1998, pp. 49-50 ; l'hypothèse d'une formation dans la France méridionale avait déjà été avancée quelques années plus tôt par SUREDA, 1994, pp. 63-64.

<sup>1184</sup> Palma de Majorque, musée de Majorque, inv. NIG 4147.

échelle, vraisemblablement les commanditaires de l'œuvre, sont en prière. Le fait qu'ils soient représentés dans un format inférieur à celui de la Vierge renvoie à la peinture européenne du siècle précédent puisqu'avec le développement de l'*ars nova*, les commanditaires tendent à se faire figurer sans hiérarchie de taille<sup>1185</sup>. Il faudra attendre une nouvelle génération d'artistes pour que l'*ars nova* soit enfin intégré dans le paysage pictural majorquin.

### 7.3.3. L'intégration du nouveau réalisme flamand

Malgré la présence d'artistes étrangers qui ont pu jouer un rôle de vecteur dans la diffusion de l'*ars nova* dans le royaume de Majorque, il semble que leur impact sur la production locale soit relativement limité. Il faut attendre les années 1480 pour voir véritablement apparaître un tournant dans la production majorquine. Or, si ce changement s'effectue bien grâce à des voyages d'artistes, il semble que Valence fasse office de catalyseur du « savoir-faire » à la flamande. Ainsi dans le dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle, arrivent à Majorque de nouvelles personnalités comme Pere Terrencs, Martí Torner ou encore le Castillan Alfonso de Sedano. Ils développent leur propre adaptation de l'art septentrional, loin de la proposition de Pere Nisard. Leur art confirme une assimilation de l'art septentrional par le biais de Valence – à l'identique du cas aragonais –, royaume où Pere Terrencs fait un séjour entre 1479 et 1483<sup>1186</sup>, tout comme Martí Torner<sup>1187</sup> ainsi qu'Alfonso de Sedano, qui serait passé par Valence avant de venir travailler à Majorque à la fin des années 1480<sup>1188</sup>.

Dès son retour à Majorque, en 1483, Pere Terrencs s'affirme comme le principal peintre de la ville. Originaire de l'île, il est à la tête d'un important atelier où il enseigne à

---

<sup>1185</sup> L'un des premiers exemples est figuré sur le *Retable de l'Agneau mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon), qui figure sur la partie basse des volets fermés le commanditaire, Joos Vijdt, et sa femme, Lysbette Borluut, à la même échelle que l'ange Gabriel et la Vierge Marie représentés juste au-dessus.

<sup>1186</sup> À propos des dates et de la vie de Pere Terrencs, voir LLOMPART, 1977-80, vol. 1, pp. 93-96, vol. 3, pp. 137-155 et vol. 4, doc. 26, 345-363, 395.

<sup>1187</sup> BETI, 1915.

<sup>1188</sup> VVAA, 1999, p. 137.

la nouvelle génération les préceptes de la « nouvelle peinture »<sup>1189</sup>. Il se démarque de ses prédécesseurs par l'utilisation de l'huile comme agglutinant pour ses pigments, et ce à la demande de ses commanditaires. Ainsi en 1498, lorsque le peintre s'engage auprès du marchand Pere Companyó, et un an plus tard auprès du syndicat de Manacor, il est spécifié que les peintures devront être réalisées à l'huile<sup>1190</sup>. Il se différencie également par l'ouverture de ses panneaux sur des paysages « à la flamande », ponctués de montagnes et de villes qui dans l'horizon se fondent avec la couleur du ciel, et par la grande attention portée aux détails que l'on retrouve particulièrement soignés. À titre d'exemple, nous pouvons notamment citer la *Sainte Famille dans un atelier de Nazareth*<sup>1191</sup>. Composé d'une unique scène, ce retable présente un atelier où nous pouvons voir sur la gauche Joseph devant son apprentis de menuisier, un rabot à la main, devant lui Jésus enfant, tenant un bâton. Dans la partie droite, Marie file de la laine, et derrière elle se trouve un lutrin avec un livre ouvert où l'on devine des écritures, possiblement une prière. Le peintre a traité avec soin l'ensemble des outils présents dans l'atelier, tant ceux de Joseph que ceux de Marie rassemblés dans un panier en osier à ses pieds. Avec la même précision, le sol carrelé peint est ponctué de carreaux de faïence. Enfin, pour rendre un caractère définitivement « flamand » à son œuvre, il a figuré un paysage de montagnes que nous apercevons par la porte et la fenêtre de l'atelier.

Tout au long de sa carrière, Pere Terrencs collabore avec plusieurs artistes dont Alfonso de Sedano, avec qui il réalise une *Crucifixion* (fig. B26). Originaire de Burgos dans la couronne de Castille<sup>1192</sup>, Alfonso de Sedano est notamment connu pour avoir réalisé la décoration du *retable des Reliques* pour la cathédrale de Burgos, ainsi que divers retables répartis entre la Castille et les Baléares. À l'instar de Père Terrencs, son travail atteste d'une forte imprégnation flamande, spécifiquement dans son attention aux détails, dans la représentation d'épisodes anecdotiques, de villes et de paysages marqués par la perspective atmosphérique, ou encore dans la mode vestimentaire de ses personnages. Alfonso de

---

<sup>1189</sup> SABATER dans VELASCO & FITÉ (dir.), 2018, pp. 181-195.

<sup>1190</sup> LLOMPART, 1977-80, vol. 4, p. 205, doc. 354.

<sup>1191</sup> Collection privée. Publication de l'œuvre dans VELASCO & FITÉ (dir.), 2018, p. 185, fig. 4.5.

<sup>1192</sup> À propos d'Alfonso de Senado, voir VVAA, 1999, p. 137.

Sedano a ainsi pu jouer un rôle dans la réception de l'*ars nova* par le milieu majorquin et notamment par Pere Terrencs<sup>1193</sup>.

Le cas de Martí Torner est également intéressant. Cet artiste est plus discret sur la scène artistique majorquine. Bien qu'originaire de l'île et que son activité y soit documentée, les œuvres conservées correspondent à ses séjours dans le royaume de Valence dans les années 1490. Il serait notamment l'auteur de *La vie de la Vierge* du musée de la cathédrale de Segorbe, une œuvre éminemment « flamande » dans sa conception des paysages et le soin apporté aux détails. Le panneau central (fig. B27) figure une Vierge à l'Enfant assise sur un trône, où sont représentés des petits saints comme éléments sculptés. Cela se veut être de manière évidente une référence à des œuvres de caractère eyckien, et évoque des œuvres telles que la *Vierge au chanoine van der Paele* (fig. B14). Néanmoins, le peintre a ici décidé de représenter ces « éléments sculptés » simplement comme de petits personnages, en couleurs et non dans les mêmes tons que le trône ; par ailleurs, les deux saints du bas sont tournés vers la Vierge, ce qui rompt tout aspect illusionniste. La scène, également entourée d'anges musiciens – deux au-dessus des accoudoirs et deux aux pieds de la Vierge – que l'on retrouve dans la couronne, semble découler du modèle de la *Vierge des Conseillers* (fig. A14) voire du panneau central du *retable de Vallmoll* (fig. A28.2) précédemment évoqués, soit des modèles eyckiens déjà intégrés par des peintres ibériques. Le répertoire de Martí Torner est en réalité rempli de modèles et de références septentrionales adaptés par divers artistes, dont des peintres valenciens. En attestent les panneaux de l'Annonciation et de la Pentecôte, toujours du retable de la cathédrale de Segorbe, s'inspirant des modèles qui se diffusent dans l'entourage de Joan Reixach, notamment chez le Maître de Xativa et le Maître de Martinez Vallejo<sup>1194</sup>.

Ces peintres passés par Valence constituent la première véritable génération d'artistes à reprendre des éléments flamands, voire eyckiens ; ce sont eux qui par la suite vont continuer de répandre ce renouveau pictural dans le royaume de Majorque. À cette empreinte flamande, il convient de plus d'ajouter l'impact qu'a eu la diffusion de la gravure

---

<sup>1193</sup> RUIZ I QUESADA, 2000, pp. 237-238.

<sup>1194</sup> RUIZ I QUESADA, 2000, pp. 531-537.



allemande et néerlandaise sur la production peinte de Majorque, plus particulièrement celle du maître anonyme, originaire des Pays-Bas du Nord, dit Maître de I.A.M. de Zwolle (actif vers 1462-1495)<sup>1195</sup>. Cela apparaît de manière flagrante dans la *Crucifixion* réalisée conjointement par Pere Terrencs et Alfonso de Sedano. Sans copier totalement la composition de la *Crucifixion* du Maître I.A.M.<sup>1196</sup>, les peintres réutilisent les modèles de certains personnages tels que saint Jean soutenant la Vierge évanouie tout en faisant un geste de prière et les trois hommes discutant à la droite de la croix bien que les costumes diffèrent dans la version majorquine.

L'emploi de modèles gravés apparaît de manière quasi systématique dans les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle dans toute la couronne d'Aragon, incluant la Sardaigne dont la production présente des liens forts avec celles de Catalogne et de Valence. Le plus souvent, ces modèles sont propagés par des artistes de retour d'un voyage, qui les ramènent dans leurs bagages ou par des imprimeurs et libraires, majoritairement d'origine allemande, qui s'implantent dans les grandes villes du royaume. À Majorque, une piste pourrait nous mener jusqu'au graveur de cartes à jouer et peintre Juan Jobin, que l'on retrouve parfois sous le nom de Joan Jambí, documenté à Majorque entre 1469 et 1512<sup>1197</sup>. La documentation majorquine ne le signale ni français ni allemand. Néanmoins, il n'est pas citoyen de Majorque lorsqu'il est mentionné pour la première fois en 1469, ce qui laisse entendre qu'il est étranger au royaume. En ces temps, il est fréquent que les graveurs imprimeurs soient allemands, or le nom de Jobin n'est pas sans rappeler celui du Strasbourgeois Bernhard Jobin, imprimeur au XVI<sup>e</sup> siècle.

Dans les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>, la gravure devient la source d'un important renouveau. Ces œuvres, qui connaissent un grand succès et une large diffusion grâce aux échanges intenses entre le Nord et le Sud de l'Europe, sont le moyen de propager les nouveautés picturales qui s'opèrent dans le reste de l'Europe au contact notamment de la Renaissance italienne. L'un des plus grands représentants de ce procédé incluant des italianismes est sans nul doute pour l'époque le maître allemand Albrecht Dürer, qui effectue plusieurs séjours dans la péninsule. Il dote ses personnages de corps

---

<sup>1195</sup> SILVA MAROTO, 1988, pp. 272-276 ; RUIZ I QUESADA, 2000, pp. 539-543.

<sup>1196</sup> Chicago, The Art Institute, inv. 1932.992.

<sup>1197</sup> LLOMPART, 1977-80, vol. 4, pp. 192-195, docs. 326, 327, 328, 329, 330, 331 & 332 ; FORTEZA OLIVER, 2011.

musclés se démarquant des canons gothiques ; les scènes prennent place dans des architectures, le plus souvent en ruine, aux accents antiquisants ; soit toute une esthétique que l'on retrouve peu à peu dans la production ibérique et qui se mélange aux traditions locales.

\*

## 8. Le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle. Changement de modèles

Le tournant du XVI<sup>e</sup> siècle correspond, du point de vue culturel, à une période complexe car marquée par des variations radicales tant dans les arts que dans les esprits avec notamment la consolidation européenne de l'humanisme qui voit le jour en Italie, qui encourage de nouveaux modes d'éducation dans les grandes cours princières et s'oppose à la scolastique médiévale<sup>1198</sup>. Il s'agit également d'un moment d'importantes rénovations dans la peinture européenne. L'esthétique septentrionale qui domine depuis plus d'un siècle et qui reste encore fort présente en Espagne est peu à peu renouvelée par l'emploi de modèles gravés, aussi bien germaniques qu'italiens, qui se diffusent largement dans les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle<sup>1199</sup>, et par le rayonnement de la Renaissance italienne marquée par une idéalisation des formes, une conception rationalisée de l'espace ainsi que l'intégration dans l'architecture de références à l'Antiquité classique.

Ces changements de référence s'opèrent à des rythmes différents dans les territoires de la couronne d'Aragon, sans transition nette, tant et si bien que la situation oscille entre le bilinguisme et l'hybridation culturelle jusque dans les années 1530-40. Fernando Marías écrit d'ailleurs à ce sujet : « *Durante los años del reinado de los Reyes Católicos es difícil encontrar artistas renacientes en España y las excepciones nacionales – y es dudoso calificar de tal a Pedro Berruguete – no hacen sino confirmar, como tales, esta afirmación*<sup>1200</sup>. » Aussi lente que soit cette transition, elle devient peu à peu effective. Elle est par ailleurs stimulée par la venue d'artistes étrangers, dont certains nordiques.

Nous pouvons considérer que ce renouveau, s'effectuant de façon très progressive, concilie et confond à la fois pendant toute une période références septentrionales et italianisantes. Dans un premier temps, nous verrons que les artistes apportent dans leurs bagages les éléments de cette Renaissance qu'ils ont déjà plus ou moins intégrés dans leur pratique. Le dépouillement des archives ainsi que l'analyse de la production confirment

---

<sup>1198</sup> MARÍAS, 1992, pp 9-16.

<sup>1199</sup> Sur la gravure italienne, voir notamment LAMBERT, 1999.

<sup>1200</sup> MARÍAS, 1992, p. 12.

cette présence étrangère septentrionale qui se concentre principalement en Catalogne<sup>1201</sup>. La position géographique de la couronne aragonaise à la frontière du royaume de France et bordée par la mer, espace sur lequel elle exerce un fort pouvoir grâce à ses ports et sa force commerciale, fait de celle-ci un lieu de circulation et de brassage des hommes et des savoirs. La Catalogne peut alors être considérée comme l'une des principales portes d'entrée de la péninsule, voire la première, tant par voie terrestre que maritime, ensuite en raison de nombreux troubles qui la secouent, le second rang revient à Valence, devenue le premier port de la Couronne dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. A noter qu'à Valence toutefois, l'influence apparaît plus italienne que septentrionale comme nous le verrons plus en avant.

Ces centres, au contact des artistes étrangers, sont marqués par une transition artistique importante, passant du gothique tardif aux prémices de la Renaissance italienne ainsi que nous nous appliquerons à le voir dans le présent chapitre. Pour cela, notre étude s'organisera en trois temps. Nous nous intéresserons tout d'abord à la Catalogne, où la transition semble lente et complexe, oscillant entre tradition et modernité. Nous nous attarderons ensuite sur la figure d'Ayne Bru, artiste originaire du Brabant, qui est probablement l'artiste le plus talentueux de cette période charnière. Dans un troisième et dernier temps, nous aborderons la question de Valence et l'arrivée d'artistes italiens qui révolutionnent le panorama pictural ; également la présence de Joan de Borgonya, peintre strasbourgeois, qui peut être considéré comme le premier peintre de la Renaissance de la couronne d'Aragon.

### 8.1. La Catalogne et le Roussillon, une production entre tradition et modernité

L'un des principaux centres culturels à nous intéresser dans ce chapitre est la Catalogne. La région connaît alors une importante période de prospérité, propice à la production artistique, ce qui encourage vraisemblablement la venue de nombreux artistes

---

<sup>1201</sup> Cela ne signifie pas qu'aucun artiste septentrional ne se rend dans le reste des territoires de la couronne aragonaise. L'Aragon et Valence continuent d'enregistrer l'arrivée d'étrangers, il est hélas rarement possible de leur attribuer des œuvres.

étrangers qui viennent redynamiser la production. En effet, la guerre civile (1462-1472) qui oppose Jean II d'Aragon aux institutions catalanes – la *Diputació del General* et le *Consell de Cent* – pour la gestion politique du principat de Catalogne<sup>1202</sup> est enfin finie, de même que l'épidémie de peste noire qui sévit jusqu'en 1494<sup>1203</sup> ; autant d'éléments qui ont jusqu'alors considérablement freiné la production. Enfin, en 1493 les comtés nord-catalans, sous domination française de 1463 à 1473 et à nouveau depuis 1475, sont réintégrés, et une politique de relance économique est menée par Ferdinand le Catholique<sup>1204</sup>.

Nous nous trouvons donc dans un temps particulièrement favorable à la reprise d'une activité artistique et les commandes de retables se multiplient. Centres politiques, religieux et culturels, les villes de Barcelone, Gérone et Perpignan, où les travaux de la cathédrale ont repris à la même période, sont les terrains de production intense qui se renouvelle. Peu à peu, l'esthétique soignée et emphatique de Jaume Huguet est délaissée. Les fonds dorés sont abandonnés au profit de paysages, les figures s'humanisent, la réception de l'*ars nova* apparaît plus directe et se mêle petit à petit à des éléments italianisants.

### 8.1.1. Le Maître de la Loge de Mer de Perpignan, un artiste catalan ou nordique ?

Un premier tournant est marqué par l'anonyme Maître de la Loge de Mer de Perpignan, actif autour de 1480-1500<sup>1205</sup>. L'étude des œuvres conservées permet de voir l'évolution vers un certain renouveau d'une production longtemps restée dans le chemin tracé par Jaume Huguet. Sa production permet par ailleurs de rendre compte de la mobilité des artistes au sein même de la couronne d'Aragon, et plus particulièrement de la

---

<sup>1202</sup> À ce propos, voir notamment Santiago et Jaume Sobrequés i Vidal, *La guerra civil catalana del segle XV* (2 volumes), 1973.

<sup>1203</sup> REBARDY-JULIA, 2009, p. 76.

<sup>1204</sup> LARGUIER, 1999, pp. 201-202. Le Roussillon, tombé sous le joug de Louis XI de France en 1474-75, réintègre la couronne aragonaise en 1493 en vertu du traité de Barcelone signé entre Ferdinand d'Aragon et Charles VIII de France, MARCET I JUNCOSA, 2017, pp. 100-103.

<sup>1205</sup> La personnalité du Maître de la Seu d'Urgell, née suite à l'acquisition des panneaux du *Saint Jérôme* et de l'*Annonciation*, ainsi que des panneaux de l'orgue de la Cathédrale d'Urgell, par la Commission des musées de Barcelone en 1918. Il faut toutefois attendre les publications de Chandler R. Post (1935) pour que son nom de convention lui soit officiellement donné. cf. POST, 1935, pp. 7-10 ; POST, 1938, pp. 35-45 & 604-610 ; CORNUDELLA, 2004 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 227-231.

Catalogne, son activité étant attestée des deux côtés des Pyrénées. Au sud de la chaîne de montagnes, nous le retrouvons sous les noms de convention de Maître de la Seu d'Urgell ainsi que Maître de Canapost.

#### 8.1.1.1. Une esthétique flamande

Au moins sept œuvres peuvent être rattachées au Maître de la Loge de Mer dont la plus ancienne semble être le *Retable de la Vierge allaitant* de Canapost<sup>1206</sup>, qui prend de manière évidente l'œuvre de Fouquet et plus spécialement le *Diptyque de Melun* comme références pour la Vierge, ce qui positionne une réalisation autour des années 1475-1480<sup>1207</sup>. Peu après, il doit peindre un retable pour l'église paroissiale de Palau-del-Vidre – dont seule la partie sommitale, un Calvaire, est aujourd'hui conservée –, ainsi que l'imposant *Retable de la Trinité* de l'ancienne chapelle de la Loge de Mer de Perpignan (fig. A38), une œuvre remarquable tant par son format inhabituel pour la couronne aragonaise que par sa conception iconographique et son style<sup>1208</sup>, et datée de 1489 par une inscription. Dans la partie inférieure du retable nous pouvons observer la représentation d'une ville fictive, qui pourrait s'inspirer de Collioure malgré l'aspect nordique des architectures<sup>1209</sup>.

Dans une phase plus tardive, nous pouvons situer la réalisation de l'*Annonciation* et le *Saint Jérôme pénitent* provenant de Puigcerdà (fig. A39.1 et A39.2). Ces deux panneaux provenant d'un même retable sont marqués par une forte ascendance flamande, bien qu'ils ne soient pas non plus sans évoquer la production locale<sup>1210</sup>. Selon les principes septentrionaux, la scène se déroule dans un intérieur gothique qui s'ouvre en son fond sur un jardin verdoyant, et l'ange Gabriel est figuré avec des ailes dont l'intérieur est coloré, rappelant le travail de Jan van Eyck et de Petrus. Dans le panneau du saint Jérôme, nous

---

<sup>1206</sup> Maître de la Loge de Mer de Perpignan, *Retable de la Vierge allaitant* dit *Vierge de Canapost*, vers 1450/1500, Gérone, Museu d'Art, inv. MDG0173.

<sup>1207</sup> POST, 1938, pp. 604-610 ; DURLIAT, 1954, pp. 125-128 ; DALMASES & JOSÉ I PITARCH, 1984, p. 272 ; DOPPLER, 2012-2013, p. 229.

<sup>1208</sup> MOLINA, 1997.

<sup>1209</sup> CORNUDELLA, dans MUCHIR (dir.), 2017, p. 50.

<sup>1210</sup> Jaume Hugué, *Annonciation*, détail du retable démembré de Vallmoll, ca. 1448-1450. Tarragone, musée diocésain.

retrouvons cette fois un paysage tout flamand où serpente un chemin guidant le regard vers le fond du panneau ; l'arrière-plan est régi selon les principes de la perspective atmosphérique. À la même époque, il réalise vraisemblablement les monumentales peintures des volets de l'orgue de la Seu d'Urgell (fig. A40), où nous retrouvons l'ouverture d'un espace intérieur sur un paysage auquel s'applique la perspective atmosphérique.

Toutes septentrionales que soient ces œuvres, soulignons qu'elles intègrent également certains éléments novateurs faisant écho à la Renaissance italienne, à l'instar de la perspective géométrique appliquée dans le panneau de l'Annonciation de Puigcerdà, ou encore les chapiteaux d'inspiration corinthienne des volets d'orgue de la Seu d'Urgell.

Dernièrement, il a également été proposé de lui attribuer un *Christ de Pitié* conservé au Museo Nacional de San Carlos à Mexico<sup>1211</sup>, une œuvre au fond doré, qui pour sa part s'inscrit dans une tradition locale quelque peu archaïsante.

Les nombreux parallèles de l'œuvre du Maître de la Loge de Mer avec la production française et flamande ont très tôt encouragé les historiens à penser qu'il puisse s'agir d'un artiste étranger, possiblement septentrional ou formé au contact d'artistes nordiques, possiblement en Provence<sup>1212</sup>. L'analyse des œuvres permet de découvrir une personnalité artistique, fruit d'un mélange culturel issu de la circulation d'œuvres et d'artistes qui empruntent les routes unissant les pays septentrionaux avec le monde méditerranéen. Sans renoncer à l'ascendance française du Maître de la Loge de Mer de Perpignan, il faut toutefois se demander s'il ne s'agirait pas d'un artiste local ayant profité de l'intensité des transferts artistiques qui ont lieu alors<sup>1213</sup>. En effet, si les qualités du Maître de la Loge de Mer de Perpignan montrent des liens forts avec la culture picturale franco-flamande, son

---

<sup>1211</sup> CORNUDELLA, dans ELSIG (dir.), 2021, p. 160.

<sup>1212</sup> FOLCH I TORRES, 1915-1920 ; MAYER, 1929, pp. 207-210 ; ROGGEN, 1931 ; POST, 1935, pp. 7-10 ; POST, 1938, pp. 35-45 ; GUDIOL RIQUART, 1955, p. 292 ; BERMEJO, 1982, pp. 76-77 ; AINAUD, 1990, pp. 118-119 ; YARZA LUACES, 1995, p. 154 ; MOLINA dans GÉRONE, 1998-99, pp. 42-44 & 208-209.

<sup>1213</sup> CORNUDELLA, 2004, p. 159.

œuvre fait également preuve de certaines faiblesses qui laissent supposer une origine ibérique, pour ne pas dire catalane, du maître<sup>1214</sup>.

Le Maître de la Loge de Mer a intégré de manière manifeste les nouveautés de son temps, à savoir la perspective à point de fuite et le réalisme eyckien, pourtant ces connaissances ne semblent pas s'épanouir pleinement dans son œuvre. Il a notamment été précisé que son assimilation de la perspective linéaire reste fort limitée puisqu'elle ne se retrouve qu'entièrement employée dans le panneau de l'*Annonciation* de Puigcerdà (fig. A39.1)<sup>1215</sup> ; le reste des œuvres qui peuvent lui être rattachées montre en revanche une présentation en plateau qui apparaît plus proche de la conception flamande, bien que simplifiée. Le réalisme de ses représentations semble également trouver ses limites dans les portraits idéalisés issus d'un répertoire typologiquement standardisé et répété dans chaque œuvre, altérant le naturalisme des compositions. Malgré des efforts de caractérisation des personnages, les expressions sont figées, les gestes rigides, ce qui leur confère un aspect quelque peu sculptural. Ces éléments encouragent ainsi à voir un artiste autochtone qui aurait reçu une formation complémentaire en France, voire au nord de la France, où tout du moins y aurait voyagé et été au contact d'œuvres nordiques. Il a ainsi été proposé d'identifier ce maître anonyme avec Rafael Tamarro<sup>1216</sup>, chanoine de Saint-Jean de Perpignan et peintre.

#### 8.1.1.2. Le Maître de la Loge de Mer *alias* Rafael Tamarro ?

Chanoine à Saint-Jean de Perpignan en 1476<sup>1217</sup>, prêtre à l'église de Saint-Marie-du-Pont à Perpignan en 1479<sup>1218</sup>, Rafael Tamarro est également documenté comme peintre.

---

<sup>1214</sup> Marcel Durliat est le premier à proposer que cet artiste anonyme puisse être originaire de Perpignan, hypothèse ensuite reprise et validée par Rafael Cornudella et Stéphanie Doppler cf. DURLIAT, 1954, p. 128 ; CORNUDELLA, 2004 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 231-240 ; CORNUDELLA, dans ELSIG (dir.), 2021, pp. 160-161.

<sup>1215</sup> Joaquim Garriga considérait pour sa part qu'elle se limitait au pavement cf. GARRIGA, 1990, pp. 64-66. Toutefois, l'étude des lignes d'architecture de la pièce gothique où se trouvent Marie et l'ange Gabriel semble pointer dans la même direction que les lignes du pavement, confirmant ainsi la volonté d'employer la technique brunelleschienne ainsi que sa maîtrise.

<sup>1216</sup> Francesc Quílez dans BARCELONE, 2003, pp. 346-351 ; CORNUDELLA, 2004, pp. 160-165 ; DOPPLER, 2012-2013, vol. 1, pp. 236-239.

<sup>1217</sup> ADPO, G 237, f. 102 ; DOPPLER, 2012-13, p. 238, note 116.

<sup>1218</sup> ADPO, 3E1/1526, f. 8 ; DOPPLER, 2012-13, p. 238, note 119.



Nous savons notamment qu'en 1495 il est chargé de la réalisation des peintures des volets d'orgue de la cathédrale de Gérone<sup>1219</sup>, orgue dont la confection a été confiée au maître Armenter Brocà à la fin de l'année 1494 ; or ledit document spécifie qu'auparavant le Maître d'orgues doit d'abord achever de réaliser l'orgue de la *Seu* d'Urgell<sup>1220</sup>. Un autre contrat passé avec le même Armenter Brocà pour la construction de l'orgue de la paroisse de la Bisbal, en date du 27 septembre 1495<sup>1221</sup>, précise que le maître d'orgue ne commencera à travailler qu'une fois les orgues d'Urgell, de Gérone de Castelló d'Empúries terminés. Armenter Brocà serait donc un artisan estimé qui multiplie les contrats, accusant par conséquence un certain retard dans les réalisations en raison de trop nombreuses commandes. Il est raisonnable de considérer que si Rafael Tamarro a travaillé aux décors de l'orgue de la cathédrale de Gérone, c'est également lui qui travaille en binôme avec Armenter Brocà sur les autres chantiers comme celui de la *Seu* d'Urgell, dont les panneaux sont conservés au Museu Nacional d'Art de Catalunya à Barcelone (fig. A40). Cette hypothèse est encouragée par la comparaison de l'iconographie de ces panneaux avec le contrat passé pour les décors des volets d'orgue de Gérone. Malgré quelques différences, justifiables par les dévotions propres à chaque église, il est intéressant de souligner certains choix iconographiques et stylistiques similaires, à l'instar des revers de volets devant être peints en grisailles avec notamment une Présentation au Temple<sup>1222</sup>. Un document daté de 1499 abonde également dans ce sens.

Le 20 août 1499, une quittance de 90 livres est effectuée par Rafael Tamarro, épicier et héritier universel de Rafael Tamarro, chanoine de Saint-Jean de Perpignan, en vertu du testament de ce dernier, rédigé la même année au bénéfice de Joan Antoni Guardia, peintre de Perpignan, pour la peinture de deux « pièces ou portes » de l'orgue de Castelló

---

<sup>1219</sup> MIRAMBELL I BELLO, 1966.

<sup>1220</sup> ACA, RB Bg dase 6a / A 85 ; ARAGÓ & BONASTRE, 1979-80, pp. 451-453, doc. II. Ledit document n'est pas daté mais est inclus dans une série notariale de 1491. Il semble toutefois raisonnable de penser qu'il serait postérieur. En effet, nous savons que la fabrication de l'orgue de Gérone a dans un premier temps été commandée en 1489 au facteur d'orgue Pau Rosell. Or en 1493, la documentation souligne que le chapitre doit faire pression sur l'artisan pour qu'il fasse son travail. La présence d'un nouveau contact pour la réalisation de cet orgue ne peut donc être que postérieure à cette date cf. CORNUDELLA, 2004, p. 160, note. 68.

<sup>1221</sup> FREIXAS, 1983, pp. 300-302, doc. XCIV.

<sup>1222</sup> CORNUDELLA, 2004, pp. 160-161.

d'Empúries<sup>1223</sup>. Ce document interroge. Pourquoi le chanoine verse-t-il de l'argent à ce peintre ? Le document ne désigne par le chanoine Rafael Tamarro comme peintre en charge de la commande, mais tout porte à croire que cela a été le cas – tout du moins en partie – et que Joan Antoni l'a aidé dans sa tâche. Cette possibilité est confirmée par le fait que Rafael et Joan ont déjà collaboré par le passé. En effet, les deux hommes sont chargés en 1483 de l'expertise du retable majeur de l'église de Saint-Mathieu de Perpignan<sup>1224</sup>, puis en 1499, plusieurs quittances les désignent comme les auteurs de la peinture du retable majeur de l'église paroissiale de Collioure<sup>1225</sup>. Les 90 livres versées le 20 août 1499 seraient alors le paiement fait par Rafael Tamarro à son collaborateur ; elles attestent par ailleurs du lien entre le chanoine et la peinture des volets d'orgue de Castelló d'Empúries réalisée, nous l'avons vu, par Armenter Brocà. L'ensemble de ces éléments nous fait penser à un travail en binôme avec le facteur d'orgue, il est ainsi raisonnable d'envisager Rafael Tamarro comme l'auteur des peintures des volets d'orgue de la *Seu* d'Urgell et de fait qu'il puisse s'agir du Maître de la Seu d'Urgell, alias Maître de Canapost, alias Maître de la Loge de Mer de Perpignan comme cela a été proposé ces dernières années.

Toutefois, que le Maître de la Loge de Mer soit ou non Rafael Tamarro, le parcours de ce dernier reste intéressant pour notre étude car il appuie la circulation des hommes et par là même de la circulation des modèles. Il faut également se demander si le Maître de la Loge de Mer est un artiste itinérant, et possiblement étranger, qui se déplace en fonction des opportunités qui lui sont offertes, ou s'agit-il d'un artiste autochtone enrichi d'une formation à l'étranger, au gré de voyages faits dans le cadre de son travail comme homme d'église. La localisation catalane de l'ensemble du corpus, et la documentation qui semble le relier à Rafael Tamarro, indiquent un artiste qui reçoit des commandes au sein des

---

<sup>1223</sup> ADPO, 3E40/850 ; DOPPLER, 2012-13, p. 240, note 128.

<sup>1224</sup> ADPO, G 677 ; DOPPLER, 2012-13, p. 238, note 117.

<sup>1225</sup> ADPO, 3E1/1997, le 26 avril et le 14 mai 1499 ; DOPPLER, 2012-13, pp. 239-241. Un seul panneau de ce retable est conservé. Celui-ci, de qualité médiocre en comparaison du reste du corpus du Maître de la Loge de Mer, ne remet néanmoins pas en cause l'identification de Rafael Tamarro comme étant le Maître de la Loge de Mer. En effet, Rafael Tamarro décède durant l'été 1499, or les quittances pour le retable de Collioure n'indiquent en rien que l'œuvre soit achevée, par ailleurs il travaille à sa réalisation avec Joan Antonius Guardia. Les divergences stylistiques de ce panneau avec le reste du corpus peuvent alors s'expliquer par le fait que Rafael Tamarro n'ait pas été l'auteur principal de celui-ci, ainsi que par certaines demandes émises par les commanditaires à l'instar du fond doré.

territoires nord-orientaux de la Catalogne et qui réside probablement à Perpignan, principale ville du nord de la Catalogne. Il ne peut alors être comparé à un Antoine de Lonhy ou un Bartolomé Bermejo. Par ailleurs, au vu de l'étude stylistique, il apparaît d'avantage probable que le Maître de la Loge de Mer soit un « *perpignanais qui, tout en demeurant fidèle à ses tradition catalanes, essaye de traduire dans son style provincial les exemples offerts par les artistes français* »<sup>1226</sup>, probablement suite à un séjour dans le royaume voisin ou au contact d'artistes étrangers présents dans la région dans les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, à l'instar d'autres peintres anonymes tels que le Maître du retable de la Vierge de la Magrana, le Maître des Volets d'Orgue de la cathédrale de Perpignan ou encore le Maître de Llupià.

#### 8.1.2. De possible artistes septentrionaux à l'œuvre dans le Roussillon

S'il faut désormais renoncer à l'identification du Maître de la Loge de Mer comme un artiste étranger, il ne faut pas occulter que l'occupation française de cette région jusqu'au début des années 1490 a pu stimuler et faciliter la migration d'artistes français et septentrionaux vers les territoires méditerranéens. C'est probablement dans ce cadre que nous pouvons retrouver des artistes tels que Pere Terri, peintre français originaire de Bagnes dans le Languedoc<sup>1227</sup>, vraisemblablement formé dans le Roussillon<sup>1228</sup>, et dont l'activité est documentée de Olot à Puigcerdà entre 1458 et 1506<sup>1229</sup>. D'autres personnalités plus notables apparaissent également, à l'instar des anonymes maîtres septentrionaux actifs dans la décoration de l'église Saint-Jean-Baptiste (*Sant Joan el Nou*) de Perpignan, future cathédrale. En effet, les travaux de l'église sont achevés à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et l'édifice est consacré en 1509<sup>1230</sup>, ce qui entraîne une rénovation du mobilier.

---

<sup>1226</sup> DURLIAT, 1954, p. 128.

<sup>1227</sup> AHPG, GI-08 61, s.f. ; FREIXAS, 1983, pp. 208-209, doc. LX.

<sup>1228</sup> Aucune œuvre de Pere Terri n'est conservée, cette supposition se base sur la proposition d'identification du peintre avec l'anonyme Maître de Olot, dont le style « provincial » traduit une formation dans la région cf. FREIXAS, 1983, pp. 208-209 ; SALA GIRALT, 1987, pp. 21\_33 ; CORNDELLA, 2004, p. 162 ; DOPPLER, 2012- 2013, pp. 547 ; CORNUDELLA, dans ELSIG (dir.), 2021, pp. 94-95

<sup>1229</sup> Volume 2, pp. 104-107.

<sup>1230</sup> ADPO, 112EDT 24, f. 422v, le 15 mai 1509 ; DOPPLER, dans PERPIGNAN, 2012, p. 32, note 5.

### 8.1.2.1. Le retable de la Vierge de la Magrana

Parmi les premières œuvres pouvant être rattachées à une production d'influence septentrionale se trouve le retable dédié à la Vierge de l'Espérance, dit retable *de la Magrana* (de la grenade – fig. A41.1), commandé au début du XVI<sup>e</sup> siècle pour orner la nouvelle cathédrale de Perpignan, et présenté dans le transept méridional. L'architecture du retable est toute gothique et son agencement conforme à la production catalane, avec au centre une statue moderne de la Vierge à l'Enfant entourée de sept panneaux figurant ses joies : l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Rois mages, le Couronnement de la Vierge, la présentation à Marie des Justes de l'Ancienne Loi, la Pentecôte et la Mort de la Vierge. L'ensemble est complété par une prédelle dédiée aux jours de la vie de Marie avant l'Annonciation, présentés de part et d'autre d'une Déploration du corps du Christ. Nous y trouvons sur la gauche l'expulsion de saint Joachim du Temple, la rencontre de saint Joachim et sainte Anne devant la porte dorée ; à droite de la déploration, nous pouvons voir la Naissance de la Vierge et sa présentation au Temple.

L'historiographie a généralement considéré que ce retable a été réalisé par deux mains différentes<sup>1231</sup>, qui restent aujourd'hui encore anonymes. L'une serait l'auteur des panneaux latéraux gauches ainsi que de la prédelle ; l'autre, pour sa part, aurait réalisé les latéraux droits ainsi que le couronnement. Les deux artistes sont quant à eux supposés comme étant d'origine nordique et baignés d'influences diverses. Il est considéré que le premier artiste adopte un langage plus proche du gothique et du nouveau réalisme flamand avec des paysages naturalistes, un goût pour les détails luxueux des vêtements et des accessoires, ainsi que le traitement lourd et anguleux des plis des drapés. Les expressions sont également parfois poussées à l'extrême, comme dans le cas du saint Jean pleurant du panneau de la Crucifixion, ce qui rappelle là encore la manière septentrionale. Soulignons également l'emploi de modèles gravés germaniques. Cela est notamment perceptible dans l'Adoration des Rois mages dont la composition reprend l'une des gravures de Martin Schongauer (fig. A41.2 et fig. B29). Ce premier artiste semble toutefois limité dans ses

---

<sup>1231</sup> DURLIAT, 1954, p. 142 ; POST, 1958, pp. 395-414 ; GARRIGA, 1986, pp. 61-62.

capacités : le travail des textures et des matières apparaît rigide, les figures sont comme figées, au point d'altérer parfois la narration ; ajoutons également l'utilisation d'une technique à la détrempe, soit autant d'éléments qui contrastent avec le deuxième artiste<sup>1232</sup>. La seconde main du panneau peint à l'huile montre plus d'indépendance vis-à-vis des modèles gothiques, ainsi que d'un goût et d'un savoir-faire italianisant. En atteste une volonté de rationaliser l'espace avec entre autres l'utilisation de la perspective géométrique soulignée par le carrelage au sol et les lignes d'une architecture antiquisante. Les personnages sont moins pétrifiés.

Malgré ces différences, l'examen des compositions indique une culture et une formation communes basées sur l'accumulation de modèles hétéroclites<sup>1233</sup>. En réalité, les deux artistes présentent le même substrat septentrional agrémenté d'un italianisme particulièrement sensible dans l'architecture, qui a pu être acquis au travers des modèles gravés. Il nous faut alors envisager que l'une de ces deux mains ait conçu l'œuvre dans son ensemble et se soit faite assister dans la réalisation. Sur ce principe, Rafael Cornudella a ainsi proposé que la main la plus aguerrie, dit le Maître du retable de la Vierge de la Magrana, soit l'auteur de l'ensemble des dessins des compositions, et de l'exécution d'une grande partie des peintures, probablement aidé d'un disciple ou d'un collaborateur<sup>1234</sup>. Un avis que nous partageons.

Chandler R. Post a proposé de voir dans ce maître anonyme l'auteur des volets du buffet d'orgue de la cathédrale de Perpignan<sup>1235</sup>, une identification qui n'a pas été reprise par la suite mais qui souligne l'activité dans la cathédrale d'un autre artiste de culture nordique sensible à l'esthétique antiquisante<sup>1236</sup>. Dans les deux cas, nous retrouvons l'empreinte de l'*ars nova* mêlé à un intérêt pour les volumes et l'espace marqué d'une « ambiance copieusement architectonique » d'ascendance italienne<sup>1237</sup>.

---

<sup>1232</sup> DOPPLER, 2012-2013, pp. 250-251.

<sup>1233</sup> DOPPLER, 2012-2013, p. 252.

<sup>1234</sup> CORNUDELLA, dans ELSIG (dir.), 2021, p. 170.

<sup>1235</sup> POST, 1958, pp. 395-414.

<sup>1236</sup> Marcel Durliat, pour sa part, sans aller dans le sens de Chandler R. Post, reconnaît que les deux œuvres appartiennent « à une même famille », comprenons deux artistes distincts partageant une même culture septentrionale. Cette idée sera celle retenue par l'historiographie par la suite, DURLIAT, 1954, p. 144 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 250-256 ; PERPIGNAN, 2012 ; DOPPLER, 2012-2013, p. 257-260 ; CORNUDELLA, dans ELSIG (dir.), 2021, pp. 165-168.

<sup>1237</sup> GARRIGA, 1986, pp. 61-62.

#### 8.1.2.2. Les volets du buffet d'orgue de la cathédrale de Perpignan

Les volets peints du buffet de l'orgue de la cathédrale de Perpignan (fig. A42.1 et A42.2) comptent parmi les richesses artistiques catalanes. D'ordonnance verticale, ces panneaux monumentaux (12m x 4m chacun) sont composés de quatre compartiments disposés deux par deux en plans superposés. Le volet gauche figure dans sa partie centrale le Baptême du Christ dans le Jourdain par Jean-Baptiste, saint patron de l'église. Dans le registre inférieur, nous pouvons voir saint Étienne, premier diacre et premier martyr de la chrétienté, représenté avec une pierre plantée dans le crâne, allusion à sa lapidation. Le volet de droite, pour sa part, présente en son centre le Festin d'Hérode lorsque Salomé présente la tête de Jean-Baptiste à sa mère. Une date est intégrée dans la scène : 1504, vraisemblablement celle de la réalisation des peintures. En dessous de la scène est figuré saint Laurent, identifiable au grill de son martyr représenté à ses pieds.

Ces grandes toiles ont été démontés du buffet d'orgue en 1843 par Prosper de Basterot, architecte du patrimoine des Pyrénées-Orientales, à la demande de Viollet-le-Duc. Déposés dans la chapelle dite de Bethléem, les volets perdent leur fonction de protection ainsi que leur fonction liturgique, ceux-ci étant ouverts ou fermés selon les temps forts du calendrier chrétien. Leur structure, ainsi que la lecture chronologique de l'iconographie allant de la gauche vers la droite, indiquent que ce sont aujourd'hui les faces internes des volets qui sont exposées. Les envers, également peints, ne sont plus connus que par les mots d'Eugène Viollet-le-Duc : « Le buffet se ferme au moyen de deux grands volets couverts de peintures représentant l'Adoration des Mages, le Baptême de Notre-Seigneur et les quatre Évangélistes<sup>1238</sup>. » Nous pouvons supposer que la répartition devait être similaire à celle de l'envers.

À l'instar du *Retable de la Vierge de la Magrana*, nous ne conservons aucune documentation, inscription ou signature relative à l'exécution de ces panneaux à

---

<sup>1238</sup> VIOLLET-LE-DUC 1867, p. 253. Une restauration des panneaux en 2017-2018 devait permettre d'en étudier le revers, toutefois la complexité de l'opération technique de la dépose de l'œuvre à rendu cela impossible à ce jour cf. mail du 6 mars 2018 de Christophe Robert, ingénieur du patrimoine.

l'exception de la date précédemment mentionnée dans le panneau figurant le Festin d'Hérode. L'analyse stylistique toutefois semble indiquer l'intervention d'un artiste nordique ou tout du moins formé aux techniques et styles septentrionaux, les historiens ne parvenant pas à s'accorder sur la question<sup>1239</sup>.

Le dessin est marqué par de larges traits noirs et rapides qui évoquent la gravure sur bois ; l'aspect monumental des personnages, dont la proportion des membres est parfois approximative, semble renvoyer plus particulièrement à la gravure allemande (fig. A42.3). Notons également que l'allure statique, rigide des corps, particulièrement visible dans la représentation du Baptême du Christ, semble faire écho à la technique des peintres verriers<sup>1240</sup>. L'ensemble de ces éléments évoque le substrat d'une formation septentrionale où se mêle un certain italianisme, particulièrement sensible dans l'architecture. Ainsi, la scène du Festin d'Hérode se déroule dans une sorte de *loggia*, avec des piliers couverts de motifs grotesques ; derrière la colonnade, nous devinons un autre élément d'architecture : un arc en plein-cintre surmonté d'une guirlande et de deux médaillons avec des portraits sculptés en profil à la romaine. Il convient toutefois de nuancer cet italianisme inspiré de l'Antiquité. En effet, ces modèles se sont largement diffusés au travers de la gravure, y compris allemande et flamande. Tout semble ainsi pointer dans la direction d'un artiste, si ce n'est septentrional, possédant un vaste répertoire de modèles gravés et notamment ceux de Dürer<sup>1241</sup>. De fait, comme Stéphanie Doppler le souligne dans sa thèse, « ces modèles, nordiques et italiens, font référence chez la plupart des peintres méridionaux dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle »<sup>1242</sup>. Cette culture hétéroclite, particulièrement marquée par le monde gravé germanique, se retrouve également chez d'autres maîtres anonymes contemporains actifs dans le Roussillon, notamment à Notre-Dame-del-Prat d'Argelès-sur-Mer, à Saint-Pierre de Passa, ainsi qu'à Saint-Thomas de Llupia que Chandler R. Post identifie comme une seule et même personne<sup>1243</sup>, possiblement d'origine septentrionale.

---

<sup>1239</sup> DURLIAT, 1954, pp. 136-159 ; POST, 1958, pp. 395-431 ; BOSCH, dans PERPIGNAN, 2012, pp. 34-42 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 257-260 ; CORNUDELLA, dans ELSIG (dir.), pp. 167-171.

<sup>1240</sup> AUSSEIL, 1998, p. 11.

<sup>1241</sup> AUSSEIL, 1998.

<sup>1242</sup> DOPPLER, 2012-2013, p. 259.

<sup>1243</sup> Chandler R. Post considère par ailleurs que cet artiste devait également être à l'origine du *Retable de la Vierge de la Magrana* mentionné précédemment, POST, 1958, pp. 395-414.

### 8.1.2.3. Autour du Maître de Llupia

Le Roussillon conserve dans ses églises paroissiales quelques trésors de peintures, spécifiquement pour la période ici interrogée, dont l'un des plus exceptionnels exemples est certainement l'ancien retable de Notre-Dame-del-Prat d'Argelès-sur-Mer placé sous l'invocation de la Vierge. Neufs panneaux continuent d'être exposés dans l'église (fig. A43.1) : cinq appartenaient au corps du retable et représentent l'Annonciation, la Nativité, l'Épiphanie, la Pentecôte, la Mort de la Vierge, l'Assomption et le Christ ressuscité ; les quatre panneaux restants, pour leur part, faisaient partie de la prédelle et figurent la Guérison miraculeuse de saint Roch, le Portement de Croix, le Christ aux limbes et le Martyr de saint Laurent.

Dans leur ensemble, les panneaux du retable d'Argelès reflètent l'évolution stylistique de la peinture de cette période en Catalogne. Nous pouvons y observer une culture germanique enrichie de références à des modèles gravés, à laquelle s'intègrent progressivement les modèles italiens de la Renaissance. Chandler R. Post et Marcel Durliat ont tous deux identifié la main du Maître des volets d'orgue de Perpignan dans les panneaux de la prédelle d'Argelès-sur-Mer et considèrent que le corps du retable est le fait d'un compagnon<sup>1244</sup>. Si deux artistes semblent bien avoir travaillé à la réalisation de cette œuvre, l'un d'eux ne serait intervenu que dans la phase initiale de cette entreprise. Il serait à l'origine du panneau de saint Roch, du Portement de Croix sur la prédelle (fig. A43.2), ainsi que de l'Annonciation du corps principal, les restes des scènes du retable revenant à un second peintre. Ce premier artiste a récemment été identifié comme le Maître de Llupia par Joan Bosch, qui le distingue du Maître des volets d'orgue de la cathédrale de Perpignan<sup>1245</sup>. Le second artiste, pour sa part, est dénommé Maître d'Argelès par le même historien ; il présente une culture artistique et un style extrêmement proche du Maître de Llupia.

---

<sup>1244</sup> POST, 1958, pp. 395-431 ; DURLIAT, 1954, pp. 136-139.

<sup>1245</sup> BOSCH, dans PERPIGNAN, 2012, pp. 36-37 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 261-262.



Le Maître de Llupià est le nom de convention donné à l'auteur anonyme de l'ancien retable du maître-autel de la paroisse de Saint-Thomas de Llupià dédié au saint titulaire, dont six panneaux sont redécouverts comme remplois dans le retable baroque de l'église en 1998 à l'occasion de la restauration de celui-ci<sup>1246</sup>. Ce retable pourrait être le fruit d'une commande passée par l'intermédiaire de la famille de Llupia, détentrice de la seigneurie éponyme, plus particulièrement par Ypolite Curubie de Llupia entre 1512 et 1514<sup>1247</sup>, qui serait alors le petit commanditaire agenouillé que nous voyons dans le panneau de l'Incrédulité de saint Thomas (fig. A44).

Les panneaux de Llupià peuvent être rapprochés des trois, encore conservés, de l'ancien retable du maître-autel de Saint-Pierre de Passa (fig. A45), dédié au saint titulaire de la paroisse<sup>1248</sup>. Avec les panneaux d'Argelès affiliés au Maître de Llupià, cet ensemble de peintures constitue une production relativement homogène caractérisée par un substrat flamand, perceptible notamment dans les paysages en arrière-plan et un certain naturalisme des compositions. L'artiste renonce toutefois à l'abondance de détails, les brocarts et broderies au fil d'or de certains vêtements apparaissent être les derniers éléments évoquant le souci du détail réaliste introduit en peinture par les artistes septentrionaux ; le Maître de Llupia semble économiser ses moyens pour aller droit à l'essentiel. Il s'inspire également de nombreux modèles gravés allemands dans ses compositions comme en témoigne la reprise de la figure du Christ de la gravure d'Albrecht Dürer, *Le Christ prenant congé de sa mère* (fig. B28), dans la Vocation de saint Mathieu de Passa (fig. A45). Le Maître de Llupia reproduit la position, le geste, les vêtements et chacun de leurs plis, seul le visage affiche des traits plus provinciaux. Le paysage de la scène de Passa évoque une autre gravure de Dürer, *l'Apocalypse* (Bartsch 64), ce qui souligne un comportement graphique où l'estampe sert de « matériel de "fabrication" et soulignerait un maître à la mentalité artisanale »<sup>1249</sup>.

Une influence italienne est également perceptible dans l'ensemble de ce corpus attaché au Maître de Llupià. Cela s'observe dans le léger déhanché du Christ dans l'Incrédulité de saint Thomas de Llupià, dans les cuirasses renaissance des soldats du

---

<sup>1246</sup> PERPIGNAN, 2012, pp. 8-9.

<sup>1247</sup> DOPPLER, dans PERPIGNAN, 2012, pp. 30-31 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 266-268.

<sup>1248</sup> BOSCH, dans PERPIGNAN, 2012, pp. 35-37 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 261-266.

<sup>1249</sup> BOSCH, dans PERPIGNAN, 2012, p. 38.

Portement de Croix d'Argelès-sur-Mer, ainsi que dans les éléments d'architecture aux échos antiquisants figurés dans plusieurs panneaux. Si ces éléments transcrivent une intégration de certaines caractéristiques italianisantes, il est tout à fait possible que cet anonyme les ait assimilées par le biais de la gravure dont il devait posséder un riche répertoire.

Si nous nous accordons sur l'autorité du Maître de Llupià dans la phase initiale de la réalisation du retable d'Argelès-sur-Mer, ainsi que dans les vestiges du retable de Llupià voire ceux de Passa<sup>1250</sup>, il nous semble retrouver les mêmes éléments caractéristiques de son œuvre dans les volets de l'orgue de Perpignan. L'ensemble de ce corpus d'œuvres partage de manière évidente une culture commune. Certes, la gamme chromatique et la physionomie des personnages peuvent sembler distinctes. Soulignons toutefois les différences de supports, les volets de l'orgue étant peints sur toiles et les panneaux de retable sur bois, et l'importante variation des formats qui touche inévitablement les représentations. Malgré ces différences, il nous semble que ces œuvres utilisent le même langage graphique et sommaire, et des figures partageant les mêmes typologies. Nous retrouvons notamment le même modèle de visage entre l'homme au premier plan dans le Festin d'Hérode, pointant du doigt la tête de saint Jean-Baptiste, et le cavalier sur un cheval blanc à gauche dans l'arrière-plan du Portement de Croix d'Argelès. L'ensemble de ces éléments nous encourage à penser que le Maître des volets d'orgue de Perpignan et le Maître de Llupià pourraient être un seul et même artiste à différents moments de son parcours. Si cette hypothèse s'avérait erronée, il faudrait alors considérer que le Maître de Llupià ait pu être le disciple du Maître des volets d'orgue comme cela a récemment été proposé<sup>1251</sup>.

---

<sup>1250</sup> Tous les historiens ne s'accordent pas concernant les panneaux de Passa : Post et Durliat l'associent au Maître des volets du buffet d'orgue de Perpignan, Joan Bosch et Stéphanie Dopplet au Maître de Llupia, tandis que Rafael Cornudella pour sa part considère qu'il doit s'agir d'un autre artiste qui travaille possiblement sous la supervision du Maître de Llupià cf. POST, 1958, pp. 395-431 ; DURLIAT, 1954, pp. 136-139 ; BOSCH, dans PERPIGNAN, 2012, pp. 35-37 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 261-266 ; CORNUDELLA dans ELSIG (dir.), 2021, p. 170.

<sup>1251</sup> CORNUDELLA, dans ELSIG (dir.), 2021, pp. 168-169.

De par sa culture visuelle, ses influences stylistiques, les modèles utilisés, sa technique et sa manière de peindre, le maître de Llupià s'apparente aux maîtres septentrionaux venus s'installer en Roussillon et dans le reste de la Catalogne<sup>1252</sup>, à l'instar de ceux que nous aborderons par la suite. Toutefois, l'aspect synthétique de ces panneaux d'Argelès, de Llupià ou encore de Passa, qui s'affranchissent de la minutie des œuvres septentrionales et du foisonnement de détails, nous interroge, de même que la conception de l'espace peu convaincante et le manque d'expressivité des figures évoquent un certain provincialisme. S'agit-il véritablement d'un artiste nordique itinérant comme cela a été suggéré ? Ou à l'instar du Maître de la Loge de Mer de Perpignan, pourrait-il s'agir d'un artiste local ? Sa solide culture nordique aurait alors pu se construire grâce à l'acquisition et à l'étude de nombreuses estampes, ainsi qu'au contact des artistes étrangers, entre autres du Nord de la France, voire d'Allemagne ou des Pays-Bas, passant par le Roussillon pour se rendre en Catalogne.

### 8.1.3. Une importante présence française

En parallèle des maîtres anonymes, de culture septentrionale, actifs dans le Roussillon du début du XVI<sup>e</sup> siècle que nous venons d'aborder, nous trouvons également un certain nombre de peintres d'origine française, et plus particulièrement du Nord de la France, actifs en Catalogne. Il convient de rappeler que leur venue se place dans une tradition plus ancienne qui remonte au moins au gothique International et qui répond à la quête d'un savoir-faire spécifique. Que les comtés nord-catalans soient sous le joug français de 1462 à 1493, a très certainement encouragé ces transferts. Parmi ces artistes, nous en trouvons au nom ayant reçu un certain écho dans l'historiographie, tel celui de Salvaire de Massue ou encore de Nicolas Froment (fils), et des peintres plus discrets bien que parfaitement implantés dans la scène artistique locale comme Pere de Fontaines.

---

<sup>1252</sup> BOSCH, dans PERPIGNAN, 2012, pp. 34-42 ; DOPPLER, 2012-2013, pp. 264-265.

### 8.1.3.1. Salvaire de Massue et Nicolas Froment (fils)

Dans la dernière décennie du XV<sup>e</sup> siècle, nous trouvons à Barcelone deux artistes originaires du Nord de la France et passés par la Provence avant de s'établir un temps en Catalogne. Le premier est un certain Salvaire de Massue (« *Severí Desmasnes* » dans la bibliographie catalane, peintre verrier originaire de Châlons-en-Champagne et installé en Avignon de 1485 à 1492, puis à Carcassonne en 1493<sup>1253</sup>. L'année suivante, il est à Barcelone pour la réalisation d'une verrière figurant le Jugement dernier pour la paroisse de Santa Maria del Mar<sup>1254</sup>. Salvaire de Massue travaille ensuite pour le chapitre de la cathédrale de Tarragone avant de partir œuvrer à Saragosse en 1500<sup>1255</sup>. Tout comme Antoine de Lonhy quelques années auparavant, il semble être sollicité par Santa Maria del Mar pour son savoir-faire comme peintre verrier, un savoir-faire particulièrement recherché nous l'avons vu, faute de tradition locale dans la couronne d'Aragon<sup>1256</sup>. Il semble toutefois que sur la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, certains artisans autochtones se soient formés, à l'instar de Jaume Fontanet, maître verrier et peintre, qui travaille auprès des cathédrales de Barcelone et de Gérone, ainsi que de la *Casa de la Ciutat* de Barcelone<sup>1257</sup>. Maîtrisant une technique peu répandue dans le bassin méditerranéen, Jaume Fontanet espérait peut-être capter l'essentiel de la demande de la Catalogne ; or en 1498, il est en litige avec Salvaire de Massue pour lui avoir causé injures et préjudices auprès de la curie de Barcelone<sup>1258</sup>. Un conflit qui pousse probablement le maître verrier français à quitter la région, sa possibilité de trouver des commanditaires ayant été entachée par les actions de Jaume Fontanet.

De la période catalane, et plus largement ibérique, de Salvaire de Massue il ne reste que le Jugement dernier de l'église Santa Maria del Mar, conservé *in situ* sur le mur nord de l'église, au niveau de la troisième travée. La scène, figurée sur quatre lancettes, présente un espace surchargé de personnages et d'une forte bi-dimensionnalité d'où ressortent les

---

<sup>1253</sup> GUIDINI-RAYBAUD, 2003, p. 329.

<sup>1254</sup> AHPB, Esteve Soley, 222/9, s.f., le 1<sup>er</sup> février et le 30 mai 1494 ; CVMA, 1985, p. 25.

<sup>1255</sup> ABINZADA, 1917, vol. 2, p. 399 ; CVMA, 1992, pp. 206-207.

<sup>1256</sup> AINAUD, 1992 ; voir chapitre 3, voir point 3.2.2.2.

<sup>1257</sup> MARQUÈS, 1981, p. 272 ; CVAM, 1987, pp. 22-24, 40-41, 43 ; CVAM, 1977, pp. 23, 37, 63-68, 70, 72-84.

<sup>1258</sup> AHPB, Antoni Benet Joan, 259/3, s.f., le 3 mars 1498 ; MADURELL MARIMÓN, 1944, II-1, p. 8.

personnages principaux aux corps massifs et sculpturaux, à l'instar du Christ ressuscité qui nous montre ses stigmates dans un geste quelque peu figé. Les plis des vêtements sont amples et lourds. Les contours des personnages et des différents éléments sont marqués d'un trait noir qui évoque la technique de la gravure sur bois. Cette manière de peindre n'est pas non plus sans évoquer la production du Sud de la France, à l'instar de celle de Josse Lieferinxe et de la famille Changenet, artistes au contact desquels Salvaire de Massue travaille durant sa période provençale<sup>1259</sup>.

À la même époque, nous trouvons également à Barcelone « *Nicholaus Forment, pictor picardus, habitator Barchinone* », soit le fils du célèbre peintre homonyme<sup>1260</sup>. Nicolas Froment fils, peintre, enlumineur et marchand, est documenté en Catalogne de 1494 à 1504, où il devient d'ailleurs citoyen, peut-être à la suite de son mariage avec une femme d'origine locale, une certaine Augustina<sup>1261</sup>. Pour cette période, nous conservons la trace d'une seule réalisation, celle d'un trône de grâce enluminé pour un *missal* destiné à la sacristie de la cathédrale de Barcelone<sup>1262</sup>, une œuvre aujourd'hui perdue. En parallèle de son activité artistique en Catalogne, Nicolas Froment initie une activité mercantile<sup>1263</sup>. Il repart ensuite s'installer en Provence, et plus exactement à Avignon, où il semble délaissier toute activité artistique au profit de celle de marchand, et ce jusqu'à sa mort en 1522<sup>1264</sup>.

Dans le cas de Nicolas Froment fils, comme dans le cas de Salvaire de Massue, il nous apparaît difficile d'évaluer leur production et leur possible apport sur la scène artistique catalane. Leur présence est néanmoins loin d'être anodine ; en effet, tous deux

---

<sup>1259</sup> Nous savons qu'il avait notamment des contacts avec Jean Changenet en 1485 à Avignon, puisqu'il se porte garant pour lui pour la peinture d'un retable. Or, nous savons que Josse Lieferinxe et Jean Changenet étaient apparentés et appartenaient à une même « maison » d'artistes partageant tout un corpus de modèles cf. ADAM & CARON, 2021.

<sup>1260</sup> AHPB, Jaume Vilar 245/10, s.f., le 20 février 1494 ; MADURELL MARIMÓN, 1955, p. 114 ; CORNUDELLA, 2004, p. 163. Ce document permet par ailleurs de confirmer l'intuition de Charles Sterling sur l'origine nordique de Nicolas Froment cf. STERLING Charles, « Nicolas Froment, peinture du nord de la France », *Études d'art médiéval offertes à Luois Grodecki*, Strasbourg, 1981, pp. 325-333.

<sup>1261</sup> AHPB, Pere Trister 239/17, s.f., le 7 septembre 1496.

<sup>1262</sup> ACB, *Administració de la sagristia*, 1499-1501, f. 120, janvier 1500 ; MAS, 1914, p. 282.

<sup>1263</sup> AHPB, Jaume Vilar 245/23, s.f., le 20 décembre 1502 et 1504 ; CORNUDELLA, 2004, p. 164, note 85 et 89.

<sup>1264</sup> MADURELL MARIMÓN & RUBIÓ BALAGUER, 1955, pp. 114, 241-244 et 261.

sont passés par la Provence, véritable carrefour culturel et voie de passage naturel depuis le nord de la France vers le bassin méditerranéen, avant d'arriver dans la couronne d'Aragon. En Provence, ils ont pu être au contact du renouveau italien et contribuer à le diffuser, participant ainsi à l'hétéroclisme de la production picturale de l'époque. Nous pouvons supposer que Pere de Fontaines emprunte ce même chemin pour se rendre en Catalogne où il s'établit en 1500.

#### 8.1.3.2. Pere de Fontaines, un « artiste discret »<sup>1265</sup>

Pere de Fontaines (Pierre de Fontaines) est un peintre originaire de Béthune dans le comté d'Artois, situé au nord du royaume français<sup>1266</sup>, à la frontière de la Flandre. Peut-être se forme-t-il dans sa région d'origine. Nous ne conservons malheureusement aucune indication à ce sujet. L'étude des œuvres conservées permet toutefois de préciser qu'il s'agit d'un artiste initié aux principes de la peinture septentrionale et usant largement de modèles gravés germaniques.

Pere de Fontaines est documenté pour la première fois à Gérone en 1500 comme membre de la confrérie de Sainte-Barbe et Sainte-Victoire, de la paroisse del Mercadal<sup>1267</sup>. Il se serait trouvé dans la ville dès 1497, les archives mentionnant un « *Pere l'estranger, francès* » à cette date<sup>1268</sup>. Ajoutons toutefois qu'il est systématiquement qualifié d'« *alemany* » dans la documentation. Par ailleurs, on trouve en 1499 un « *Pierre de Fontaines, peintre* » à Lyon qui œuvre aux décors de l'entrée royale de Louis XII dans la ville<sup>1269</sup>. Cette seule mention ne nous permet pas d'affirmer qu'il s'agit bien du peintre qui nous intéresse ici, néanmoins elle laisse supposer que, comme beaucoup d'artistes, il a pu suivre l'axe Rhin-Rhône pour arriver jusque dans la péninsule Ibérique.

L'essentiel de la carrière de Pere de Fontaines se déroule à Gérone, où il contracte certaines commandes importantes à l'instar du retable pour la chapelle Sainte-Élisabeth de

---

<sup>1265</sup> AINAUD, 1958, pp. 77.

<sup>1266</sup> AHPG, Gi-02 451, s.f., le 2 mai 1507 ; CLARA, 1983, pp. 17-18 ; volume 2, document 27, pp. 244-245.

<sup>1267</sup> AHPG, GI-01 150, s.f., le 28 novembre 1500 ; FREIXAS, 1984, p. 6, note 6.

<sup>1268</sup> IGLÉSIES J. *El fogatge de 1497*, vol. 1, 1992, pp. 273-276.

<sup>1269</sup> RONDOT N., *Les peintres de Lyon du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1888, p. 70. Information soulignée pour la première fois dans CORNUDELLA, 2004, p. 164.

la cathédrale (1502), puis le retable du maître autel de la paroisse de Cervià de Ter (1508). De 1511 à 1514, il est présent à Barcelone où il est chargé de réaliser le décor des portes de l'orgue du couvent dominicain de Santa Caterina, ainsi qu'un Jugement final sur un rideau de la cathédrale. De retour à Gérone, il reçoit de nouvelles commandes dont une pour la réalisation de la prédelle du retable du maître autel de Sant Feliu, seule œuvre aujourd'hui conservée et documentée.

Nous ne connaissons pas les termes du contrat qui unit Pere de Fontaines à l'église collégiale Sant Feliu de Gérone. Peut-être que le peintre aurait dû réaliser l'ensemble de l'œuvre mais n'en a pas eu le temps, en raison de son décès survenu l'année suivante<sup>1270</sup>. C'est ce que pourrait sous-entendre un paiement fait au peintre en décembre 1517 « *pro pingendo retabulum majorem* »<sup>1271</sup>. Une mention, probablement laissée par son atelier de peinture, dans les livres de deux des prophètes sculptés du retable semble confirmer que le peintre décède au cours de la réalisation. Nous pouvons ainsi lire : « *Qui hoc depingebat semper cum Domino vivat P[ere] F[ontaines]* » et « *Petrus F. obiit 12 aprilis 1518* »<sup>1272</sup>. Puisque la documentation ne nous permet pas de savoir quelle partie a été peinte par Pere de Fontaines, il faut nous pencher sur une étude des panneaux conservés. Ceux-ci révèlent une grande divergence stylistique entre la prédelle et le corps du retable, dont l'autorité revient à Joan de Borgonya qui reprend cette réalisation dans les années 1520<sup>1273</sup> ; de cette dissemblance nous pouvons déduire la contribution de Pere de Fontaines.

La prédelle démembrée, à l'instar du retable dans son ensemble, se compose de deux portes avec les représentations de saint Michel et de saint Georges, de quatre prophètes réalisés en semi-grisaille – repartis sur deux panneaux – et de quatre panneaux consacrés à la vie de la Vierge : l'Annonciation, la Nativité, l'Épiphanie et l'Assomption (fig. A46.1 et A46.2). L'étude de ces panneaux met en lumière une personnalité artistique

---

<sup>1270</sup> L'ouverture de son testament se fait le 24 mai 1518, AHPG ; GI-08 170, f. 46v.

<sup>1271</sup> AHPG, GI-08 168, s.f., le 23 décembre 1517 ; GERONE, 1998-99, p. 191, note 25.

<sup>1272</sup> « Celui qui a peint ceci est Pere Fontaines », « Petrus Fontaines mourut le 12 avril 1518 » ; ces sculptures sont désormais conservées au Museu d'Art de Girona.

<sup>1273</sup> AHPG, GI-02 406 ; FREIXAS, 1984, p. 175, note 24.

formée aux techniques du Nord comme en atteste l'emploi d'huile de lin en tant qu'agglutinant pour les pigments<sup>1274</sup>.

À partir de l'examen de ces panneaux, l'historiographie a eu propension à suivre l'opinion de Diego Angulo sur Pere de Fontaines, qui apparaît comme un artiste archaïsant et de second plan<sup>1275</sup>. L'historien le qualifie par ailleurs d'artiste essentiellement gothique, faisant preuve d'un intérêt manifeste pour la Renaissance italienne exclusivement dans les architectures, avec notamment l'introduction de pilastres. Cette critique peu flatteuse de l'œuvre de Pere de Fontaines s'explique par le fait que toute l'originalité de celle-ci réside dans l'emploi réitéré d'images gravées, particulièrement celles d'Allemands. Ainsi, *l'Épiphanie* de Pere de Fontaines reprend la version de Martin Schongauer (fig. B.29) mais change l'attitude de Balthazar et de Gaspar, et élimine les personnages de l'arrière-plan. La *Nativité* pour sa part s'inspire d'une *Madone* également de Martin Schongauer (fig. B.30) que Pere de Fontaines mêle au motif architectural d'une gravure sur le même thème d'Israël van Meckenem (Bartsch 35)<sup>1276</sup>. En revanche, pour ce qui est de *l'Assomption de la Vierge*, il puise son inspiration dans une gravure attribuée au Florentin Francesco Rosselli traitant du même thème avec saint Thomas au premier plan, faisant dos au spectateur, qui reçoit la ceinture de la Vierge<sup>1277</sup>. Le nombre d'anges entourant la Vierge a toutefois été réduit par rapport à la version gravée.

De manière globale, Pere de Fontaines présente des versions simplifiées et réductives des modèles qu'il utilise, cette habitude peut sembler d'autant plus surprenante qu'il les traduit sur des supports d'un format nettement plus grand. Ces éléments ont contribué à positionner Pere de Fontaines comme un artiste de second plan dans l'historiographie. Nous pouvons également nous interroger : cette tendance à l'emploi systématique de modèles préexistants et leur simplification ne pourrait-elle pas être la conséquence d'un travail réalisé dans des délais réduits imposant une certaine rapidité d'exécution ? La documentation conservée indique que Pere de Fontaines est un artiste relativement sollicité<sup>1278</sup>. Sur la quinzaine d'années qu'il passe en Catalogne, nous

---

<sup>1274</sup> GERONE, 1998-99, p. 37.

<sup>1275</sup> ANGULO, 1944b, p. 359.

<sup>1276</sup> BUENÍA, 1986.

<sup>1277</sup> GERONE, 1998-99, pp. 190-191, note 34 ; LAMBERT, 1999, fig. 232.

<sup>1278</sup> Voir volume 2, pp. 146-154.



conservons la trace d'au moins onze œuvres qui lui sont commandées, dont plusieurs sur la même année. Cela pourrait donc encourager l'idée d'un artiste travaillant dans une certaine précipitation.

L'historien américain Chandler R. Post a proposé dans son ample *History of Spanish Painting* d'ajouter deux œuvres au corpus, fort limité, de Pere de Fontaines<sup>1279</sup>. Une *Visitation* conservée au Kunstmuseum de Stuttgart, rapidement écartée, ainsi qu'une *Nativité* présentée au Museu Episcopal de Vic (fig. A47) dont l'attribution a récemment été réaffirmée<sup>1280</sup>. Sur ce panneau, nous pouvons voir la Vierge agenouillée, en prière devant son fils, et Joseph qui arrive auprès de sa femme. Derrière Joseph, selon un principe archaïque pour cette époque, un homme tonsuré est représenté à genoux en prière à une échelle nettement inférieure. Il s'agit vraisemblablement du commanditaire identifié jusqu'à présent comme l'un des membres de la communauté du monastère de Sant Joan de les Abadesses, en raison des deux écus présents dans la partie inférieure du panneau : les armes sont partitionnées et figurent à dextre, ce qui a été interprété comme l'aigle de saint Jean. Or, les armes de la ville de Sant Joan de les Abadesses sont d'« or à un aigle de sable ». Ce lien avec Sant Joan de les Abadesses semble devoir être revu : en effet, il ne s'agit pas d'un aigle mais d'un griffon<sup>1281</sup>. Les armes peuvent ainsi se lire : « parti, écartelé, de gueules et d'or, et de sable à un griffon d'or<sup>1282</sup>. »

L'œuvre de petite taille présente paradoxalement plus de détails que les panneaux de la prédelle de Sant Feliu, et dans un esprit exclusivement septentrional. Bien que la composition n'apparaisse pas reprise d'un modèle, la construction de l'espace reste empirique avec un fond architectural en ruine sans profondeur, dans lequel le peintre insère deux bergers. Cet arrière-plan n'est pas sans rappeler certaines œuvres d'Albrecht Dürer et plus particulièrement une *Adoration des Rois mages* (Bartsch 87), où nous retrouvons le même arc en plein centre constitué de gros moellons, au travers duquel nous pouvons voir deux personnages.

---

<sup>1279</sup> POST, 1958, pp. 69-77.

<sup>1280</sup> CORNUDELLA, 2002-2003, pp. 155-162.

<sup>1281</sup> CORNUDELLA, 2002-2003, p. 158.

<sup>1282</sup> L'écartelé de l'écu de gauche semble par ailleurs présenter des éléments supplémentaires en 2 et 3, il s'agirait toutefois d'une dégradation de la couche picturale.

Le panorama artistique du tournant du XVI<sup>e</sup> siècle, nous l'avons vu, est donc complexe, notamment dans le Nord de la Catalogne qui sort d'une période de troubles politiques importants et est marqué par une grande vigueur de la production artistique. Les œuvres conservées témoignent, sans exception, d'une confrontation des traditions septentrionales et du renouveau italien à travers la diffusion des modèles architecturaux antiques et d'une nouvelle conception de l'espace, à laquelle se mêlent les modèles gravés allemands qui connaissent une large diffusion. Cet assemblage confus de références picturales forme alors un nouveau langage singulier et hétéroclite, forgé par des échanges culturels intenses, qui caractérisent le début du XVI<sup>e</sup> siècle dans la couronne d'Aragon. C'est dans ce contexte quelque peu sibyllin qu'apparaît l'un des artistes les plus mystérieux et les plus talentueux du panorama artistique ibérique, voire européen, Ayne Bru.

## 8.2. « Mestre Ayne Brun », un artiste d'exception en Catalogne

D'Ayne Bru(n) nous se savons que le peu de choses que nous révèlent les archives catalanes sur tout juste dix ans d'activité. Le plus ancien document connu est un contrat passé le 3 juin 1500 entre l'église conventuelle de Sant Domènec de Gérone où le peintre est dit « allemand » : « *Ayne Brun, pintor de Alemany*<sup>1283</sup>. » Il est alors chargé de réaliser le retable du maître autel du couvent, où doit être figurée l'histoire avec l'image de la Vierge ou le mystère du chevalier de Cologne et de ses ennemis, pour la somme de 235 ducats d'or. Vraisemblablement satisfaits de son travail, les prédicateurs de Gérone réengagent le peintre l'année suivante, cette fois pour la réalisation de la prédelle dudit retable. Malheureusement, aucun de ces éléments ne nous est parvenu à ce jour.

Ayne Bru est ensuite documenté à Barcelone entre 1504 et 1507 pour la réalisation du retable majeur de l'église du monastère de Sant Cugat del Vallès, dont deux éléments sont aujourd'hui conservés au Museu Nacional d'Art de Catalunya. Ces deux panneaux, figurant un saint guerrier et le martyr de saint Cucupha (*sant Cugat* en catalan – fig. A48.1 et A48.2), sont les seuls attribuables à cet artiste avec certitude. Ils constituent l'unique

---

<sup>1283</sup> AHPG, GI-03 129, s.f., le 3 juin 1500 ; FREIXAS, 1984, pp. 17-18, doc. IV ; volume 2, document 21, pp. 232-233.

référence pour tenter de cerner cette personnalité artistique. Après cette réalisation, le peintre disparaît des archives catalanes.

### 8.2.1. Le retable de saint Cucupha

Du retable majeur du monastère bénédictin de Sant Cugat del Vallès, nous ne savons que peu de choses. L'œuvre est redécouverte par l'érudit valencien Jaime Villanueva qui parcourt l'Espagne entre 1795 et 1815, voyage qu'il publie par la suite sous le titre de *Noticia del Viage literario a las iglesias de España*<sup>1284</sup>. Dans le volume dédié à la Catalogne, plusieurs pages sont consacrées au monastère de Sant Cugat. Il rapporte notamment que « le maître autel est de bois, gothique, à trois corps, de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, sans autre image que celle de saint Cucupha dans la niche centrale ». C'est une version modifiée du retable gothique d'origine qui est ici décrite. Cette disposition du retable, bien que détruite lors de la guerre civile espagnole en 1936, est connue grâce à une photo conservée aux archives photographiques Mas (Institut Amatller d'Art Hispànic). J. Villanueva complète cette description en précisant qu'il y avait auparavant sur les murs latéraux des panneaux de la vie du saint martyr, Cucupha. Ceux-ci sont alors conservés dans les archives de l'église. Dans ces mêmes archives, l'érudit découvre le reçu de 1473, faisant mention d'Alfonso de Cordoba. Ce dernier, pour une raison qui reste aujourd'hui encore obscure, semble n'avoir jamais réalisé le retable pour lequel il avait été contracté, si bien que la charge revient à Ayne Bru au début des années 1500. Malgré l'absence de contrat avec Ayne Bru pour la réalisation de ce retable, des paiements échelonnés entre 1504 et 1507 permettent de confirmer la paternité<sup>1285</sup>.

Les peintures sont probablement démembrées et dispersées suite au sac du monastère en 1835<sup>1286</sup>. L'une d'elles, la *Décollation de saint Cucupha* (fig. A48.1),

---

<sup>1284</sup> VILANUEVA, 1851, p. 23 ; c'est une version modifiée du retable d'origine que décrit Jaime Villanueva, une version sans peinture telle que le montre l'unique photo du retable conservé aux archives MAS. Les panneaux peints de la vie de Sant Cucupha sont alors dits conservés dans les archives de l'église.

<sup>1285</sup> AHPB, Joan Fluvià 225/7, s.f., le 15 octobre 1504 ; AHPB, Jaume Sastre major 278/9, s.f., le 5 février 1507 ; AINAUD & VERRIÉ, 1941, pp. 46-48, doc. II, V, VI et VII.

<sup>1286</sup> BARRAQUER ROVIRALTA, 1915, p. 100.

montrant d'importantes restaurations réalisées au XIX<sup>e</sup> siècle, est achetée en 1907 par la réunion des musées de Barcelone ; le *Saint Candide* (fig. A48.2), quant à lui, passe par la collection catalane de Matias Muntadas avant d'être acquis par le musée de Barcelone en 1953<sup>1287</sup>. Ces panneaux sont désormais exposés au Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Jusqu'à la fin des années 1930, à la suite des révélations de Jaime Villanueva, les historiens donnent la paternité de ces panneaux peints à Maître Alfonso, identifié comme Alfonso de Cordoba, documenté à Naples et à Barcelone<sup>1288</sup>. Au début de la décennie suivante, Joan Ainaud et Frederic-Pau Verrié exhument de nouveaux documents permettant d'affirmer que le contrat passé avec *mestre Alfonso* a dû rester sans suite<sup>1289</sup>. En effet, entre 1504 et 1507, Ayne Bru reçoit plusieurs paiements après l'achèvement du retable. Hélas, la commande du sport en bois n'est pas documentée. Nous savons néanmoins que ce fut un autre Allemand, Gilart Spirich, qui avait la charge de la confection de la statue du saint titulaire du retable, ainsi que des piliers et des anges qui devaient prendre place devant l'autel<sup>1290</sup>.

Les deux panneaux conservés du retable de Sant Cugat sont les seuls éléments permettant de définir avec certitude la personnalité artistique d'Ayne Bru. Ils témoignent d'une culture riche avec une évidente filiation septentrionale, comme en attestent l'usage de la perspective atmosphérique ainsi que l'attention aiguë portée aux rendus des matières et autres éléments, en faisant une véritable fenêtre ouverte sur un espace réaliste. Leur étude confirme une formation initiale à Louvain, formation probablement complétée dans un autre centre important des Pays-Bas méridionaux : Bruges.

---

<sup>1287</sup> GARRIGA & CORNUDELLA, 2015, p. 72.

<sup>1288</sup> POST, 1934, p. 94.

<sup>1289</sup> AINAUD & VERRIÉ, 1941.

<sup>1290</sup> AHPB, Jaume Sastre major, 278,14, folio libre, le 10 août 1510 ; AINAUD & VERRIÉ, 1941, p. 49, doc. XIII.

### 8.2.2. Une formation dans les anciens Pays-Bas bourguignons

« *Ego Enricus de Bru, pictor, oriundus ville de Luveny, ducatus de Barban, regni Alamnia*<sup>1291</sup> », c'est en ces termes que se présente le peintre dans le testament qu'il rédige devant notaire le 19 janvier 1501, à Gérone. Ayne Bru, que l'on retrouve également sous la forme latine *Enricus* ou la forme *Ayna* – sans doute la transcription de l'hypocoristique néerlandais « Heine/Hayne » qui correspond au prénom « Heinrich » ou « Henrik »<sup>1292</sup> –, se déclare natif de Louvain<sup>1293</sup>, dans le duché de Brabant. C'est certainement dans cette même ville qu'Ayne Bru a son premier contact avec le monde de la peinture. En effet, dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, une famille de peintres du nom de Bruyne, forme non « catalanisée » du nom<sup>1294</sup>, est documentée dans la ville de Louvain, famille à laquelle Ayne est peut-être apparenté. Il faut cependant préciser qu'il s'agit d'un patronyme courant dans la région. La documentation révèle deux Henrik de Bruyne, dont au moins un est peintre entre 1458 et 1490<sup>1295</sup>. Faute de sources complémentaires et d'œuvres à rattacher à cet Henrik, il n'est pas possible de confirmer nos suppositions sur les liens qui le rattacheraient au peintre qui nous intéresse.

En ce qui concerne l'entrée dans la profession d'Ayne Bru, il est fort probable qu'il ait reçu sa formation initiale au moment où la famille Bouts triomphe à Louvain. La documentation catalane se réfère à Ayne Bru en tant que « *magister* », ce qui veut dire qu'il a déjà alors le titre de maître, lequel lui permet d'obtenir des commandes. La formation permettant de devenir compagnon début généralement vers 12-15 ans, il aura ensuite passé son « diplôme » lui permettant de devenir maître ; il doit donc avoir au minimum une vingtaine d'années lorsqu'il est en Catalogne. Nous pouvons donc supposer qu'il effectue son apprentissage comme peintre au plus tard dans les années 1480-90, au plus tôt dans les

---

<sup>1291</sup> AHPG, GI-09 118, s.f. ; volume 2, pp. 236-237, doc. 23.

<sup>1292</sup> Cette contraction du prénom Heinrich/Henrik est fréquente comme cela s'observe notamment chez le compositeur flamand Hayne van Ghizeghem ; GARRIGA, 1998, pp. 276-277.

<sup>1293</sup> Lorsqu'il découvre le document, Josep Clara lit « lumeny » et considère qu'il doit s'agir de la ville de Lummen. Or, Lummen appartenait au comté de Loos, alors associé à la principauté ecclésiastique de Liège, cela apparaît donc peu vraisemblable.

<sup>1294</sup> VAN EVEN, 1866 ; GARRIGA, 1998, pp. 277-278.

<sup>1295</sup> Le métier du second n'est pas spécifié, néanmoins, ils apparaissent chacun mariés à une femme différente à la même époque, ce qui ne laisse que peu de doutes quant au fait qu'ils soient deux personnes avec le même nom et prénom.

années 1470-80, soit des périodes dominées à Louvain par l'atelier de Dirk Bouts<sup>1296</sup>, puis par son fils Albrecht<sup>1297</sup>.

Dirk Bouts s'établit dans cette ville aux environs des années 1445, décision sans doute liée à son premier mariage, et devient rapidement l'un des plus importants personnages de la ville dont il domine la scène artistique. Il reçoit nombre de commandes officielles<sup>1298</sup> qui attestent du fait qu'il était un peintre estimé. Il travaille tantôt à la demande de la ville directement, tantôt pour d'importantes confréries comme celle du Saint Sacrement qui lui commande en 1464 le *Retable du saint Sacrement*<sup>1299</sup>. Pour honorer l'ensemble de ces commandes, Dirk Bouts est à la tête d'un atelier d'importance certaine et ce jusqu'à sa mort en 1475. Son fils Albrecht reprend la suite et fera prospérer l'atelier jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1300</sup>.

Ni la documentation relative aux Bruyne de Louvain, ni celle relative à Dirk Bouts ne permettent de rattacher les deux groupes d'artistes. Il faut de ce fait écarter une possible formation au sein de l'atelier Bouts ; en revanche il semble tout à fait vraisemblable qu'Ayne Bru ait eu un contact avec l'œuvre des Bouts. Cela semble confirmé par l'étude de la *Décollation de saint Cucufa* (fig. A48.1)<sup>1301</sup>. Ce panneau, sans doute la pièce centrale du retable de Sant Cugat, présente avec un grand réalisme le martyr au premier plan, attaché au tronc coupé d'un arbre. Avec détachement et application, son bourreau lui tranche le cou. Un groupe de trois hommes, impassibles, assiste à la scène. En arrière-plan, anachroniquement est représenté le monastère de Sant Cugat, ultérieurement construit sur la tombe du saint. Les yeux révulsés du saint catalan sont certes plus expressifs que les martyrs représentés par Bouts, et évoquent ici plus la manière d'un Quentin Metsys

---

<sup>1296</sup> Durant la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, Dirk Bouts est le peintre officiel de la ville de Louvain, son atelier domine alors la scène artistique locale. Sur le sujet, voir notamment LOUVAIN, 1998 ; PÉRIER-D'ETEREN, 2005.

<sup>1297</sup> Voir notamment HENDERIKS, 2011.

<sup>1298</sup> À propos des peintres officiels de la ville de Louvain, voir la thèse de WISSE, 1999.

<sup>1299</sup> Œuvre conservée in situ à Louvain, église Saint-Pierre.

<sup>1300</sup> Pour une vision plus complète de l'œuvre et de la carrière de Dirk Bouts, se référer à PÉRIER-D'ETEREN, 2005.

<sup>1301</sup> Nous souhaitons ici remercier Valentine Henderick et Didier Martens, professeurs à l'Université libre de Bruxelles, d'avoir pris le temps d'échanger avec nous sur ce sujet et de nous avoir aidée à étayer notre propos.

jeune<sup>1302</sup>. Néanmoins, nous retrouvons également dans l'œuvre des deux peintres brabançons la même approche froide de la violence.

Tout comme dans le volet gauche de la *Justice de l'Empereur Oton* (fig. BB31) ou encore le *Martyre de saint Érasme*<sup>1303</sup>, le panneau catalan présente un groupe d'hommes à l'apparence impassible face au drame se déroulant sous leurs yeux. La canne dans la main de l'homme à la cape rouge renvoie également à l'œuvre de Bouts, qui aime placer des éléments verticaux pour structurer l'espace comme cela s'observe au premier plan de l'épreuve du feu de la *Justice de l'Empereur Oton*, ou encore dans le *Martyre de saint Érasme* où l'un des spectateurs s'appuie lui aussi sur une canne. Le même effet de verticalité est présent par ailleurs chez d'autres artistes dans la lignée directe de Bouts, tels que le Maître de la Légende de sainte Catherine qui reprend ce motif dans le volet droit du *Triptyque de la Cène*<sup>1304</sup>, ou que le Maître de la Sibylle de Tibur et sa *Crucifixion*<sup>1305</sup>. D'autres éléments disséminés au premier plan ne sont pas non plus sans évoquer Bouts, qu'il s'agisse du panier en osier où se trouvent les outils du tortionnaire catalan, qui peut rappeler les brasiers du volet droit de la *Justice de l'Empereur Oton*, que le manteau jeté au sol qui fait écho au *Martyre de saint Hyppolite* (fig. B32), réalisé en collaboration avec Hugo van der Goes et Aert van den Bossche. Ce dernier a d'ailleurs peint une œuvre qui n'est pas non plus sans évoquer le *Martyre de saint Cucufa* : le *Martyre de saint Crépin et Crépinien* (fig. B33).

Dans le panneau d'Ayne Bru, l'emploi de l'arbre interroge. Le récit de la *Passio Sancti Cucufatis*, rédigé au VIII<sup>e</sup> siècle, dit que le saint est décapité (« *caput ei amputatum est* »)<sup>1306</sup>, tandis que dans les versions catalanes tardives de la *Légende dorée* (*Flos sanctorum*), une variante selon laquelle le saint est égorgé à l'aide d'un couteau est introduite<sup>1307</sup>:

---

<sup>1302</sup> Quentin Metsys, bien qu'ayant exercé la majorité de sa vie à Anvers, était originaire de Louvain où il se forme, possiblement dans les mêmes années qu'Ayne Bru. Nous remercions ici le professeur Didier Martens de nous avoir précisé cette similitude entre les deux peintres.

<sup>1303</sup> Louvain, église Saint-Pierre ; VVAA, 1994, p. 389.

<sup>1304</sup> Bruges, Bisschoppelijk Seminarie ; VVAA, 1994, p. 535.

<sup>1305</sup> The Detroit Institut of Art, Acc. 41.126

<sup>1306</sup> *Passio Sancti Cucuphatis* (BHL 1998). Voir aussi FABREGA GRAU, 1953, pp. 137-143.

<sup>1307</sup> AINAUD & VERRIÉ, art. cit., 1941, p. 38.

« *E lavors Rufí dix: nosaltres manam que en Cugat, rebelle e contrari als nostres prínceps e als nostres déus, no ha volgut sacrificar, sia ferit per coltell. E los scapsadors oida la sentència lançaren-lo fora la ciutat, e menaren-lo luny VIII milles, en lo loch qui era dit Octovià, e aquí que fos degollat.* »<sup>1308</sup>

Cucufa est donc décapité, ou égorgé, sur ordre de Rufinus, à l'endroit appelé *Octavianum*, à huit miles de Barcelone, où est érigé plus tard le monastère de Sant Cugat, que Ayne Bru représente de façon réaliste en arrière-plan. Cependant, les sources hagiographiques ne disent rien sur un arbre ou un tronc d'arbre, de sorte que nous pouvons nous demander si ce détail iconographique faisait sens pour les bénédictins de Sant Cugat qui ont commandé le retable, ou s'il s'agit plutôt d'un motif librement introduit par le peintre, peut-être s'inspirant d'un modèle créé pour illustrer le martyre d'un autre saint. Force est donc de se demander si Ayne Bru, avant de quitter le Brabant, n'a pas pu voir l'œuvre d'Aert van den Bossch qui est réalisée vers 1490<sup>1309</sup>.

La comparaison de la *Décollation de saint Cucufa* avec le *Jugement de Cambyse* de Gérard David est également intéressante, plus spécifiquement le panneau figurant l'écorchement (fig. B34). La scène se déroule en extérieur, sur un fond d'architecture réaliste qui semble évoquer la ville de Bruges pour laquelle l'œuvre a été commandée. Une foule impassible est amassée pour observer le supplice. Seul le juge Sisamnès montre des signes de souffrance ; ses bourreaux, eux, sont calmes et méthodiques, tout comme dans la représentation du martyre de saint Cucufa. Sous la table du supplice, le manteau rouge du juge jeté au sol fait écho à celui du martyr catalan. Par ailleurs, la conception de l'arrière-plan avec une architecture vraisemblable rappelle la représentation fidèle du monastère de Sant Cugat del Vallès dans le panneau de la *Décollation de saint Cucupha*. Gérard David peut sembler bien loin de Dirk Bouts, il serait néanmoins sujet à son influence au travers de la figure d'Hugo van der Goes, qui passe également par Bruges et qui a collaboré avec Dirk Bouts comme évoqué précédemment dans la réalisation du triptyque du *Martyre de*

---

<sup>1308</sup> [Iacopo da Varazze] *Flos sanctorum romançat*, Barcelone, Joan Rosenbach, 1494, f. CLXXXVIIIr-CLXXXIXv.

<sup>1309</sup> BRUXELLES, 2013, pp. 247-253.



*saint Hyppolyte*. Il faut cependant se demander si Ayne Bru n'est pas également passé par la ville de Bruges.

Il a récemment été proposé qu'Ayne Bru se soit formé à Bruges sur la base de rapprochements avec l'œuvre de l'Estonien Michel Sittow<sup>1310</sup>, qui a lui-même reçu une formation dans la ville en 1485-86<sup>1311</sup>. Les productions des deux peintres ont déjà été rapprochées dans l'historiographie en raison de la « vision objectivisante, distante et mélancolique » qu'ils partagent<sup>1312</sup>. Leur langage pictural est marqué par une grande suavité dans le traitement de la lumière et la manière dont elle modèle les volumes, notamment ceux des visages. Ces parallèles avec l'œuvre de Michel Sittow ainsi que celle de Gérard David nous forcent alors à nous interroger : Ayne Bru n'aurait-il pas pu compléter sa formation en Flandre avant de se diriger vers le sud de l'Europe ? Peut-être d'ailleurs entreprend-il sa venue par la suite dans la péninsule Ibérique, sur le modèle de Michel Sittow qui œuvre à partir de 1492 pour la reine Isabelle I<sup>re</sup> de Castille, femme de Ferdinand II d'Aragon<sup>1313</sup> ? Quelles que soient les motivations de son départ pour la Catalogne, il apparaît toutefois évident qu'il n'a pas fait le voyage d'une traite, appelé par un riche et puissant mécène à l'instar de Sittow. Il aurait en effet d'abord fait escale en France, et plus particulièrement dans le sud du royaume.

### 8.2.3. Une étape provençale

Parmi les éléments qui nous poussent à envisager un passage d'Ayne Bru par la France se trouve le *Saint Candide* (fig. A48.2) du retable de Sant Cugat. Plusieurs propositions d'identification ont été faites autour de cette figure. Il a été suggéré d'y voir saint Georges, saint patron de la Catalogne et de la dynastie aragonaise, ou saint Maurice,

---

<sup>1310</sup> Rafael Cornudella est le premier à faire le rapprochement entre les manières d'Ayne Brun et de Michel Sittow à l'occasion d'un colloque en 2008. Plus récemment, le professeur Cornudella a proposé qu'Ayne Bru(n) ait pu être un disciple de Michel Sittow. Frédéric Elsig avance pour sa part une formation à Bruges dans les années 1490 au contact de Michel Sittow cf. CORNUDELLA, cf. 2015 ; CORNUDELLA dans ELSIG (dir.), 2021, p. 163 ELSIG, dans ELSIG (dir.), 2021, p. 105.

<sup>1311</sup> TRIZNA, 1976, pp. 7-12.

<sup>1312</sup> GARRIGA & CORNUDELLA, 2015, p. 74.

<sup>1313</sup> TRIZNA, 1976, pp. 65-66, doc. I & II.

chef de la légion thébaine<sup>1314</sup>. Il est aujourd'hui présenté comme saint Candide, dont le corps a été découvert dans le monastère de Sant Cugat en 1290 et qui bénéficie à ce titre d'un culte dans l'église du même nom. C'est par ailleurs de la même époque que doit dater l'urne reliquaire de saint Candide conservée au Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>1315</sup>.

Saint Candide est somptueusement vêtu d'une armure noire parfaitement polie avec, autour de son cou, une pièce de mailles qui n'est autre qu'un camail. De la main gauche, il tient une épée, tandis que dans la droite il tient une hallebarde. Un tabard vert, au revers en peau, le couvre en partie. Il est coiffé d'un bonnet rouge où figure une médaille à l'effigie du Christ. C'est un soldat du Christ. Certains historiens ont rapproché cette représentation de la production italienne et plus particulièrement de Venise, notamment avec Giorgione ; en cause, la suavité de la palette utilisée ainsi que du modelé, le choix de représenter le saint si élégamment, avec le regard énigmatique<sup>1316</sup>. Dans quel contexte Ayne Bru a-t-il pu avoir accès à la culture italienne et l'intégrer à sa manière ? Faute d'éléments supplémentaires, rien ne nous permet d'envisager un séjour en Italie. En revanche, un séjour en France, et plus exactement dans le Sud-Est en Provence – véritable carrefour culturel entre le Nord du Royaume et l'Italie suite au mécénat de René d'Anjou –, pourrait expliquer une telle imprégnation. Toutefois, d'un point de vue chronologique il apparaît difficile, voire impossible, qu'Ayne Bru ait pu connaître la manière de Giorgione.

L'examen du *saint Candide* soutient l'hypothèse d'un passage par le Sud de l'Hexagone. En effet, Ayne Bru semble ici s'être inspiré d'un type de portrait alors particulièrement en vogue, celui des hommes de trois-quarts coiffés d'un bonnet où il est fréquent de voir une médaille, comme celui du roi Louis XII par Jean Perréal<sup>1317</sup>. Ce type n'est certes pas propre à la France, néanmoins, un détail autorise à faire pencher du côté d'un modèle français. Nous l'avons évoqué précédemment, le saint porte autour du cou un camail. Cette pièce de l'armement militaire est commune dans l'équipement des XIV<sup>e</sup>

---

<sup>1314</sup> AINAUD & VERRIE, 1942 ; AINAUD, 1990, p. 15 ; GERONE, 1998-99, pp. 45- 51 ; MADRID, 2001, pp. 575-576

<sup>1315</sup> Urne de saint Candide, 1292, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 039044. À propos du culte de saint Candide en Catalogne, consulter VINCENTE DOMÈNECH, 1602, ff. 91-93.

<sup>1316</sup> CUYÀS, 1997.

<sup>1317</sup> L'œuvre originale est conservée au château de Windsor, une copie se trouve également à Blois, au musée communal du château (inv. 80.4.1).

et XV<sup>e</sup> siècles ; elle permet de protéger la gorge tout en conservant une certaine souplesse. Cet élément de mailles visibles est parfois orné d'anneaux de laiton ou de cuivre qui leur donnent leur bichromie. Il possède généralement une forme circulaire<sup>1318</sup> ; dans de plus rares cas, il peut également présenter une découpe avec des pointes triangulaires comme nous le voyons au cou du saint Candide. Cette découpe en triangle n'est pas sans évoquer la forme des colliers de l'ordre du Camail<sup>1319</sup>, bien que n'affichant pas le porc-épic, emblème de cet ordre<sup>1320</sup>. Il existe néanmoins quelques exemples du collier sans la devise, à l'instar du sceau de Guillaume de Laire autour du cou de l'allégorie de la Force du tombeau des ducs de Bretagne une œuvre chargée d'allusions à Louis XII<sup>1321</sup>, qui lui-même a appartenu à cet ordre fondé par les Orléans. Rappelons par ailleurs que le roi français avait pour emblème un porc-épic, fréquemment figuré avec un collier de camail comme cela s'observe sur la façade du château de Blois et sur certains vitraux anciens du Val-de-Loire.

Ayne Bru n'a probablement pas voulu ici évoquer directement l'ordre du Camail, du moins pas en tant que tel. Cela s'observe notamment dans la représentation d'un camail bichrome, le collier de l'ordre étant généralement argent pour les écuyers et or pour les chevaliers. Nous pouvons néanmoins nous demander s'il n'a pas pu voir le motif de ce camail en pointes en France au cou de quelque membre de l'ordre ou de leur représentation.

Un second élément nous force à considérer un passage d'Ayne Bru dans le royaume de France, plus exactement en Provence<sup>1322</sup>. Il s'agit du rapprochement fait par Rafael Cornudella entre l'œuvre du Brabançon et une peinture conservée au Petit Palais d'Avignon : *l'Adoration de l'Enfant* (fig. A49)<sup>1323</sup>. Vraisemblablement d'origine

---

<sup>1318</sup> Cela s'observe sur le saint Maurice du *Retable du buisson ardent* de Nicolas Froment (Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur), ou encore sur les soldats des *Alarmes de Mars* (Paris, BnF, Ms. Fr. 5089, fol. Dv<sup>o</sup>).

<sup>1319</sup> Nous souhaitons ici remercier Laurent Hablot de nous avoir souligné ce détail.

<sup>1320</sup> Voir notamment l'*Epistre Othéa* qui figure Louis d'Orléans recevant un ouvrage de Christine de Pizan. Sur la miniature, le duc et ses courtisans portent au cou le collier du Camail auquel pend le porc-épic (Londres, British Library, Ms Harley, Ms 4431, fol. 95, vers 1410).

<sup>1321</sup> Sceau de Guillaume de Laire, Paris, BnF, Clairambault registre 63, pièce 4845 ; Tombeau des ducs de Bretagne, Nantes, cathédrale Saint-Pierre-Saint-Paul

<sup>1322</sup> La Provence est rattachée à la France en 1481 suite au décès de Charles III, héritier de René d'Anjou, sans successeur. Sur la question, voir notamment FRIZET, 2015.

<sup>1323</sup> CORNUDELLA dans GERONE, 1998-99, pp. 45-51 ; GARRIGA & CORNUDELLA, 2015.

provençale, le panneau est acquis en 1836 par le musée Calvet à l'antiquaire avignonnais M. Guérin. Haut de 94 cm par 121 cm de large, réalisé sur panneau de noyer, cette *Adoration* devait certainement servir de panneau votif dans une chapelle privée. Sur celui-ci nous pouvons voir une *loggia* Renaissance, en avant d'une cour ceinte de remparts, où se trouve l'enfant Jésus assis sur un coussin, tenant à gauche une pomme crucifère et bénissant de la main droite. De part et d'autre de l'enfant, sa mère et un chevalier en armure lui rendent hommage, tous deux agenouillés en prière, ainsi qu'un saint évêque quant à lui debout. Dans un signe de respect, ce dernier porte sa main droite à sa mitre pour se décoiffer, tandis que de la gauche il présente l'officier devant lui. Notre proposition d'identification du commanditaire, grâce aux armes figurées sur le tableau, comme étant Honorat de Berre, chambellan et grand maître de l'Hôtel du Roi René, permet de situer la commande vers 1494-96<sup>1324</sup>.

L'observation matérielle de l'œuvre révèle un état de conservation général relativement bon, comme le confirme un examen à la lumière ultraviolette réalisé en novembre 2018, qui découvre peu de repeints. Ceux-ci sont localisés sur le bas de la joue et sous l'œil du saint évêque, sur l'avant du manteau de la Vierge et sous le cou de l'Enfant Jésus. Cette dernière retouche apparaît dans le sens de la longueur suivant les lignes du bois, elle correspond à une jonction entre les différents panneaux composant l'œuvre. Certaines parties, comme la chevelure du commanditaire et la cape de la Vierge, paraissent à l'examen visuel moins bien détaillées, avec un modelé plat. Non repeintes, ces zones ont probablement souffert d'un nettoyage quelque peu excessif. Le tableau présente également une légère atrophie sur ses bords. En effet, le panneau peint ne présente pas de barbe, partie non peinte du panneau qui se dévoile lorsque l'encadrement d'origine est supprimé. Cette recoupe est peut-être la conséquence d'une adaptation au cadre actuel, qui est celui avec lequel l'œuvre a été acquise auprès d'un antiquaire avignonnais en 1836. Malgré l'amputation qu'elle fait aux armes du commanditaire, la lecture de l'œuvre n'est heureusement pas gênée. Nous devinons qu'il devait s'agir d'une œuvre destinée à orner une chapelle privée sur le modèle d'œuvres flamandes telles que la célèbre *Vierge au*

---

<sup>1324</sup> ESPIN, 2020a.

*chancelier Rolin* ou encore *La Vierge au chanoine Van der Paele*<sup>1325</sup>, dont elle reprend les codes de représentation avec un commanditaire en prière, qui se présente à la Vierge et son enfant.

Cette adoration (fig. A49) a d'abord été mise en relation avec le *Saint Candide* d'Ayne Bru (fig. A48.2)<sup>1326</sup>. Des analogies s'observent dans la suavité du traitement de la lumière, dans la gamme chromatique, ou encore dans une même attention aux détails. Cela est particulièrement sensible dans la figuration des armures, étincelantes. Sur chaque partie frappée par la lumière, le peintre emploie des rehauts de blanc. Il prend soin également de reproduire les reflets des objets sur les armures tels que le brocart du saint évêque dans le panneau avignonnais ou encore la hallebarde de saint Candide. La même détente des formes qu'évoquait Charles Sterling se retrouve<sup>1327</sup>. Ces similitudes ont par la suite été validées par Mauro Natale lors de l'exposition madrilène *El renacimiento mediterráneo*, puis par Dominique Thiébaud et Frédéric Elsig<sup>1328</sup>. Malgré celles-ci, aucun historien ne s'est prononcé explicitement sur l'attribution de l'œuvre provençale, qui continue d'être assignée à un anonyme possédant une culture similaire à celle du Brabançon, jusqu'à récemment<sup>1329</sup>.

Aux similitudes soulignées, il faut également ajouter une conception spatiale convaincante, marquée par la perspective atmosphérique et des éléments d'architecture réalistes qui font écho à la *Décollation de saint Cucufa* (fig. A48.1). Toutefois, dans le panneau catalan, le monastère de Sant Cugat est parfaitement identifiable, tandis que dans le tableau avignonnais le lieu figuré ne l'est pas, peut-être d'ailleurs n'existe-t-il pas. La poterne renaissance du tableau d'Avignon n'en est pas moins représentée avec une grande finesse, avec des pignons en forme de coquille, motif récurrent dans l'architecture

---

<sup>1325</sup> Jan van Eyck, *La Vierge au chancelier Rolin*, vers 1435, Paris, musée du Louvre, inv. 1271 ; Jan van Eyck, *La Vierge au chanoine Van der Paele*, 1434-36, Bruges, Groeningemuseum, inv. GRO0161.l.

<sup>1326</sup> CORNUDELLA, dans GERONE 1998-99, pp. 45-51.

<sup>1327</sup> STERLING, 1949, p. 88.

<sup>1328</sup> Rafael Cornudella mentionne l'avis favorable de Mauro Natale à une attribution de l'œuvre à Ayne Bru cf. MADRID, 2001, p. 577. Cet avis est également rapporté dans THIÉBAUD, 2001, p. 155.

<sup>1329</sup> ESPIN, 2020a, p. 3 ; ESPIN, 2020b. ; ESPIN, dans ELSIG (dir.), 2021, pp. 134-136.

classicisante et caractéristique des pratiques architecturales de l'époque. Peut-être le peintre a-t-il figuré ici l'entrée de l'un des châteaux ou de l'un des fiefs du commanditaire.

L'étude des brocarts figurés dans ces deux panneaux se révèle également fort intéressante. Le dessin des motifs est défini par un trait noir relativement fin, moins d'un centimètre d'épaisseur, et régulier, qui suit parfaitement les plis des vêtements. De même, le rendu de la soie est traduit par de fines hachures qui ont un rythme similaire dans le panneau d'Avignon et le *Martyre de saint Cucupha*<sup>1330</sup>. Le dessin des figures est également semblable entre ces panneaux, la touche est rapide, parfois agrémentée de rehauts de noir qui viennent renforcer le modelé qu'opère une lumière chaude sur les chairs<sup>1331</sup>. L'ensemble de ces éléments nous encourage à voir le même auteur dans les panneaux de Sant Cugat et dans *l'Adoration* d'Avignon<sup>1332</sup>.

L'attribution de *l'Adoration de l'Enfant* à Ayne Bru est d'autant plus intéressante pour la connaissance de sa personnalité artistique qu'elle donne à connaître le modèle féminin qui lui était propre avec la figuration de la Vierge. Celle-ci, de prime abord, semble tout italienne, mais privée de sa coiffure milanaise<sup>1333</sup>, elle révèle un type flamand avec les plis lourds et cassants de son manteau qui n'est pas sans rappeler les *Saintes Femmes* peintes par Hans Memling et Gérard David. Cette nouvelle allusion à la production de Bruges renforce ainsi les liens entre Ayne Bru et la cité flamande. La récente attribution au peintre brabançon d'un vitrail situé dans la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi achève de nous convaincre de la possibilité d'un séjour au contact des maîtres présents dans les années 1480-90 dans la ville flamande<sup>1334</sup>.

---

<sup>1330</sup> Je souhaite ici remercier Valentine Henderiks, professeur d'histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles, pour m'avoir souligné tout l'intérêt de l'étude des brocarts et avoir confirmé mes intuitions sur le sujet.

<sup>1331</sup> Cette vision peut néanmoins être altérée par des interventions quelque peu abusives, probablement au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment sur le *Saint Guerrier* et *l'Adoration de l'Enfant*. Nous pouvons noter ce qui semble être un « nettoyage » excessif au niveau de la chevelure du chevalier dans le panneau d'Avignon, dans celui de Barcelone, la figure du saint n'a presque plus de modelé.

<sup>1332</sup> Hypothèse déjà défendue dans ESPIN, 2020b.

<sup>1333</sup> PARIS, 1904, pp. 50-51.

<sup>1334</sup> Attribution faite par Frédéric Elsig à l'occasion du colloque *Peindre à Toulouse* qui devait se tenir en 2020 cf. ELSIG (dir.), 2021, pp. 105-106.

#### 8.2.4. Fin de partie à Albi

Il n'existe plus de document connu relatif à Ayne Bru passé l'année 1507. Pourtant, Joan Ainaud publie en 1978 que le peintre est mort en 1510, ou avant, à Albi, ancienne capitale des Albigeois<sup>1335</sup>. Cette brève allusion documentaire, publiée dans un ouvrage de vulgarisation, n'est hélas accompagnée d'aucune référence archivistique qui permettrait de localiser la source. Néanmoins, la personnalité de l'historien, ancien directeur des musées d'art de Barcelone, a suffi jusqu'alors à tenir pour véridique ce fait. La mort d'Ayne Bru a ainsi été située entre 1507, date de la dernière mention connue en Catalogne, et 1510 à Albi, dans le Tarn, sans que cela soit remis en question par la suite.

Un document daté de 1545 sème cependant le doute quant à la véracité de l'affirmation faite par Joan Ainaud sur le décès d'Ayne Bru. Il est fait mention d'un « *Enricus de Bru, pintor* » à Huesca en Aragon<sup>1336</sup>. Faut-il y voir là la preuve de la survivance du Brabançon ? Le fait que le nom soit exactement le même<sup>1337</sup>, ainsi que le métier de cet *Enricus*, encourage à y voir une seule et même personne. La date est quelque peu tardive. Cela signifierait que le peintre aurait alors au moins 70 ou 75 ans. En effet, nous pouvons considérer que lorsqu'il peint *L'Adoration de l'Enfant* vers 1495, Ayne Bru est « maître », sa formation de peintre devait être achevée et il a au moins une vingtaine d'années. Il pourrait donc s'agir d'un document mentionnant un Ayne Bru vieillissant. Il ne semble pourtant pas nécessaire de remettre en question le décès du peintre. Néanmoins, force est de s'interroger sur le lien entre cet homonyme et le Brabançon. Qu'ils portent le même nom et prénom et soient tous deux peintres, pourrait suggérer un lien père/fils. Bien que son testament de 1501 ne fasse état que d'un seul fils nommé Guillem, le peintre a très bien pu avoir un deuxième enfant, entre 1501 et 1510.

Outre le sérieux reconnu de Joan Ainaud, si la possibilité de la venue du Brabançon à Albi n'a jamais été contestée, c'est aussi parce qu'elle concorde avec une période de forte activité artistique dans le diocèse. En effet, sous l'impulsion de l'évêque Louis II

---

<sup>1335</sup> AINAUD, 1978, p. 100.

<sup>1336</sup> AHPH, Protocol de Exea, ff. 32-33, le 15 avril 1545 ; GOMEZ DE VALENZUELA, 2015, p. 218, doc. 77 ; Volume 2, pp. 261-262, doc. 33.

<sup>1337</sup> Ayne est nommé Enricus dans la documentation rédigée en latin.

d'Amboise (1503-1510), le chantier de la cathédrale Sainte-Cécile reprend. Par ailleurs, 1509 marque le début des travaux du décor peint, plus particulièrement celui de la voûte. Bien que son style soit fort éloigné de celui des peintres italiens au service de l'évêque, il faut se demander si Ayne Bru n'a pas pu être attiré par cette effervescence. La possibilité de travail motive le déplacement. C'est l'hypothèse formulée par Rafael Cornudella et Joaquim Garriga lors du colloque dédié au décor peint de la cathédrale-basilique<sup>1338</sup>.

La présence d'autres artistes ou du moins d'œuvres septentrionales à Albi, voire plus largement à Toulouse à l'instar de la *Lamentation* de l'église Saint-Salvy d'Albi, va dans le sens de cette démonstration. Vestige d'un retable à panneaux mobiles, l'œuvre démontre de forts liens avec la production de Quentin Metsys et se place dans la tradition du maniérisme gothique caractéristique de la production anversoise du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1339</sup>. Il semble également que la célèbre peinture murale du *Jugement dernier* de la cathédrale d'Albi soit due à un artiste septentrional, actif autour de 1500<sup>1340</sup>.

La piste albigeoise paraissant prometteuse, nous avons donc tenté de retrouver cette mention d'Ayne Bru dans les archives de la ville. Hélas, sans succès<sup>1341</sup>. L'absence de document semble toutefois pouvoir être compensée par la récente attribution au Brabançon d'un vitrail de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi : la Résurrection de Lazare (fig. A50)<sup>1342</sup>. Sur la baie 117 de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, deux lancettes vitrées de losanges présentent dans leur moitié inférieure des fragments d'une Résurrection de Lazare datée d'environ 1510, retrouvée en dépôt en 1892 et provenant de l'une des chapelles du chœur<sup>1343</sup>. Le panneau original a été scindé verticalement pour entrer dans la baie, et chacune de ses parties a été élargie de bordures latérales. Nous pouvons y observer les bustes des

---

<sup>1338</sup> CORNUDELLA & GARRIGA, 2009, p. 69.

<sup>1339</sup> DELDIQUE, 2013.

<sup>1340</sup> L'ensemble a été relié au milieu parisien cf. DELDICQUE & DESACHY, 2013.

<sup>1341</sup> La municipalité ne possédant pas de fonds anciens et les archives diocésaines conservant exclusivement des fonds post-révolutionnaires, ne restent plus que les archives départementales du Tarn. Là, faute de référence, nous avons consulté les inventaires des fonds anciens et paroissiaux sans résultat probant. Les fouilles dans les archives réalisées autour de la *Lamentation d'Albi* au début des années 2010 n'ont pas permis de mettre au jour de document pertinent pour notre étude. Nous avons tenté de compléter cette recherche par la consultation des publications de Charles Portal, conservateur des archives, qui publie au début du XX<sup>e</sup> siècle nombre de sources relatives à la période qui nous intéresse et notamment concernant les artistes. Ces lectures ont été complétées par la consultation d'anciennes revues de sociétés savantes telles que la *Revue du Tarn*, ainsi que le *Bulletin de la Société du Tarn*.

<sup>1342</sup> Attribution proposée pour la première fois par Frédéric Elsig cf. ELSIG (dir.), 2021, pp. 105-106.

<sup>1343</sup> HÉROLD (dir.), 2020, p. 263.



personnages principaux de la scène. Sur la portion de droite, les têtes du Christ et de Lazare ont été remplacées par du verre blanc. Dans la partie gauche, nous pouvons observer les sœurs de Lazare ainsi que des hommes se bouchant le nez. En arrière-plan de chacun des éléments apparaissent des têtes de spectateurs sous une arcature, au-dessus d'une muraille ; d'autres sont représentés aux fenêtres de microarchitectures latérales.

La partie gauche du vitrail (fig. A50), nettement mieux conservée que celle de droite, nous offre des éléments de comparaison concluant pour confirmer l'attribution à Ayne Bru. La confrontation des visages d'hommes avec ceux présents notamment dans la *Décollation de saint Cucufa* (fig. A48.1) est particulièrement éloquente. Nous retrouvons le même type de représentation réaliste, intransigeante des caractéristiques physiques des personnages, tout en conservant un travail de la lumière et des ombres qui modèle les chairs avec une extrême délicatesse. Les personnages, esquissés d'un trait rapide dans les architectures latérales, ne sont pas non plus sans rappeler l'œuvre d'Ayne Bru. Nous retrouvons en effet une technique similaire dans le traitement de la broche de saint Honorat dans le panneau d'Avignon, ainsi que dans celle de l'âme de saint Cucufa figuré dans la partie supérieure de la *Décollation*. Un dernier élément nous interpelle : les visages des sœurs de Lazare.

L'*Adoration de l'Enfant* nous donne à connaître pour la première fois une figure féminine dans l'œuvre d'Ayne Bru, présentée de profil, un type étroitement lié à la production brugeoise. Le vitrail d'Albi offre cette fois deux femmes présentées de face et de trois-quarts, dont les visages nous évoquent directement les portraits féminins de Michel Sittow, lui aussi formé à Bruges dans les années 1480. Cela est particulièrement notable sur la femme représentée de face, avec la tête inclinée à gauche qui semble être une image inversée de Catherine d'Aragon représentée en Marie-Madeleine (fig. B35). Nous retrouvons dans les deux cas un visage ovale bien en chair ; la tête a l'air retenue en arrière, ce qui donne l'impression d'un léger double menton où se détache un petit menton rond ; la bouche présente une lèvre inférieure fortement charnue tandis que celle supérieure, plus fine, est marquée d'un bel ourlet ; le nez est long et épaté ; les yeux, très ronds, ne sont qu'à demi ouverts, avec le regard ostensiblement dirigé vers le bas, et surmontés de sourcils formés de deux parfaits arcs de cercle. Au regard de ces similitudes, il apparaît alors évident

qu'Ayne Bru, avant de se rendre dans le sud de l'Europe, a connu l'œuvre de Michel Sittow, fort probablement à Bruges.

Ayne Bru peut être considéré comme le dernier représentant de l'*ars nova* dans la couronne d'Aragon, se plaçant dans la lignée des grands noms de la peinture septentrionale comme nous l'avons vu.

### 8.3. Valence, port d'entrée du renouveau italien

Alors que la Catalogne et le Roussillon jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle sont encore fortement marqués par l'esthétique gothique et septentrionale, comme nous l'avons souligné précédemment, Valence connaît un renouveau artistique qui s'initie dans les années 1470. Celui-ci coïncide avec la diffusion de la gravure, allemande comme italienne, mais également avec l'arrivée d'artistes et notamment de peintres étrangers originaires ou venant d'Italie qui emportent dans leurs bagages les bases de la Renaissance. Ainsi, le royaume de Valence est une nouvelle fois le premier centre culturel à recevoir et à intégrer les dernières tendances picturales qui n'arrivent cette fois plus de Flandre mais de la péninsule italienne.

#### 8.3.1. Des artistes en provenance d'Italie

Le renouveau pictural qui commence à partir des années 1470 coïncide avec deux événements majeurs. Le premier est l'incendie qui ravage la cathédrale de Valence et plus particulièrement la chapelle majeure la nuit du 21 mai 1469<sup>1344</sup>, un triste événement qui entraînent inévitablement des chantiers pour restaurer l'édifice et les décors, voire les remplacer. Le second épisode important est le retour d'Italie de Roderic de Borja, futur pape Alexandre VI, en 1472 lorsqu'il est nommé évêque de Valence.

---

<sup>1344</sup> SANCHIS SIVERA, 1909, pp. 147-148.

À la suite de ces deux épisodes, nous trouvons la trace de l'activité d'artistes italiens dans la capitale du royaume<sup>1345</sup>. Le premier est le peintre florentin Niccolò Delli, frère de Dello di Niccolò et Sansone Delli, chargé de refaire les fresques de la chapelle fort mal en point en 1469<sup>1346</sup>. Il réalise notamment une *Adoration des Rois mages* dans l'ancienne salle capitulaire, conservée *in situ* dans un état incomplet, possiblement en raison de la mort du peintre qui survient de manière brutale en 1470 pour cause d'accident mais également en raison des outrages du temps. Le dessin et la conception spatiale sont encore profondément marqués par l'esthétique gothique. Cela s'explique notamment par le fait que Niccolò Delli est un peintre formé dans le premier tiers du XV<sup>e</sup> siècle et arrivé dans les années 1440 dans la péninsule Ibérique ; il travaille dans un premier temps en Castille<sup>1347</sup>. Il appartient donc à une génération antérieure à celle du renouveau pictural qui nous intéresse ici. La confrontation avec l'*Adoration des bergers* (fig. B36) réalisée quelques années plus tard par deux autres artistes italiens, toujours pour le chapitre de la cathédrale, souligne la rapidité de la transition picturale qui s'opère. Cette seconde fresque, également fragmentaire, présente désormais une conception de l'espace rationalisé ainsi que des références antiquisantes dans l'architecture, deux éléments clés de la Renaissance importée d'Italie. Cette œuvre est celle de Francesco Pagano et Paolo da San Leocardio<sup>1348</sup>.

Francesco Pagano, peintre napolitain, Paolo da San Leocardio, jeune artiste originaire de Reggio<sup>1349</sup>, ainsi que l'énigmatique *mestre Riquart*<sup>1350</sup>, arrivent tous trois à Valence avec le cardinal Roderic (Rodrigo) de Borja en 1472, qui peut être considéré comme leur mécène<sup>1351</sup>. Ces trois artistes se présentent au chapitre de la cathédrale de Valence, qui les évalue avec l'*Adoration des bergers* précédemment mentionnée dans le

---

<sup>1345</sup> Il ne s'agit toutefois pas d'une première, nous constatons la présence d'Italiens bien avant ces épisodes comme en atteste notamment la présence de Starnina à Valence de 1395 à 1401, ainsi que de deux autres artistes italiens cf. POST, 1930, pp. 229-232 ; BOSQUE, 1968 ; VALENCE, 2007b ; PALUMBO, 2015 ; CORNUDELLA, 2020b, pp. 184-189.

<sup>1346</sup> SANCHIS SIVERA, 1930, pp. 51-53.

<sup>1347</sup> DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, 1923 ; DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, 1928 ; BAMBACH, 2005.

<sup>1348</sup> SANCHIS SIVERA, 1909, pp. 149 et 239.

<sup>1349</sup> POST, 1953, pp. 8-45 ; FERNANDO, 1992, 41-44 ; Ximo COMPANY, *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandía, 2006 ; Ximo COMPANY, *Il Rinascimento di Paolo de San Leocadio*, Parleme, 2009 ; PUIG SANCHIS, 2019, pp. 143-152.

<sup>1350</sup> À propos de Maître Riquart, consulter SANCHIS SIVERA, 1909, p. 143 ; SANCHIS SIVERA, 1930-31, p. 68 ; CORDORELLI, 2001.

<sup>1351</sup> CORDORELLI, 2009.

cas de Francesco Pagano et de Paolo da San Leocardio ; Riquart pour sa part reçoit une autre demande qu'il semble n'avoir jamais menée à bien<sup>1352</sup>. Le chantier des fresques de la chapelle majeure revient finalement aux deux premiers peintres qui réalisent sur la voûte les désormais célèbres peintures d'anges musiciens redécouvertes en 2004, et qui ne sont pas sans évoquer les fresques sur le même thème de Melozzo de Forlì créées une décennie avant à la basilique Santi XII Apostoli de Rome.

Après le chantier de la cathédrale, Francesco Pagano repart à Naples, où il est documenté à partir de 1489. Paolo da San Leocardio, pour sa part, s'installe à Valence et continue d'y œuvrer jusqu'à son décès en 1519. Bien que sa manière tende à s'« hispaniser » avec le temps, nous pouvons considérer que c'est à son contact et celui de Francesco Pagano qu'arrivent les prémices du Quattrocento italien à Valence.

Une deuxième étape vers la *bella maniera* dans les arts est également marquée quelques années plus tard, avec l'arrivée d'Italie au début du XVI<sup>e</sup> siècle de deux peintres formés au contact de Leonard de Vinci : Fernando de los Llanos et Fernando Yáñez de la Almedina, aussi connus sous le nom des Hernandos<sup>1353</sup>. Ils arrivent probablement à Valence autour de 1505-1506, peut-être sur les recommandations de Rome où Roderic de Borja est désormais pape sous le nom d'Alexandre VI<sup>1354</sup>.

Le 1<sup>er</sup> mars 1507, les Hernandos sont engagés par le chapitre de Valence pour réaliser la peinture des portes du maître autel de la cathédrale<sup>1355</sup> destinées à protéger le retable en argent<sup>1356</sup>, aujourd'hui elle sont considérées comme faisant partie des joyaux de la peinture espagnole de la Renaissance. Chaque porte comprend trois panneaux par face, soit douze au total illustrant la vie du Christ. Le souci du détail et le traitement des paysages évoquent encore la tradition septentrionale, à laquelle se mêlent les références à l'antique dans l'architecture et dans le traitement des corps qui se déhanchent dans un *contrapposto* souvent marqué comme dans la *Présentation au Temple*. Le style est tout léonardesque

---

<sup>1352</sup> COMPANY, 2006, pp. 172-173.

<sup>1353</sup> Voir notamment VALENCIA, 1998 & GOMEZ FRECHINA, 2011.

<sup>1354</sup> PUIG SANCHIS, 2019, p. 153.

<sup>1355</sup> CHABÀS, 1981.

<sup>1356</sup> Œuvre fondue en 1812 à Majorque pour battre la monnaie dans la guerre contre Napoléon.

comme le démontrent les corps et les volumes souples des vêtements, modelés par une lumière douce et chaude (le célèbre *sfumato*). Les deux artistes reprennent également plusieurs dessins du maître florentin auxquels ils ont dû avoir accès lors de leur séjour dans son atelier, c'est notamment le cas de la *Naissance avec le donateur* qui reprend des éléments de l'*Adoration des bergers* de la Galerie des Offices de Florence<sup>1357</sup>.

Au contact de ces artistes italiens, ou tout du moins formés en Italie, la Valence de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> siècle devient ainsi le premier lieu de réception direct des innovations picturales de la Renaissance qui marquent profondément la production locale<sup>1358</sup>. Au rythme des échanges commerciaux et des déplacements d'artistes, ce renouvellement des modèles picturaux se fait également dans le reste de la couronne d'Aragon, spécifiquement Majorque et la Catalogne qui entretiennent des liens forts avec le royaume de Valence et viennent se superposer au substrat italianisant apporté par le biais de la gravure que nous avons évoqué au début de ce chapitre. C'est dans ce contexte profondément marqué par ces changements qu'apparaît l'un des artistes les plus importants de la Renaissance ibérique, ou tout du moins de la couronne d'Aragon, Joan de Borgonya.

### 8.3.2. Joan de Borgonya, peintre de la Renaissance

D'abord connu comme le « Maître de Sant Feliu »<sup>1359</sup>, Joan de Borgonya est sans nul doute l'un des artistes les plus prolifiques et les plus demandés de son temps<sup>1360</sup>. Né à Strasbourg dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle et possiblement formé dans le Nord de l'Europe, l'œuvre de Joan de Borgonya est marquée tant par l'esthétique nordique que par

---

<sup>1357</sup> PUIG SANCHIS & HERRERO-CORTELL, 2017 ; PUIG SANCHIS, 2019, p. 156.

<sup>1358</sup> Pour une étude plus détaillée de l'influence de la peinture italienne à Valence à cette période, voir notamment VALENCE, 2007b, pp. 40-59 ; PUIG SANCHIS, 2019.

<sup>1359</sup> Le premier à donner cette appellation est Josep Gudiol, en référence à l'autorité des peintures du retable du maître autel de l'église Sant Feliu de Gérone, aujourd'hui conservées au Museu Nacional d'Art de Girona. Ce n'est que quelques années plus tard que le même historien découvre la documentation affairant à cette commande et identifie formellement Joan de Borgonya cf. GUDIOL RICART, 1941, p. 50 ; GUDIOL RICART, 1958, pp. 76-77.

<sup>1360</sup> À ne pas confondre avec son homonyme et contemporain Juan de Borgoña, actif en Castille et notamment à Tolède à la fin du XV<sup>e</sup>, début du XVI<sup>e</sup> siècle.

le renouveau italien, ce qui fait probablement son succès auprès des commanditaires ibériques. Il est documenté pour la première fois en 1496 dans le royaume de Valence où il réside et œuvre au moins une dizaine d'années avant de partir s'installer, sans que nous en sachions la raison, à Barcelone, où il devient le premier peintre de la scène artistique locale.

### 8.3.2.1. Itinéraire d'un Strasbourgeois dans le bassin méditerranéen

Bien que son nom semble clairement indiquer une origine bourguignonne, Joan de Borgonya est natif du Saint Empire et plus exactement de Strasbourg comme nous l'apprend le testament qu'il rédige le 13 mars 1523<sup>1361</sup>. Les raisons de cette dénomination ne nous sont pas connues. Peut-être s'agit-t-il d'une allusion à une origine bourguignonne antérieure à l'installation de ses parents à Strasbourg ; ou peut-être s'agit-il d'une référence à une formation ou un premier établissement d'atelier comme cela a été suggéré par Joaquim Garriga<sup>1362</sup>.

Des débuts de Joan de Borgonya nous ne savons rien, faute de documentation. Le peintre apparaît pour la première fois en 1496 à Orihuela (Oriola)<sup>1363</sup>, au sud du royaume de Valence. Il a été supposé que le peintre ait séjourné en Italie avant d'arriver dans la péninsule Ibérique. Cette hypothèse repose exclusivement sur un tableau attribué à Joan de Borgonya, un portrait de femme signé « *Opus Johannes Burgundi* » provenant de la collection napolitaine San Marco<sup>1364</sup>, qui serait par ailleurs la seule œuvre signée du maître. Sur cette base, Miguel Falomir envisage une arrivée de Joan de Borgonya à Valence en 1501, venue motivée par le voyage des reines veuves de Naples, Jeanne d'Aragon (veuve de Ferdinand I<sup>er</sup> de Naples et sœur cadette de Ferdinand le Catholique) et sa fille Jeanne de Naples (veuve de Ferdinand II de Naples)<sup>1365</sup>. Il faut toutefois renoncer à cette théorie

---

<sup>1361</sup> MADURELL MARIMON, 1943, III-1, p. 87, note 140 ; Volume 2, doc. 32, pp. 256-258.

<sup>1362</sup> GARRIGA, 2001, p. 153.

<sup>1363</sup> NIETO FERNANDEZ, 1984, p. 67 ; volume 2, pp. 230- 231, doc. 20,.

<sup>1364</sup> Le tableau, désormais conservé au Keresztény Múzeum d'Estergom (Hongrie), est mis au jour en 1952 et est alors rattaché à Juan de Borgoña. Il faut attendre 1965 pour que le tableau soit associé à Joan de Borgonya cf. PIGLER, 1952 ; CONDORELLI, 1965.

<sup>1365</sup> FALOMIR, 1996, p. 382.

puisque nous savons grâce aux travaux d'Agustin Nieto Fernández que le peintre se trouve dans le royaume de Valence depuis au moins 1496. Il faut alors se demander si ce n'est pas l'œuvre, plutôt que le peintre, qui aurait fait le voyage en Italie, comme suggéré par le professeur Joaquim Garriga<sup>1366</sup>.

Joan de Borgonya est documenté pour la première fois à Orihuela, petit évêché au sud du royaume de Valence, en mai 1496, bien qu'il y soit certainement déjà présent depuis au moins l'année précédente<sup>1367</sup>. En effet, la source d'archive qui le situe dans la péninsule Ibérique spécifie qu'une œuvre que le maître a déjà réalisée, un retable dédié à la Vierge du Rosaire, doit être examiné. Alors qu'il semble relativement bien installé à Orihuela – il se fait concéder une chapelle pour y être enterré avec sa famille, ce qui souligne une certaine volonté de perdurer dans la ville –, Joan de Borgonya s'en va en 1502 pour la capitale du royaume<sup>1368</sup>, Valence, où il travaille notamment pour les décors de plusieurs chapelles de la cathédrale<sup>1369</sup> avant de partir une nouvelle fois pour, cette fois s'installer définitivement à Barcelone où il est documenté à partir de 1510<sup>1370</sup>. Là, il fonde un atelier, comme le précisent le recrutement d'apprentis ainsi que son abondante production destinée à la capitale catalane mais également à d'autres grands centres à l'instar de Gérone<sup>1371</sup>.

### 8.3.2.2. Une production entre références septentrionales et italianismes

L'œuvre de Joan de Borgonya se caractérise par une grande attention aux détails, une atmosphère exquise où les personnages vêtus de luxueux vêtements brodés de fils d'or et de riches brocarts, aux couleurs soutenues, présentent une intense expressivité. Ces traits semblent plaire aux commanditaires. En effet, Joan de Borgonya domine véritablement la production de son temps. Il est en conséquence fortement sollicité, notamment par les

---

<sup>1366</sup> GARRIGA, 2001, pp. 154-55.

<sup>1367</sup> NIETO FERNANDEZ, 1984, p. 67 ; volume 2, doc. 20, pp. 230-231.

<sup>1368</sup> NIETO FERNANDEZ, 1984, p. 70 ; volume 2, doc. 25, p. 240.

<sup>1369</sup> GOMEZ FERRER, 2004, pp. 30-31, doc. 5 ; GOMEZ FERRE, 2011, p. 75, note 20 ; volume 2, doc. 26, pp. 241-242.

<sup>1370</sup> AHPB, Jaume Sastre Major, 278/29, s.f., le 22 octobre 1510.

<sup>1371</sup> Pour l'ensemble de la documentation relative à cette période, se référer au volume 2, pp. 162-174.

institutions religieuses. Sur les vingt-neuf années documentées de la carrière de Joan de Borgonya, nous savons qu'il produit au moins une vingtaine d'œuvres dont la moitié nous est seulement connue au travers des archives<sup>1372</sup>. L'immense majorité de ces œuvres sont des retables.

Deux œuvres se démarquent toutefois de ce corpus pieux. La première correspond aux cinquante écus armoriés peints sur les stèles du chœur de la cathédrale de Barcelone réalisés à l'occasion du dix-neuvième chapitre de l'Ordre de la Toison d'or de 1519<sup>1373</sup>, que nous pouvons lui attribuer grâce à un paiement<sup>1374</sup>. La seconde est le portrait de femme précédemment évoqué (fig. B37), dit *la Dame au Lapin*, qui constituerait la seule œuvre signée de Joan de Borgonya. Il s'agit d'un portrait en buste, le buste de face et le visage présenté de trois-quarts, sur un fond sombre comme le veut la tradition ; un type de portrait qui se retrouve dans toute l'Europe depuis le XV<sup>e</sup> siècle. L'ensemble est peint dans un camaïeu de marron, de pourpre et de blanc ; les couleurs semblent éteintes comme si l'œuvre avait été réalisée à tempera.

Nous l'avons vu, en raison de sa provenance napolitaine, plus exactement de la collection San Marco, il a été suggéré que Joan de Borgonya passe par l'Italie dans les années 1490. Toutefois, cette hypothèse ne peut être basée uniquement sur la provenance de cette œuvre. Joaquim Garriga a proposé d'y voir le portrait d'une femme de la famille de l'un des chevaliers présents à Barcelone à l'occasion du chapitre de la Toison d'Or, plus particulièrement le noble napolitain Pietro Antonio de San Severino, duc de San Marco et prince de Bisignano<sup>1375</sup>. La dame serait sa première épouse, Juana de Requesens ; le lapin serait alors un symbole de fertilité et il faudrait y voir le signe que Juana est une bonne épouse ; son collier, pour sa part, pourrait être une allusion à celui de la Toison d'or. Cette hypothèse est séduisante. Nous avons toutefois du mal à y adhérer pleinement en raison de l'esthétique du panneau qui partage des traits communs à l'œuvre de Joan de Borgonya, mais qui semble manquer de ses qualités. Le premier élément qui nous interpelle est la

---

<sup>1372</sup> Liste dans Volume 2, pp. 156-157.

<sup>1373</sup> L'art héraldique est un sujet à part que nous n'aborderons pas ici. Joaquim Garriga a par ailleurs déjà réalisé un article fort complet sur cette œuvre cf. GARRIGA, 2001.

<sup>1374</sup> AHPB, Juan Martí, 292/26, le 1er avril 1519 ; MADURELL MARIMON, 1944, II-1, p.9, note 153.

<sup>1375</sup> GARRIGA, 2001, pp. 154-55.



gamme chromatique sans brillance qui tranche avec la production du maître strasbourgeois et que l'on retrouve très tôt dans sa production, comme en atteste le retable de saint André conservé à la cathédrale de Valence<sup>1376</sup>. La femme apparaît par ailleurs figée et de peu de relief ; les proportions du corps sont surprenantes. D'autres œuvres de l'artiste présentent également d'étranges proportions comme dans la *Crucifixion* de retable de Cebrià (fig. A54), où l'on voit des corps avec des troncs fort courts en comparaison de leurs jambes. Il se dégage toutefois une certaine élégance de ces corps ; leurs étranges proportions semblent accentuer leurs mouvements. Dans le tableau de *la Dame au lapin*, cela serait d'avantage dû à de la maladresse, surtout lorsque l'on regarde ses mains immenses en comparaison de son visage. Nous sommes alors tentés de nous demander si le « *Johannes Burgundi* » est véritablement celui qui nous intéresse dans cette étude. Nous savons qu'un homonyme peintre se trouve en Castille, à Tolède, à la même époque, il est fort probable qu'il ait pu en exister d'autres y compris dans la région de Naples.

L'analyse du reste de son œuvre révèle, comme chez ses contemporains, l'utilisation de modèles gravés qui circulent alors ; nous observons notamment des références directes à l'œuvre d'Albrecht Dürer<sup>1377</sup>. Les exemples les plus éloquents sont présents dans le retable de Sant Feliu de Gérone : la Prédication de saint Félix (fig. A53.1) renvoie ainsi directement à *La nef des fous*, plus exactement au Discours de la Sagesse (fig. B38), une gravure qui connaît un grand succès et qui est amplement reprise par de nombreux peintres dont l'Italien Paolo da San Leocadio, précédemment évoqué, ou encore le Français Nicolas Cordonnier<sup>1378</sup>. Il en va de même avec la représentation de saint Félix devant l'Empereur (fig. A53.2), qui reprend l'organisation de la scène figurant le Christ devant Caïphe d'Albrecht Dürer (fig. B39). Nous retrouvons également la Vierge à l'Enfant avec le singe de Dürer (Barsch 42) dans la superbe *Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste de Barcelone*

---

<sup>1376</sup> Nous n'avons pas pu faire d'observation matérielle de cette œuvre, ni obtenir d'information précise la concernant. Il conviendrait ainsi de pouvoir faire une étude plus approfondie de cette œuvre afin de déterminer la raison de l'aspect terne des couleurs.

<sup>1377</sup> ANGULO, 1944a, p. 329 ; ANGULO, 1944b, p. 347 ; RUIZ I QUESADA & YEGUAS GASSÓ, 2016, pp. 89-91.

<sup>1378</sup> Paolo da San Leocadio, *Prédication de l'apôtre Jacques*, 1513-1519, retable du maître autel de l'église de Villarreal ; Nicolas Cordonnier, *Prédication de saint Vincent Ferrier*, 1515-1520, collection particulière.

(fig. A52) malgré quelques variations : le fond est modifié et peuplé de scènes bibliques, le singe devient un élément presque anecdotique, le livre que tient la vierge est désormais ouvert<sup>1379</sup>. Dans l'arrière-plan du panneau catalan, nous observons également une multitude de scènes bibliques dont celle du massacre des Innocents, qui est une reprise directe de la gravure du même thème de Marcantonio Raimondi d'après Raphael (Barsch 18). Si Joan de Borgonya utilise de nombreux modèles gravés, tous ne sont pas germaniques comme nous venons de le voir, et cela souligne l'importance et la diversité du corpus qu'il devait avoir en sa possession. Un autre exemple éloquent est celui du panneau de saint Félix trainé par des chevaux dont la composition apparaît être un mélange entre la gravure d'Agostino Veneziano de l'esclave Androclès emmené devant l'empereur Hadrien et du martyr de saint Georges peint par le Catalan Bernat Martorell<sup>1380</sup>.

Ses peintures présentent également de nombreux italianismes avec l'emploi de *contraposto*, la représentation de corps à l'aspect monumental et à la musculature saillante, ainsi que l'utilisation d'architectures aux aspects antiquisants, autant de références à la Renaissance méridionale qu'ils fusionnent à celles du Nord de l'Europe. L'exemple le plus frappant est certainement *la Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* du Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. A52). Derrière la Vierge, assise en majesté sur un siège curule, nous pouvons observer un paysage « à la flamande » peuplé de scènes bibliques tantôt sur un modèle septentrional, comme dans le cas du saint Jérôme pénitent représenté dans la partie inférieure gauche, tantôt dans un esprit plus méditerranéen pour les scènes de l'Annonciation, de la Nativité et de l'Épiphanie qui sont situées dans une architecture antiquisante présentée en coupe, et qui semblent utiliser une construction géométrique de l'espace. Les panneaux dédiés à Saint André (fig. A.55.1 et A55.2) conservés dans une collection particulière, où se note une architecture qui reprend les codes de l'architecture classique avec notamment la présence de chapiteaux corinthiens, sont un autre exemple significatif. Soulignons aussi la position instable de certains personnages, leur déhanché presque systématique, autre référence à la Renaissance italienne et à une volonté nouvelle de mise en valeur des corps, de leur musculature et de leurs courbes.

---

<sup>1379</sup> Nous pouvons y lire « ego in altissimis habito, et thronus meus in columna nubis. Gyrum caeli circuivi sola, et profundum abyssi penetraui ; et in fluctibus maris ambulavi, et in omni terra steti », Matthieu 24 ; 07

<sup>1380</sup> ANGULO, 1944b, p. 347 ; RUIZ I QUESADA & YEGUAS GASSÓ, 2016, pp.92-93.

### 8.3.2.3. Une formation dans le centre de l'Europe ?

La riche culture picturale de Joan de Borgonya incite les historiens à s'interroger sur sa formation, qu'ils évaluent dans un premier temps sans connaître son nom ni son origine. Pour cela, ils se basent dans un premier temps sur les panneaux du retable valencien dédié à saint André (fig. A51), une œuvre au fort caractère italianisant dans une ville où justement les références italiennes sont multiples par suite de l'arrivée de divers artistes depuis les années 1470, ce qui oriente ostensiblement les premières propositions. Émile Bertaux est le premier à formuler une hypothèse en 1908. Il propose de voir en Joan de Borgonya un disciple espagnol et sans doute valencien de Paolo da San Leocadio, il précise par ailleurs que « le disciple est plus vigoureux et plus original que son maître »<sup>1381</sup>. Quelques années plus tard, il est proposé que Joan de Borgonya soit le disciple cette fois de Fernando Llanos et Fernando Yáñez de la Almedina<sup>1382</sup>, deux artistes passés par l'Italie comme évoqué en amont, voire que Joan soit le fils de Fernando Llanos<sup>1383</sup>. D'autres suggèrent directement une formation en Italie, certainement encouragés par les caractéristiques de l'œuvre de Joan de Borgonya autant que par la provenance du portrait de la *Dame au Lapin*<sup>1384</sup>. Il a d'ailleurs été proposé de voir en Naples le lieu possible de la formation du peintre.

Il faut attendre les travaux de Diego Angulo pour que la pluralité des références picturales de Joan de Borgonya commence à être soulignée. Comme ses prédécesseurs, l'historien reconnaît des accents italianisants et filtrés par Valence. Il souligne également des références plus septentrionales. Diego Angulo fait notamment le lien avec le maniérisme anversois, plus particulièrement avec l'œuvre de Cornelis Engebrechtsz<sup>1385</sup>. Chandler Post soumet pour sa part une filiation avec l'art du Sud de l'Allemagne et plus spécifiquement Michael Pacher<sup>1386</sup>. Cette dernière hypothèse est reprise et explicitée par

---

<sup>1381</sup> BERTAUX, 1908, plus spécifiquement p. 19.

<sup>1382</sup> TORMO Y MONZO, 1923, pp. 102-103.

<sup>1383</sup> MAYER, 1922, p. 153.

<sup>1384</sup> CORDORELLI, 1965, pp. 77-84 ; FALOMI, 1996, p. 147, note 17 ; DACOS, 2000, pp. 109-116.

<sup>1385</sup> ANGULO, 1944b.

<sup>1386</sup> POST, 1958, pp. 80-86.

Joaquim Garriga, qui précise des liens avec l'école dite du Danube, soit le Sud de l'Allemagne et actuelle Autriche, précisant que l'influence italienne sur l'œuvre de Joan de Borgonya reste minime et est vraisemblablement le fruit d'une assimilation de traits préexistants dans la peinture germanique et/ou valencienne<sup>1387</sup>.

Plus récemment, le professeur Rafael Cornudella est revenu sur les liens étroits de la peinture de Joan de Borgonya avec la peinture valencienne contemporaine, notamment la phase tardive et hispanisée de Paolo da San Leocadio et de Fernando Yáñez de la Almedina comme souligné quelques décennies plus tôt par Diego Angulo<sup>1388</sup>. Le ton expressif de Joan de Borgonya ne serait alors que le fait d'une filiation germanique pouvant s'expliquer par la connaissance de la gravure allemande, notamment celle de Dürer qui connaît alors une importante diffusion en Europe et dans la couronne d'Aragon<sup>1389</sup>.

La connaissance et la possession de modèles gravés semble être des éléments centraux de la peinture de Joan de Borgonya, de même que son séjour à Valence où il est au contact de l'œuvre de Paolo da San Leocadio ainsi qu'avec Fernando Yáñez de la Almedina, qui viendra par la suite à Barcelone où il évalue notamment son travail pour le retable du maître-autel de l'église paroissiale Santa Maria del Pi<sup>1390</sup>. Il nous semble toutefois qu'il faille également accorder un certain crédit à l'hypothèse formulée par Joaquim Garriga concernant l'« école du Danube ».

L'historiographie a principalement retenu le nom de Michael Pacher ; il nous semble que faire le rapprochement avec Wolf Huber est plus parlant. La *Déploration du Christ* conservée au musée du Louvre (fig. B41), ainsi que le *Repos durant la fuite d'Égypte* (fig. B40) offrent des éléments de comparaison particulièrement éloquentes. En effet, nous retrouvons dans les œuvres du maître autrichien ce même goût pour la courbe et la rondeur que chez Joan de Borgonya. Cela est particulièrement flagrant dans la figuration des voiles des saintes femmes, ainsi que dans les drapés et les corps courbés/penchés. Les positions sont parfois étranges, notamment celle du Christ mort de la *Déploration* ainsi que celle de

---

<sup>1387</sup> GARRIGA, 2001, p. 155

<sup>1388</sup> ANGULO, 1944b.

<sup>1389</sup> CORNUDELLA dans ELSIG (dir), 2021, pp. 163-164.

<sup>1390</sup> AHPB, Joan Benet 262/26, s.f., le 19 avril 1515 ; MADURELL MARIMÓN, 1943, III-1, p. 82, note 129.

saint Jean à moitié accroupi. Il semble également y avoir chez les deux maîtres un goût avéré pour la couleur. Les similitudes entre leurs œuvres respectives s'arrêtent là. Elles nous encouragent à nous demander si Joan de Borgonya n'a pas reçu une première formation dans un contexte géographique proche de celui de Wolf Huber. Cette seule formation ne serait toutefois être suffisante pour expliquer le style de Joan de Borgonya qui s'est enrichi indéniablement à Valence au contact d'artistes italiens ou formés en Italie, mais également d'artistes septentrionaux présents dans la péninsule. Il est ainsi intéressant de faire la comparaison entre la *Flagellation de saint André* (fig. A55.2) et la *Décollation de saint Cucupha* (fig. A48.1) où nous retrouvons les saints dans des positions similaires, attachés à un tronc d'arbre mort, et au premier plan, le même manteau rouge jeté au sol. La gravure, dont il semble avoir possédé de nombreux exemplaires, est de même une source d'inspiration importante dans l'œuvre du maître strasbourgeois, une œuvre aux références riches d'une empreinte spécifique et caractéristique de la peinture de ce tournant de siècle en Catalogne.

\*

L'essor des arts septentrionaux dans la couronne d'Aragon se manifeste dans les dernières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle à un moment où prospère le gothique International, encouragé par les souverains qui prennent pour exemple les grandes cours françaises à l'instar de Jean I<sup>er</sup> et de son frère Martin l'Humain. Cela s'accroît au siècle suivant au contact direct de l'art eyckien, une fois de plus sous l'impulsion d'un roi particulièrement sensible à la culture nordique : Alphonse le Magnanime. Le phénomène se poursuit jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, moment de l'arrivée de modèles, cette fois méridionaux, faisant écho à la Renaissance italienne. Ils sont ainsi au moins une cinquantaine de peintres, dont des peintre verriers et des enlumineurs (pour ce que nous révèlent actuellement nos connaissances des archives), à quitter leur terre d'origine pour venir œuvrer en Catalogne, en Aragon, à Valence et à Majorque. Nombre d'entre eux restent aujourd'hui encore obscurs ; bien souvent, seul le nom et une hypothétique provenance nous sont connus. Toutefois, pour une dizaine d'entre eux, nous sommes capables d'établir un corpus

d'œuvres qui nous permet de nous faire une idée de leur style, du savoir qu'ils ont pu partager avec la scène locale.

Il apparaît de manière évidente que les peintres s'installant de manière durable sont ceux qui ont eu l'impact le plus fort, à l'instar de Marçal de Sas qui implante à Valence un courant nettement plus expressionniste que le gothique international, propre à la production germanique et vraisemblablement de la cour de Bohême où il se serait formé. Toutefois, d'autres artistes, tels que Jan van Eyck qui n'a pu passer qu'un temps fort limité dans la péninsule, laissent malgré tout une empreinte pérenne sur la production locale comme en atteste notamment l'œuvre des Valenciens dont Jacomart, Joan Reixach ou encore le Maître de la Portioncule. Nous pouvons supposer que l'aura du maître flamand joue un rôle dans le caractère exceptionnel de ces exemples. Il ne faut cependant pas oublier le rôle d'artistes locaux tels que Lluís Dalmau, qui s'est formé à Bruges auprès de Van Eyck dans les années 1430. Celui-ci est donc plus qu'à même, une fois rentré, de transmettre la manière eyckienne qui séduit tant dans la péninsule. La diffusion des techniques et esthétiques nordiques ne passe donc pas uniquement par le biais des peintres septentrionaux, mais également par celui des artistes locaux qui ont pu se former à leur contact. C'est également l'exemple qu'offre Bartolomé Bermejo, peintre cordouan dont la formation aux techniques du réalisme flamand reste aujourd'hui encore un mystère. Il est l'un des plus savants suiveurs de cette manière qu'il propage dans le royaume d'Aragon et qui fait son succès dans l'ensemble de la Couronne. Bien que les peintres septentrionaux soient au cœur de notre propos, il nous est ainsi impossible d'occulter le rôle des déplacements des artistes ibériques et le rôle complémentaire qu'ils ont joué dans la diffusion de nouveaux modèles.

Le dynamisme des échanges qui marquent la période étudiée souligne le rôle capital des voyages d'artistes. Les maîtres qui se déplacent font alors office de vecteurs, emportant et transmettant les éléments d'un renouveau qui s'ancre dans la production locale au fil des contacts qu'ils nouent et de leurs commandes. Assurément, plus le séjour de ces peintres est court, plus le nombre d'œuvres qu'ils peuvent réaliser est restreint, ce qui rend l'intégration de nouveaux modèles d'autant plus long. Ils restent toutefois les premiers acteurs du renouvellement stylistique et technique. En effet, bien que notre propos se soit centré sur la venue d'artistes septentrionaux à une période où les modèles nordiques

dominant, nous avons également pu observer, dans le dernier chapitre, que c'est au travers d'eux qu'arrivent les prémices de la Renaissance italienne. Cet apport se fait notamment via l'utilisation et la transmission de modèles gravés germaniques dont ceux d'Albrecht Dürer, qui s'est lui-même rendu en Italie. Les voyages et déplacements d'artistes semblent être à la source, si non de tout le renouveau artistique, du moins de renouveaux majeurs.

\*

\*      \*

## CONCLUSION

La présente thèse avait pour objectif d'approfondir les connaissances préexistantes sur les peintres français, néerlandais et allemands ayant fait le déplacement jusque dans la couronne d'Aragon entre 1387 et 1516, s'y installant un temps ou définitivement, afin de mieux comprendre le rôle qu'ils ont pu jouer dans la diffusion de modèles et manière issus de courants artistiques que nous pouvons qualifier de septentrionaux. Cette volonté avait pour origine un premier travail de recherche initié dans le cadre du master, durant lequel nous nous étions déjà penchée sur la question des échanges artistiques entre la Flandre et le bassin méditerranéen au XV<sup>e</sup> siècle. Centrer notre étude sur les artistes ayant voyagé, et plus précisément parmi eux, ceux initiés à l'esthétique nordique qui se répand à cette période, signifiait aborder quelle était la transmission des savoirs et des modèles et comment elle s'opérait, par quels moyens.

Le travail important de consultation bibliographique sur la peinture, et plus globalement sur les productions artistiques, dans l'ancienne couronne d'Aragon, a permis d'identifier et de définir les artistes à inclure dans notre étude. Il a été complété dans les archives, par la consultation de la documentation leur étant relative, ce qui a abouti à la réalisation d'un corpus d'œuvres dépassant parfois les limites géographiques de notre étude. Cela a eu pour résultat la mise en lumière de l'ampleur des déplacements effectués, des niveaux d'intégration, également de l'adaptation ou non des langages picturaux suivant les destinations, ainsi que la variété des modèles utilisés. Tout un ensemble d'éléments qui convergent vers l'évidence d'une grande intensité des circulations artistiques et d'une réelle imbrication des savoir-faire et expériences.

L'Europe de la fin du Moyen Âge est marquée par une certaine homogénéité dans les arts où dominant les modèles septentrionaux, et par des échanges culturels importants entre les différents royaumes et autres territoires ; lesquels sous-tendent cette harmonisation de fait. Ces éléments ont été mis en exergue dans l'historiographie de ces dernières années à diverses reprises, au travers notamment d'expositions et d'études dédiées aux transferts culturels. Cela est particulièrement vrai dans le cas de la diffusion de l'*ars nova*, qui surprend et séduit par la brillance de ses surfaces peintes à l'huile et son



grand illusionnisme, mais également dès l'émergence du gothique International, art de cour à l'élégance précieuse.

Les plus grands représentants de ces courants sont généralement des peintres formés et/ou originaires des anciens Pays-Bas bourguignons voire du Saint Empire. Ils sont le plus souvent peintres itinérants et voyagent au gré des opportunités que leur offrent les grandes cours princières d'Europe. Ils rencontrent notamment un vif succès auprès des princes français dont les cours fastueuses instaurent de véritables modes à suivre. Les souverains de l'ancienne couronne d'Aragon, particulièrement sensibles à ce qui se passe chez leurs proches voisins sur le plan culturel et à l'image que cela leur confère, vont très tôt chercher à suivre leur exemple, faisant importer de nombreuses œuvres d'art et sollicitant des artistes étrangers pour travailler à leur service ; une évidence déjà soulignée par Emile Bertaux en 1907 dans son article fondateur sur la peinture primitive espagnole. Cette situation, de manière globale, encourage la venue d'artistes maîtrisant les esthétiques et manières alors prisées. Les mouvements des peintres septentrionaux au cœur de notre travail de recherche prennent ainsi place dans un contexte où leur mobilité est facilitée et encouragée.

Afin de bien appréhender cet état de choses, notre propos se scinde en deux parties : une première plus centrée sur un aspect social avec une étude globale de la migration des artistes septentrionaux, et une seconde partie plus technique, axée autour de l'étude de la production conservée afin d'offrir la vision la plus générale possible.

Pour mieux comprendre la venue de ces peintres français, néerlandais et allemands dans la péninsule Ibérique, nous avons étudié la question des mobilités, tant celle des artistes nous intéressant que celles liées au monde de l'art de manière plus large, ce qui nous a amenée à constater l'existence d'un important flux nord-sud. Celui-ci s'est constitué en grande partie sur la nécessité de trouver du travail dans un espace géographique où le marché n'est pas déjà saturé, comme cela pouvait être le cas dans les anciens Pays-Bas bourguignons, mais également dans des contrées en paix qui connaissent une certaine prospérité économique. Des conditions que remplissent alors les territoires de l'ancienne couronne d'Aragon, grâce entre autres à l'essor de son commerce.

Cette première base posée, nous nous sommes intéressée aux défis qu'implique cette mobilité. Plus concrètement, nous nous sommes demandée comment ces peintres septentrionaux, et plus largement les artistes étrangers, réussissent à s'intégrer dans leur nouveau milieu. Dans ce cadre, nous avons dans un premier temps abordé la question des divers réseaux sociaux et de leur rôle dans la venue et l'accompagnement de ces artistes. Outre les traditionnels réseaux ecclésiastiques et princiers, nous avons également pu mettre en lumière le rôle crucial des communautés étrangères et notamment celle des marchands, pour qui les voyages sont bien souvent inhérents à leur métier. Ceux-ci ont alors un rôle prépondérant d'intermédiaire entre clients et artistes. En charge du commerce de l'art au sein de l'Europe, interlocuteurs avertis aussi bien des artisans et artistes que de la clientèle intéressée, ces négociants, dont un grand nombre vient justement du Saint Empire et des anciens Pays-Bas bourguignons, ont pu introduire les nouveaux arrivants parmi les communautés septentrionales déjà sur place. Ces dernières peuvent également faire le lien avec les corporations de métier, aidant en cas de besoin avec les difficultés administratives, ou liées à la langue locale ; soit tout un système d'entraide qui facilite une installation pérenne et plutôt dans de bonnes conditions pour nos artistes.

Nous l'avons dit à plusieurs reprises, la quête de travail correctement rétribué est la principale motivation des artistes qui voyagent. Une fois les questions de déplacements et d'intégration traitées, nous avons examiné les structures de la demande et les opportunités offertes aux artistes étrangers. La documentation conservée nous dévoile de la part des commanditaires une véritable recherche de compétences aussi bien esthétiques que techniques. Cela s'observe dans le cas de la peinture, comme l'attestent les contrats conservés où nous remarquons de fréquentes demandes spécifiques, à l'exemple de l'utilisation de la peinture à l'huile ou d'un or fin de qualité. Cela serait également le cas de la peinture sur verre, comme le démontre l'engagement d'artistes français tels que Coli de Maraye, Antoine de Lonhy, ou encore Salvaire de Massue dont la venue pallie la carence d'expérience en la matière.

Cette quête d'un savoir-faire que nous pourrions qualifier d'« exotique », selon le professeur Didier Martens, car il ne correspond à aucune tradition locale, est en grande partie à mettre au compte des rois d'Aragon, en raison de leur grand intérêt pour la culture

septentrionale. Cela s'observe dès Pierre le Cérémonieux, qui, comme tous les puissants de son temps, possède des tapisseries flamandes. Il en va de même avec ses successeurs, Il faut toutefois attendre le règne de son fils pour voir se développer un goût plus marqué pour les arts. Francophile, Jean I<sup>er</sup> manifeste une volonté affirmée de recréer une cour à l'image de celle des princes de fleurs de lys, en important de nombreuses œuvres dont des manuscrits enluminés. Les sources sont malheureusement, plus rares quant au recrutement des peintres, tout au plus devinons-nous au travers de ses lettres son désir d'obtenir les services de Jacques Coene, peintre et enlumineur flamand. Un seul autre souverain semble avoir fait preuve d'un tel enthousiasme pour la culture septentrionale : Alphonse V d'Aragon dit le Magnanime. Ce dernier, particulièrement sensible aux productions flamandes, acquiert une importante quantité d'œuvres septentrionales. Il fait également venir à lui le maître haute-lissier Guillaume au Vaissel, de même qu'il mande son peintre de cour, Lluís Dalmau, se faire former auprès de Jan van Eyck. Le roi aurait eu un goût marqué pour son style, comme le confirme l'acquisition de plusieurs œuvres qui viennent enrichir ses collections à Naples.

En comparaison de Jean I<sup>er</sup> et d'Alphonse le Magnanime, les autres souverains aragonais affichent un intérêt plus discret pour la culture septentrionale. Ils n'en restent pas moins à l'origine d'un climat favorable à l'importation d'œuvres en tout genre, particulièrement de petits oratoires sculptés et/ou peints. Les grands seigneurs donnent le ton à suivre, les arts étant le reflet de leur prestige.

Comme le soulignait Roland Recht dans son essai fondateur sur les circulations d'artistes, d'œuvres et de modèles dans l'Europe médiévale, l'artiste du Moyen Âge n'invente rien, il s'approprie un répertoire de formes préexistantes qu'il transforme et transmet à son tour, engendrant une création artistique qui est le fruit de circulations intenses et généralisées de modèles. En nous intéressant directement aux artistes ayant voyagé et à leurs réalisations, nous parvenons ainsi à entrevoir certains des chemins de diffusion des modèles septentrionaux.

La venue des premiers peintres nordiques documentés est remarquée dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Ils ne semblent pourtant pas être à l'origine même de la transition qui s'opère

alors entre le gothique italien et le gothique international, bien qu'ils aient pu y participer. Toutefois, ils apportent et transmettent des éléments qui viennent enrichir la manière dominante, à l'instar de Marçal de Sas qui introduit un courant plus expressif dans la peinture valencienne autour de 1390-1410, ou de l'anonyme Maître de Stockholm qui privilégie un certain naturalisme qui va marquer l'enluminure catalane et annonce les prémices de la révolution eyckienne.

*L'ars nova* semble arriver dans la couronne d'Aragon véhiculé par des artistes originaires de Flandre, ou tout du moins formés dans cette région, probablement suite à la découverte de Jan van Eyck par Alphonse le Magnanime à l'occasion d'une ambassade bourguignonne. Le maître laisse une empreinte durable à Valence en la personne de Lluís Dalmau qui, à son contact, a actualisé son propre langage pictural, mais également de Louis Allynbrood, peintre brugeois qui fut de manière certaine au contact de l'œuvre des frères Van Eyck. Ces trois peintres seraient le point de départ du nouveau pictural qui s'initie à Valence et qui se propage ensuite au rythme des déplacements d'artistes à l'intérieur de la couronne d'Aragon. En effet, bien que les archives indiquent le passage d'autres artistes venus de France, du Saint Empire, voire des anciens Pays-Bas bourguignons, ceux-ci semblent n'avoir eu qu'un impact limité sur la production locale, à l'instar d'Antoine de Lonhy et de Pere Nisard qui ne passent respectivement que deux ans à Barcelone et à Majorque, un temps suffisant pour réaliser quelques œuvres mais pas pour marquer durablement les peintures autochtones.

La présence et le rôle de ces artistes nous encouragent par ailleurs à renoncer définitivement au qualificatif suranné de peinture « hispano-flamande » pour caractériser la production de cette époque. Le terme peut se voir à la fois comme ambigu et trop simpliste en raison de la diversité des cas auxquels il s'applique. Il apparaît difficile de considérer qu'un artiste comme Bartolomé Bermejo, qui peint dans un style purement septentrional, et Jaume Huguet, qui mêle des éléments nordiques à une esthétique purement locale - vraisemblablement pour se conformer aux souhaits de ses commanditaires -, puissent être assimilés à un même style. Cela pose de plus la question de savoir où situer la production d'artistes étrangers, à l'instar de Louis Allynbrood qui ne semble faire aucune concession à l'esthétique autochtone dans son œuvre. Enfin, alors que le nouveau réalisme

flamand trouve des échos dans toute l'Europe, il ne viendrait pas à l'esprit de qualifier Jean Hey de peintre franco-flamand, ni Antonello de Messine d'italo-flamand. Il faut alors songer à rectifier le vocable jusqu'alors utilisé, voire à y renoncer. Il s'agirait de catégoriser les artistes par leurs origines et spécificités. Ainsi Bartolomé Bermejo serait présenté comme un peintre cordouan de la seconde moitié du XVe siècle, fidèle suiveur du mouvement pictural initié par les primitifs flamands. Jaume Huguet pour sa part pourrait être introduit comme un peintre catalan, réceptif au renouveau eyckien qu'il adapte aux standards locaux.

Il nous faut également relever, constat plus inattendu, que ce serait également par le biais d'artistes septentrionaux qu'arrive un dernier renouveau, cette fois méridional puisqu'il s'agit de la Renaissance italienne. Toutefois, celui-ci se fait de manière indirecte puisqu'il semble avant tout passer par l'intégration des modèles gravés. Les artistes septentrionaux sont les premiers au contact de ces nouveaux modèles. Ils les emportent avec eux dans leurs bagages, les reproduisent et les propagent en parallèle des marchands, notamment ceux d'Albrecht Dürer qui, dans son œuvre, transmet les premiers éléments de cette Renaissance à la suite de ses voyages en Italie. Le peintre et graveur ponctue ses gravures de détails antiquisants, intègre une conception de l'espace plus géométrisée, et une conception nouvelle des corps auxquels il mêle l'expressionnisme germanique. Dans la couronne d'Aragon, cette diffusion se fait à un rythme relativement lent bien que parfaitement identifiable ; le langage pictural septentrional côtoie longtemps les prémices d'un italianisme certain.

En conclusion, les artistes septentrionaux, protagonistes de notre étude, sont les premiers vecteurs de la diffusion d'un renouveau esthétique et pictural, sans doute plus encore que les œuvres importées parce qu'ils sont capables de transmettre également des savoir-faire. Ils ne peuvent l'être que grâce à l'action des puissants commanditaires qui les sollicitent et font résonner leurs noms, mais également grâce aux négociants qui leur indiquent les routes à suivre et les communautés étrangères et confréries qui les aident à s'établir au moment de trouver un travail. Ce qui leur permet d'enrichir leurs pratiques traditionnelles.

Ces artistes sont les acteurs premiers, mais non uniques d'une évolution relayée ensuite par le milieu local. Ainsi l'étude des peintres septentrionaux ayant séjourné dans l'ancienne couronne d'Aragon souligne un ensemble de liens étroits et de relations ne se limitant pas au monde culturel.

Ce phénomène d'émigration des peintres et plus largement des artistes et artisans septentrionaux à la fin du Moyen Âge, ainsi que les enjeux qui en ressortent, n'est en rien propre à la couronne d'Aragon. Nous l'avons brièvement abordé dans notre étude, des faits similaires s'observent également en France, en Navarre, dans la couronne de Castille, en Italie, ainsi qu'au Portugal où nous retrouvons notamment un certain *Frey Carlos*, peintre flamand – comme en témoignera prochainement en 2022, une exposition au musée du Louvre à l'occasion de la saison croisée France-Portugal. Un évènement qui soulignera une nouvelle fois le succès universel rencontré par la peinture flamande comme cela a été démontré aux travers des expositions de Bruges : *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1540* (2002) et *De Van Eyck à Dürer : les primitifs flamands et l'Europe centrale, 1430-1530* (2010) -.

Cette forte présence septentrionale dans le bassin méditerranéen, mais également dans d'autres régions d'Europe, découle de facteurs proches de ceux de l'ancienne couronne d'Aragon.

Cette étude se veut une première base permettant de recentrer l'intérêt sur les déplacements des artistes, dans un contexte qui leur est généralement favorable. Dans ce cadre nous avons constitué un corpus d'artistes nordiques pour lesquels nous nous sommes attachée à retracer le profil professionnel. Le résultat du travail de révision archivistique est rapporté dans le volume des annexes. Cela nous a également amenée à revoir les œuvres leur étant associées. À la suite à cet examen, certaines ont dû être écartées, tandis que d'autres ont pu leur être attribuées, formant ainsi un catalogue d'œuvres plus complet.

Cette thèse peut se considérer comme une invitation à poursuivre la recherche tant par un travail complémentaire dans les archives très riches des centres ici étudiés, qu'en élargissant l'exploration à d'autres territoires européens et corps de métier afin de

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

déterminer si des schémas identiques existent, et tenter ainsi de mieux saisir ce phénomène d'émigration des artistes et artisans septentrionaux et l'impact qui en résulte.

## CONCLUSION (english versión)

This thesis aims at enriching pre-existing knowledge on the French, Netherlandish and German painters who travelled to the Crown of Aragon between 1387 and 1516, temporarily or permanently settling in, for a better understanding of the part they played in the diffusion of the patterns of the Northern artistic movements. It follows a first investigation started for a Master's dissertation, in which we had focused on the cultural exchanges between Flanders and the Mediterranean Basin in the 15<sup>th</sup> century. In concentrating our doctoral research on those travelling artists, and more specifically those trained to the trending aesthetics, there was an occasion to discuss the means with which this transmission of knowledge and patterns had taken place.

An important work of consultation of the exhaustive bibliography on the painting, and more generally on the artistic production in the ancient Crown of Aragon, permitted the identification of the artists included in this study. This task has been completed with archival research, transcribing the relative documentation, which consequently helped in producing the corpus of artworks which sometimes went further than the exact geographic limits of the subject. In doing so, it has been possible to highlight the extensivity of these craftsmen's movements, integration levels, and the adaptation of the pictorial language (or its absence) according to their destinations and the variety of the patterns that were used. This set of elements confirm how obvious and intense these artistic circulations were, and that a real interweaving of *savoir-faire* and experiences took place.

Late medieval Europe is characterized by an artistic homogeneity dominated by the Northern style, and by important cultural exchanges between the different kingdoms and territories; the latter underlying this harmonisation. This idea has been broadly emphasized in the recent historiography, especially in the exhibitions and studies dedicated to the cultural transfers. It has been especially true in the case of the diffusion of the *ars nova*, which surprises and seduces their commissioners by the shining effect of the oil painting and its great illusionism, but also for the emergence of the International gothic, a courtly art and its precious elegance.



Most of the greatest representatives of these styles are painters trained and/or born in the old Burgundian Netherlands or the Holy German Empire. They often are itinerant painters travelling according to the opportunities they are offered by the great princely courts of Europe. They become highly successful with the French princes who establish the trends to follow in their sumptuous courts. Simultaneously, the sovereigns of the ancient Crown of Aragon were quite sensitive to what happened in the neighbouring kingdoms in regards to their cultural policy and the image it gave them, and were quite eager to follow their example, importing many works of art and hiring foreign artists in their service. This had already been underlined by Emile Bertaux in 1907 in his groundbreaking article on primitive Spanish painting. This situation comprehensively encourages the artists mastering this sought-after aesthetic and skill to come to their court. Hence, the circulation of the Northern painters, being the core of our research, is to be placed in a context where mobility is facilitated and encouraged.

In order to apprehend this fact, our discussion here has been divided in two parts: the first one concentrating on the social aspect of these Northern artists' migration, while the second technical part, focusing on the study of the preserved production, consequently bringing a holistic vision to this subject.

For a better comprehension of the Frenchs', Netherlandishs' and Germans' coming in the Iberian Peninsula, we have studied the question of mobilities, the artists' but also those more broadly linked to the art world, which brought us to observe the existence of an important North/South axis. The latter was largely based on the need to find work in a geographical space where the market was not yet saturated as it was in the medieval Burgundian Netherlands, but also where the lands were peaceful and where there was an important economic prosperity, such as the Crown of Aragon in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries.

However, this mobility wasn't free of challenges. The question of integration of these Northern, and generally foreign artists, was then brought up: how did they integrate themselves into this new environment? The various social networks and their role in their arrival and support of these painters are to be highlighted in this matter. Aside the traditional princely and ecclesiastic networks, the already settled foreign communities were also an important key to these artists' integration, and especially merchants, who travelled

a lot, as an inherent task of their job. As they were dealing artworks all around Europe, they were the privileged intermediates between craftsmen and the interested commissioners. Many of these traders were coming from the Holy German Empire and the Burgundian Netherlands and as such, introduced many newcomers into their communities in their Southern trading posts. These foreign communities were also the link with the local corporations, helping those in need for administrative guidance or translations in the native language. Consequently, this helpful system greatly improved the conditions of their arrival and facilitated permanent settlement of these artists in the Crown of Aragon.

As previously discussed, the need for fair wages and work was the main issue for these travelling artists. Once the travel and integration secured, we had to examine the structures of need and demand, and the opportunities that were given to the foreign painters. The archival documentation unveils a real need for the Spanish commissioners to secure the services of artists with aesthetic and technical skills, especially for the painters. The contracts that have been preserved confirm that specific requests were demanded, such as the use of oil painting or good fine gold. It was also the case for glass painting, as it is shown in the engagement of French artists such as Coli de Maraye, Antoine de Lonhy and Salvaire de Massue, whose coming in Aragon compensated the lack of experience in this field.

This pursuit for a so-called “exotic” expertise, according to Professor Didier Martens, as it didn't corresponded to any local tradition, was mainly due to the kings of Aragon, as they were interested in the Northern culture. As most of his contemporaries, Peter IV (r. 1336-1387), called “The Ceremonious”, owned Flemish tapestries, as did his successors. His son, Francophile John 1<sup>st</sup> developed a strong interest for the arts, and manifested a will to recreate his court just like the fleur-de-lis princes', importing many artworks, including illuminated manuscripts. Unfortunately, the sources are scarce in documenting the painters. Only one letter shows the King's desire to see Jacques Coene, Flemish painter and illuminator, at his service.

Only another king seemed to have been as enthusiastic for the Northern culture: Alfonso V, called “The Magnanimous”. He was especially sensitive to the Flemish art productions and bought many Northern pieces of art. He asked for the master weaver

Guillaume au Vaisel to come and work for him and sent his court painter Lluís Dalmau to be trained by Jan van Eyck. The king was admirative of his style as he also bought several panels which enriched his collections in Naples.

Comparatively, the other Aragon sovereigns for this period were more discreet in their interest for the Northern culture. Still, they retained a favorable environment for the importation of various works of art, notably the small carved and painted oratories. In addition, the great lords were demonstrating the fashion to follow, the arts being the mirror of their prestige.

As it was underlined by Roland Recht in his fundamental essay about the circulations of artists, art works and patterns in Medieval Europe, the artist in the Middle Ages doesn't invent anything: he appropriates a repertoire of preexisting forms which he transforms and passes on, generating an artistic creation becoming the fruit of intense and generalized circulations of patterns. By taking an interest in the travelling artists and their realizations, we may then discern several paths for the dissemination of the Northern patterns.

The incoming of the first documented Northern painters is noticed from the end of the 14<sup>th</sup> century. Nevertheless, they don't seem to be the instigators of the transition from Italian gothic to International Gothic, although they may have participated in this evolution. Indeed, they bring and provide elements to enrich the local tradition, alike Marçal de Sas who introduced a more expressive manner in the Valencian painting around 1390-1410, or the anonymous Master of Stockholm, who privileged a more naturalistic way which will mark the Catalan illumination and announce the beginning of the Eyckian revolution.

The *ars nova* seems to arrive in the Crown of Aragon thanks to painters originated from Flanders, or at least trained in this region, probably after the discovery of Jan van Eyck by Alfonso V The Magnanimous upon the occasion of a Burgundian embassy. The Flemish master leaves a permanent mark in Valencia through Lluís Dalmau who, in contact with him, actualized his own pictorial language, but also through Louis Allynbrood, a painter from Bruges who was also in contact with the work of the van Eyck brothers. These three painters could be the starting point of a pictorial renewal which emerges in Valencia and then spreads along the artists' movements inside the Crown of Aragon. In fact,

although the archives trace the passage of other artists coming from France, the Holy Empire, and even the ancient Burgundian Netherlands, those seem to have had only a limited impact on the local production, such as Antoine de Lonhy and Pere Nisard who only spent two years respectively in Barcelona and Mallorca, enough time to create several works but not enough to sustainably influence the indigenous painting.

Consequently, the presence and role of these artists encourage us to refute the outdated qualificative of “Hispano-Flemish” painting to characterize the production of this era. The expression is altogether ambiguous and too simplistic for the diversity of cases it ought to be applied to. It seems rather difficult to considerate an artist like Bartolomé Bermejo, who painted in a pure Northern style, and Jaume Huguet, who mixed Northern elements with his local aesthetic – likely to conform with the desires of his commissioners – could be assimilated in one same style. The right question is where to situate the production of these foreign artists like Louis Allynbrood who doesn't seem to make any concession to the local aesthetic in his work. Whereas the new Flemish realism finds echo in all Europe, it doesn't come to mind calling neither Jean Hey a “Franco-Flemish” painter, nor Antonello da Messina an “Italo-Flemish” one. Thus, the expression ought to be rectified, better, unused as far as the Spanish painting is concerned. The artists ought to be categorized according to their origins and skills. Bartolomé Bermejo must be presented as a Cordovan painter active in the second half of the 15<sup>th</sup> century, faithful follower of the pictorial movement initiated by the Flemish primitives. As for Jaume Huguet, he ought to be introduced as a Catalan painter, receptive to the Eyckian renewal which he adapts to the local standards.

Unexpectedly, we also must notice that, through the Northern artists, one last cultural renewal arrives in Spain, this time coming from the Southern Europe: the Italian Renaissance. However, this happens indirectly as it comes through the integration of engraved patterns. The Northern artists are the first in touch with these new designs. They take them in their bags, reproduce and spread them as do the merchants. For instance, Albrecht Dürer offers the first Renaissance elements in his prints following his Italian voyage. He punctuates them with antique-style details, uses a more geometrical conception of space, and a new representation of the bodies with a Germanic expressionism. In the

Crown of Aragon, this diffusion is relatively slow although identifiable: the Northern pictorial language rub shoulders with the beginnings of the Italianism for a long time.

In conclusion, the Northern artists, protagonists of our study, are the first actors in the diffusion of a pictorial and aesthetic renewal, even more than the imported works of art as they can share their knowledge. They can only be so thanks to powerful commissioners who solicit them and resonate their names, but also thanks to the dealers who show them the roads to follow and the foreign communities and confraternities who help them settling down and finding work, which in return allow them to expand their traditional practices.

These artists, although they are the promoters of this evolution, aren't alone in diffusing it as it is then relayed by the local community. Consequently, this study sheds lights on close ties and relationships that are not limited to the cultural world.

This phenomenon of the Northern craftsmen's emigration in late Middle Ages, as well as the highlighted stakes, is not in any way peculiar to the Crown of Aragon. We have briefly addressed here that similar events happen in France, Navarra, in the Crown of Castile, in Italy and Portugal where a *Frey Carlos*, Flemish painter, is quite active and celebrated, as it will be explained in the forthcoming exhibition at the Louvre museum in 2022 as part as the France-Portugal season. This interest for the subject is also quite well-known, as testify the recent exhibitions in Bruges: *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1540* (2002) et *De Van Eyck à Dürer : les primitifs flamands et l'Europe centrale, 1430-1530* (2010). This strong Northern presence in the Mediterranean Basin and in other European regions is due to similar factors that were also met in the Crown of Aragon.

This study aims at being a first basis in order to redirect the interest on the artists' movements, in a context that is quite favourable. Within this frame, we have drafted a corpus for which we have been concentrated in retracing their career. The result of the archival revision is part of the Appendices volume. The associated works of art have consequently been revised. After examination, several of them have been discarded while others have been ascribed, forming a more complete catalogue than ever before.

This thesis can be considered as an invitation to carry on this research by a supplementary work in the extensive archives of the centres that were studied here, but also by exploring further geographical boundaries and professional bodies to determine whether identical patterns can be noticed, and try to present a better assessment of this phenomenon and the resulting impact.

\*

\* \*

## **SOURCES manuscrites**

### **Archives nationales**

#### BARCELONE

##### Archives de la Couronne d'Aragon

ACA, Joan Stela, *Primer llibre racional*, 433

ACA, Cancellería, Reg. 1088

ACA, Cancellería, Reg. 2077

ACA, Cancellería, Reg. 2088

ACA, Cancellería, Reg. 2090

ACA, Cancellería, Reg. 2093

ACA, Cancellería, Reg. 2680

ACA, Divers, Monistrol, parchemin N° 906

ACA, G.461

#### MADRID

##### Archives Historiques Nationales

AHN, Clero, llig. 7. 469.

### **Archives régionales**

#### GÉRONE

##### Archives Historiques Provinciales

AHPG, GI-01 530

AHPG, GI-01 544

AHPG, GI-02 380

AHPG, GI-02 406

AHPG, GI-02 407

AHPG, GI-03 129

AHPG, GI-03 407

AHPG, GI-08 168

AHPG, GI-08 569

HUESCA

Archives Historiques Provinciales

AHPH, Protocol de Martin de Exea, 1545

LILLE

Archives Départementales du Nord

ADN, B 1935

ADN, B 1938

ADN, N 19

PALMA DE MALLORCA

Archives du Royaume de Majorque

ARM, P.2528.

PERPIGNAN

Archives Départementales des Pyrénées-Orientales

ADPO

TARRAGONE

Archives régionales du Vallès Occidental

ACVOC, *Llibre dels consells dels parroquians de Sant Pere de Terrassa*, 1415-1451.

Archives Historiques Archidiocésaines

AHAT

TOULOUSE

Archives Départementales de Haute-Garonne

ADHG, Peyronis not., Reg. 1448-1477.



VALENCE

Archives du Royaume de Valence

ARV, Bailla, 45

ARV, Justícia civil, num. 3.700

ARV, Justicia Civil, 3812, M<sup>o</sup>VIII

ARV, Justícia dels 300 sous, num. 190, manus. 13

ARV, Justícia dels 300 sous, num. 330

ARV, Joan Tomas sign. 3200

ARV, notal de Francesc de Falchs, num. 2.579

ARV, Protocol Bartolomé Queral

ARV, Real Audiencia, caja 461

**Archives municipales**

BARCELONE

Archives Historiques Notariales

AHPB, Antoni Vilanova 165/26

AHPB Antoni Vilanova 167/27

AHPB, Antoni Vilanova 165/38

AHPB, Antoni Vilanova 165/ 99

AHPB, Antoni Palomeres 207/19.

AHPB, Bartolomé Masons 214/6

AHPB, Dalmau Ginebret 219/27

AHPB, Esteve Soley 222/9

AHPB, Francesc Manresa 1417-18

AHPB, Francesc Terrassa 174/23

AHPB, Galcerán Balaguer 241/30

AHPB, Galceran Balaguer 241/40

AHPB, Galceran Balaguer 241/48

AHPB, Galceran Balager 241/63

AHPB, Galceran Balager 241/71

AHPB, Jaume Sastre major 278/9

AHPB, Jaume Sastre major 278/29

AHPB, Jaume Segui 288/5

AHPB, Jaume Segui 288/6

AHPB, Joan Benet 262/21

AHPB, Joan Benet 262/26

AHPB, Joan Benet 262/29

AHPB, Joan Benet 262/32

AHPB, Joan Benet 262/33

AHPB, Joan Benet 262/36

AHPB, Joan Benet 262/37

AHPB, Joan Benet 262/38

AHPB, Joan Benet 262/76

AHPB, Joan Vilana 257/20

AHPB, Juan Eximenis 1392-93

AHPB, Juan Martí, 292/26

AHPB, Miquel Fortuny 249/1

AHPB, Pere Corder 298/2

AHPB, Pere Saragossa 268/67

AHPB, Tomas de Bellmunt 79/3

#### Archives Historiques Municipales

AHCB, Julian dez Roure, ms. 7, années 1409-1411

#### Archives de la cathédrale

ACB

#### Bibliothèques Archives de l'Ateneu

BAB

DAROCA

Archives Paroissiales

APD, Juan López de Atienza

OLOT

Archives Municipales

AHMO, Manual notarial en fol n°3 (1458-1490)

AHMO, Manual notarial n° reg. 99

ORIHUELA

Archives Historiques

AHO, Protocols Loaces, A 1502

AHO, R.25

Archives de la Cathédrale

ACO, Consignacion del Cabildo (1430 – 1517)

VALENCE

Archives Municipales

AMV, *Clavaria Comuna, Manual d'albarans*, I-21

AMV, *Clavaria Comun, Llibres de Compte*, O-113

AMV, *Libre Aveyaments*, n. 5

AMV, *Protocol de Jaume Desplà*, 2-15

AMV, *Sotsobreria de Murs i Valls*, d3-5

AMV, *Sotsobreria de Murs i Valls*, d<sup>3</sup>-6

AMV, *Libre de Murs e Valls*, n. 44

Archives du Collège du Patriarcat

APPV, *Ambrosi Alegret*, n°1118

APPV, *Ambrosio Alegret*, n° 1811

APPV, *Mateo Cirera* (année 1463)

APPV, *Martí d'Alagó*, 25.302

APPV, Manuel d'Esparça, II.373  
APPV, Notal de Pere Roca, 1014  
APPV, Gaspar Marti 19267  
APPV, Joan de Sant Feliu 25.865.  
APPV, Francesc Avinyó 11.756  
APPV, Joan Pau 25 881  
APPV, Joan de Sant Feliu 25.864  
APPV, Joan de Sant Feliu 25.865  
APPV, Joan Saposa 24706

Archives de la cathédrale

ACV, v 3.649  
ACV, vol. 3.681  
ACV, Lluís Ferrer 3.669  
ACV, Jaume Pastor 3.544

SARAGOSE

Archives Historiques Notariales

AHPZ, Domingo Setiembre, prot. 1400  
AHPZ, Juan Blasco de Azuara, reg. 1391  
AHPZ, Juan Blasco de Azuara, prot. 1396  
AHPZ, Juan Blasco de Azuara, prot. 1397  
AHPZ, Juan Blasco de Azuara, prot. 1398  
AHPZ, Juan Blasco de Azuara, prot. 1399  
AHPZ, Juan de Capiella, prot. 1379  
AHPZ, Juan López de Barbastro, prot. 1387  
AHPZ, Juan Ximénez de Aísa, prot. 1390  
AHPZ, Rodrigo Alfonso de Pero Lajusticia, prot. 1391  
AHPZ, Vicente Rodiella, prot. 1397

## **SOURCES imprimées**

DOMINICI Bernardo de, 1742

*Vita de' pittori, sculturi, ed architetti napoletani*, Naples : Francesco e Cristoforo Riccardi, 1742.

DÜRER Albrecht, 1520-21.

*Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520-1521*, Paris : Maisonneuve & Larose, 1993.

MATA CARRIAZO Juan de (éd.), 1940.

*El Victorial. Crónica de Don Pero Niño conde de Buelna*, Madrid: Espasa-Calpe, 1940.

ROSENBACH (éd.), 1502

*Vocabulari català-alemany*, 1502, exemplaire à la Biblioteca de Catalunya, fac-similé par BARNILS P. dans la *Biblioteca Filològica* de l'*Institut d'Estudis Catalans*, VII, 1916

TAFUR Pero, 1436-1439

*Andanças e viajes de un hidalgo español*, Barcelone: El Albir, 1982

VINCENTE DOMÈNECH Antonio, 1602

*Historia general de los santos y varnes ilustres en santidad del principado de Cataluña*, Barcelone, Barcelone : imprimerie Gabriel Principado, 1602.

## BIBLIOGRAPHIE

ABINZADA Manuel, 1917

« Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del archivo de Protocolos de Zaragoza, siglo XVI », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tome 70 (janvier 1917), pp. 514-518.

ADAM Elliot & CARON Sophie, 2021

*La maison changenet. Une famille de peintres entre Provence et Bourgogne vers 1500*, Paris : Infine éditions, 2021.

AGUILO Estanislao, 1905-1907

« Notes i documents per una llista d'artistes mallorquins », *BSAL*, num. 20 (1905-1907), pp. 4-9

AINAGA ANDRÉS M<sup>a</sup> Teresa y CRIADO MAINAR Jesus, 1998

« Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza) », *El Ruego*, n° 4 (1998), pp. 107-140.

AINAUD Joan & VERRIÉ Frederic-Pau, 1941

« El retablo del altar mayor del monasterio de Sant Cugat del Vallés y su historia », *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I, 1941, pp. 30-50

AINAUD Joan, 1952

*Ars Hispaniae. Historia universal del Arte Hispanico. IX. Ceramica y vidrio*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1952.

AINAUD Joan, 1957

« La Flandre et l'indumentaire hispano-mauresque », dans *Miscellanea Dr. D. Roggen*, Anvers : Uitgeverij de Sikkell, 1957, pp. 1-7

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

AINAUD Joan, 1958

« La pintura dels segles XVI i XVII », dans FOLCH I TORRES Joaquim (dir.), *L'art català*, vol. II, Barcelone : Aymà, 1958

AINAUD Joan, 1959

« Les relations économiques de Barcelone avec Sardénia i la seva projecció artística », *Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Madrid, 1959, pp. 637-645.

AINAUD Joan, 1960a

*En Katalansk handskrift i Stockholm*, Stockholm: Nationalmusei arsbok, 1960

AINAUD Joan, 1960b

« Una taule documentada de Lluís Dalmau », *Cuadernos de arqueologia e historia de la ciudad*, n° XII, 1968, pp 73-84.

AINAUD Joan, 1978

« Arte. El renacimiento, el Barroco y el Neoclásico », dans *Cataluña (Tierra de España)*, II, Madrid: Edit. Noguer, 1978, pp. 73-132.

AINAUD Joan, 1990

*La pintura catalana, vol. 2, de l'esplendor del gòtic al barroc*, Barcelone: Carrogio – Gèneve: Skira, 1990

AINAUD Josep, 1990b

*El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelone: Generalitat de Catalunya, 1990.

AINAUD Joan, 1992

« Maître-verriers français en Catalogne au XVe et XVIe siècles », dans *Les vitraux de Narbonne, l'essor du vitrail gothique dans le sud de l'Europe*, actes du 2<sup>e</sup> colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Âge, 30 novembre-1<sup>er</sup> décembre 1990, Narbonne : ville de Narbonne, 1992, pp. 123-127.

ALCOY Rosa, 1998

« La vitralleria gòtica del segon gòtic lineal i el taller de Guillem Letemgard », dans BARRAL I ALTET Xavier (dir.), *La pintura antiga i medieval a Catalunya*, Barcelona: L'Isard, 1998, pp. 166-167.

ALCOY Rosa, 2004

« Guillem de Letumgard y el reflejo de Pucelle en Catalunya », dans *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios : Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, vol. III, Santaigo de Compostella : Xuta de Galicia, 2004, pp. 1-20

ALCOY Rosa, 2005

« La Il.lustració de manuscrits i el nou estil del 1400 », dans RUIZ I QUESADA Francesc (éd.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelone: Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 180-203.

ALDANA FERNANDEZ S., 1985

« El programa iconográfico de la capilla de la Lonja de Valencia », *Archivo de Arte Valenciano*, LXVI (1985), pp. 23-29

ALFONSO GARCIA Gabriel, 1976

*Los maestros de « la seu vella de Lleida » y sus colaboradores*, Lérida: Gráfica Larrosa, 1976.

ALIAGA Joan, 2016

« Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional valenciano », *Ars Longa*, num. 25 (2016), pp. 35-53

ALIAGA Joan, COMPANYY Ximo, FRAMIS Maite & TOLOSA Lluïsa (éd.), 2005

*Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. I. 1238-1400*, Valence: Universitat de València, 2005.



Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

ALIAGA Joan, COMPANY Ximo & TOLOSA Lluïsa (éd.), 2007

*Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. II. Llibre de l'entrada del rei Martí*, Valence: Universitat de València, 2007.

ALIAGA Joan, COMPANY Ximo & TOLOSA Lluïsa (éd.), 2011

*Documents de la pintura valenciana medieval i moderna. III. 1401-1425*, Valence: Universitat de València, 2011

ALIAGA Joan, TOLOSA Lluïsa et Nuria RAMON-MARQUES, 2014

« The Medieval and Modern Investigation Centre (CIMM). Documentary contributions », *Imago Temporis – Medium Aevum*, VIII (2014), pp. 329-356

ALIAGA Joan, 1996

*Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valence: Edicions Alfons el Magnànim, 1996.

ALONSO GARCÍA Gabriel, 1976

*Los maestros de “la Seu Vella de Lleida” y sus colaboradores. Con notas documentales para la historia de Lérida*, Lérida: Gráfica Larrosa, 1976.

ALTEROCHE Bernard de, 2002

*De l'étranger de la seigneurie à l'étranger au royaume XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris : L.G.D.J., 2002

ANES Y ALVAREZ DE CASTRILLON Gonzalo & MANSO PORTO Carmen (coord.), 2006

*Isabel la Católica y el arte*, Madrid : Real Academia de la Historia, 2006

ANGENARD Sylvette, 1998

*La peinture des retables en Roussillon aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : le diocèse d'Elne d'Arnau Gassie à Jaume*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Robin, Montpellier 3, 1998.

ANGULO IÑEGUEZ Diego, 1944<sup>a</sup>

“Durero y los pintores catalanes del siglo XVI”, *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), 327-330.

ANGULO IÑEGUEZ Diego, 1944b.

« El pintor gerundense Porta », *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), pp. 341-359.

ALCOLEA BLANCH Santiago, 1987

« Pere el Cerimoniós, protector de les arts », dans *Pere III, el Cerimoniós (1319-1387) : en el sisè centenari de la mort d'un gran rei dels catalans*, Barcelone: Fundació Jaume I, 1987, pp. 86-101.

ÁLVAREZ J. 2012

*An early netherlandish triptych in Spain*, Mémoire Inédit de Master, sous la direction de Susie NASH, Courtauld Institute of Art (Londres), 2012

ARAGÓ Antoni & BONASTRE I BERTRAN Francesc, 1979-80

« Capitòls per a la construcció d'un orgue a la seu gironima », *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVI, 1 (1979-80), pp. 447-459.

ARBACE L., 1993

*Antonello da Messina. Catalogo completo del dipinti*. Florence: Cantini, 1993.

ARCO Ricardo del, 1913-14

« Las vidrieras de la catedral de Huesca », *Arte Aragonés*, vol. 1 (1913-1914), pp. 24-26

ARCO Ricardo del, 1952

« Documentos del arte aragones », *Seminario de Arte Aragones*, vol. IV, Saragosse, 1952, pp. 53-56 pp. 75-77

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

ARGILÉS I ALUJA Caterina, 1991

« Nicolau de Maraya i els mestres vidriers a Lleida a la segona meitat del segle XIV », *Congrés de la Seu Vella de Lleida : Actes*, Lérida: Pagès, 1991, pp. 167-173.

ARGILÉS I ALUJA Caterina, 2010

*Una ciutat catalana en època de crisi: Lleida, 1358-1500*, Lérida: Institut d'Estudis Ilerdens, 2010.

ARIZAGA Beatriz & BOCHACA Michel, 2005

« Caractères généraux des villes portuaires du nord de la péninsule Ibérique au Moyen Âge », dans BOUCHERON Patrick (éd.) *Ports maritimes et ports fluviaux au Moyen Âge*, XXXV<sup>e</sup> Congrès de la SHMES (La Rochelle, 5 et 6 juin 2004), Paris : Publications de la Sorbonne, 2005, pp. 63-78

ARRIBAS Filemón, 1933-34

« Simón de Colonia en Valladolid », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 5 (1933-1934), pp. 153-166.

AUSSEIL Adeline, 1998

*Les volets de l'orgue de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan et l'atelier de Dürer*, Perpignan : Imprimerie Minuprint, 1998.

AUTRAND F., 2000.

*Jean de Berry. L'art et le pouvoir*, Paris : Fayard, 2000

AVRIL François (dir.), 1982

*Manuscrits enluminés de la péninsule ibérique*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1982

AVRIL François, 1989

« Le maître des Heures de Saluces, Antoine de Lonhy », *Revue de l'Art*, vol. 85, n<sup>o</sup> 1, 1989, p. 9-34

AVRIL François, 2009

« Un nouveau témoignage de l'activité toulousaine d'Antoine de Lonhy », dans *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano, 2009.

AVRIL François & REYNAUD Nicole, 1993

*Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris : Bibliothèque Nationale, 1993.

AZCÁRATE J. M<sup>a</sup> de, 1982

*Colección de documentos para la historia del arte en España*, vol. X, Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando – Saragosse : Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1982

BABY-PABION Marcelle, 1991

*Ludovic Brea et la peinture primitive niçoise*, Nice : Serre, 1991

BAMBACH Carmen, 2005

« The Delli Brothers : Three Florentine Artists in Fifteenth-Century Spain », *Apollo*, vol. 161, n. 517 (mars 2005), pp. 75-83.

BARBERA Gioacchino, 1998

*Antonello da Messina*, Milan: Electa, 1998.

BARRAL I ALTET Xavier, 1994

*Les cathédrales de Catalogne*, Barcelone: edicions 62, 1994.

BAXANDALL Michael, 1964

« Bartolomeus Facius on Painting : A Fifteenth Century Manuscript of *De viris illustribus* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1964, pp. 90-107.

BELLINI Fiora 1979

« Quattro fogli di taccuino. Anonimo Valenzano (?), 1400-1420 » dans CASTELNUOVO E. & ROMANO, G. (éd.), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, Turin: Musei Civici, 1979, pp. 198-201.

BELLO LEÓN J. & HERNÁNDEZ PÉREZ M<sup>a</sup> B., 2003

« Una embajada inglesa a la corte de los Reyes Católicos y sus descripción en el *Diario* de Roger Machado », *En la España Medieval*, 26 (2003), pp. 167-202.

BERG-SOBRÉ Judith, 1975

« Le retable de Banyoles et le style International », *Revue de l'Art*, 28 (1975), pp. 34-39.

BERG-SOBRÉ Judith, 1997

*Bartolomé de Cárdenas « el Bermejo », pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco: International Scholars Publications 1997.

BERMEJO MARTINEZ Elias, 1980,

*La pintura de los primitivos flamencos en España*, vol. 1, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1980

BERMEJO MARTINEZ Elias, 1982

*La pintura de los primitivos flamencos en España*, vol. 2, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1982

BERNADI Philippe, 2009

*Maître, valet et apprenti au Moyen Âge. Essai sur une production bien ordonnée*, Toulouse : CNRS-Université Toulouse-Le Mirail, 2009.

BERTAUX Émile, 1906

« Un triptyque flamand du XV<sup>ème</sup> siècle à Valence », *Gazette des Beaux-Arts*, II, 1906, pp. 217-222.

BERTAUX Émile, 1907

« Les primitifs espagnols », *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 22, 2 (1907), pp. 107-126, 241-262 et 339-360.

BERTAUX Émile, 1908

« La diablesse et l'évêque : un miracle de saint André », *Revue archéologique*, vol. XI (1908), pp. 16-24

BERTAUX Émile, 1911

« La Renaissance en Espagne et au Portugal », dans André MICHEL (dir.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, vol. IV, Paris : Armand Colin, 1911, pp. 817-906.

BETI Manuel, 1915,

« Dos originales del cuatrocentista Martí Torner », *Almanaque de las provincias*, Valencia, 1915, pp. 123-128.

BINZ Louis, 1987

« Les confréries dans le diocèse de Genève », dans *Le mouvement confraternel au Moyen Âge : France, Italie, Suisse*, Rome : École française de Rome, 1987, pp. 233-261.

BISSON T. N., 1986

*The medieval Crown of Aragon. A short history*, Oxford: Clarendon, 1986.

BOHIGAS Pere, 1965

*La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Periodo Gótico y Renacimiento*, 2 vol., Barcelone: Asociación de Bibliófilos, 1965.

BOHIGAS Pere, 1977

« La decoració i la il.lustració del Missal de Santa Eulàlia », dans FABREGA GRAU Angel & BOHIGAS Pere, *El Missal de Santa Eulàlia de la Catedral de Barcelona: el llibre i el seu contingut*, Madrid: Edilan, 1977, pp, 55-89

BOHIGAS Pere, 1986

« Missal de Galceran de Vilanova », dans AGUEDA VILLAR Mercedes *Thesaurus. Estudis. L'art als bisbats de Catalunya, 1100-1800*, Barcelone: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 227.

BOLOGNA Ferdinando, 1977

*Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Naples: Società napoletana di storia patria, 1977

BONCOMPTE Conxita, 1998

« El Sant Jordi de Pere Nissart. Enigma en clau de misteri eyckià », *Lambard. Estudis d'art medieval*, X (1998), p. 197-213.

BOILEAU Étienne, 1879

*Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : Imprimerie nationale, 1879

BONNASSIE Pierre, 1975

*La organizacion del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*, Barcelone: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.

BOONE Marc, BEYEN Marnyx & WEVER Bruno de (dir.),

*Histoire mondiale de la Flandre*, Waterloo : éditions Luc Pire, 2020.

BOUCHERON Patrick (dir.), 2009

*Histoire du monde au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris : Pluriel, 2009.

BORCHERT Till-Holger, 2008

*Jan van Eyck: Renaissance Realist*, Cologne / New York: Taschen, 2008.

BORCHERT Till-Holger, 2018

« Being there: Jan van Eyck and Petrus Christus in Bruges », dans CAPRON Emma (dir.), *The Charterhouse of Bruges*, New York: The Frick Collection – Londres: D Giles Limited 2018, pp. 91-105.

BORDES François, 2006

*Formes et enjeux d'une mémoire urbaine au bas Moyen Âge : le premier « Livre des histoires » de Toulouse (1295-1532)*, thèse de doctorat, université Toulouse-Le Mirail, 5 vol., 2006.

BOSKOVITS Milkós, 1975

« Il maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcániz? », *Paragone*, 307 (1975), pp. 3-15

BOSKOVITS Milkós, 1990

*The Thyssen-Bornemisza Collection. Early italian painting 1290-1470*, Londres: Sotheby's Publications, 1990

BOSQUE A., 1968,

*Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Milan : Alfieri & Lacroix, 1968.

BOURDIEU Pierre, 1980

« Le capital social », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 31 (1980), pp. 2-3

BRAUDEL Fernand, 2017.

*La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, tome 1, Paris : Armand Colin, 2017 [10<sup>e</sup> éd.].



BROUQUET Sophie & GARCÍA MARSILLA Juan Vicente (éd.), 2015

*Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valence: Universitat de València, 2015

BROWN Jonathan, 1963

« Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes », *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 144 (1963), pp. 269-80.

BRUAND Olivier, 2002

*Voyageurs et marchandises aux temps carolingiens : les réseaux de communications entre Loire et Meuse aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles : De Boeck, 2002.

BRUQUETAS GALÁN Rocío, 2010

« Los gremios, las ordenanzas, los obradores », dans GABALDÓN GARCÍA Araceli & INEBA TAMARIT Pilar (dir.), *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, Madrid: Ministro de Cultura, 2010, pp. 20-31.

BUENDÍA J. Rogelio, 1986

« Perris de Fontaines. Naixement », dans AGUEDA VILLAR Mercedes, *Thesaurus. Estudis. L'Art als bisbats de Catalunya, 1000-1800*, Barcelone: Fundació Caixa de Pensions, 1986, pp. 237-238

CABEZUDO José, 1957

« Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV », *Seminario de Arte Aragonés*, 7-9 (1957), pp. 65-78.

CALMETTE Joseph, 1905

*L'origine bourguignonne de l'Alliance Austro-Espagnole. Cours d'Histoire de la Bourgogne et de l'art bourguignon*, Dijon : Impr. Berthou, 1905.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

CALMETTE Joseph, 1908

« Contribution à l'histoire des relations de la cour de Bourgogne avec la cour d'Aragon au XV<sup>e</sup> siècle », *Revue Bourguignonne*, XVIII (1908), pp. 138-196.

CAMÓS CABRUJA L., 1943

*Retablo de la Barcelona pretèrita*, Barcelona: Librería Dalmau, 1943

CANELLAS LOPEZ Angel, 1988

*Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Saragosse: Institución Fernando el Católico, 1988.

CAMPBELL Lorne, 1976

« The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century », *The Burlington Magazine*, 118 (1976), pp. 188-198

CAMPBELL Lorne, 1998

*National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres: Yale University Press, 1998

CARBONELL BUADES Marià (dir.), 2015

*El Palau de la Generalitat de Catalunya, art i arquitectura*, vol. 1, Barcelone : Generalitat de Catalunya, 2015.

CARMONA TEJERO N., VILLEGAS BRONCANO M<sup>a</sup> A., GARCÍA HERAS M. & GIL C., 2005

« Vidrios y grisallas del s. XV de la Cartuja de Miraflores (Burgos) », *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 44, n° 4 (2005), pp. 251-258.

CARRÈRE Claude, 1966

« La vie privée du marchand barcelonais dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle », *Anuario de Estudios Medievales*, III (1966), pp. 263-291

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

CARRÈRE Claude, 1977

*Barcelone centre économique à l'époque des difficultés. 1380-1462*, 2 vol., Paris- La Haye : Mouton & Co, 1977.

CARTA Clara, 2016

*Tessiture flandro-iberiche e Rinascimento mediterraneo : la Sardegna e i territori della Corona d'Aragona a contatto con l'arte del Nord*, thèse de licence inédite, sous la direction des prof. Irene GRAZIANI et Maria Vittoria SPISSU, à l'université de Bologne, 2016.

CASADO NOVAS Iván, 2015

« Las migraciones de élite : la presencia y la actividad comercial de los mercaderes alemanes en la Corona de Aragón (siglo XV) », *Actas del II Simposio Internacional de Jóvenes Medievalistas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2015, pp. 156-176.

CASALS Lluís, 2005

*Barcelona : la Casa de la Ciutat*, Barcelone: Ajuntament de Barcelona, 2005.

CASELLAS Raimon, 1905

« Una taula d'un pintor d'aquí, atribuïda al art francès », dans *La Veu de Catalunya*, le 3 août 1905, pp. 3-4.

CASELLAS Raimon, 1906

« La novela den Sanpere. IX. Documents inédits sobre Alfonso V y Jacme Jacomart que graciosamente regalo al senyor Sanpere y Miquel para quan fassi una segona edició de la seva historia », *La Veu de Catalunya*, 28 août 1906, pp. 1-2.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, 1999

« Des étrangers à la cour. Les artistes et les échanges culturels en Europe au temps du gothique international », dans *Actes des congrès de la société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. L'étranger au Moyen Âge*, 30<sup>e</sup> congrès, Göttingen, 1999, Paris : Éditions de la Sorbonne, 2000, pp. 165-177.

CASSAGNE-BROUQUET Sophie, 2005

*L'art en famille, les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge*, Tournais : Brepols, 2005

CASTELFRANCHI VEGAS Liana, 1966a

« I rapporti Italia Fiandra I », *Paragone*, 195 (1966), pp. 9-24

CASTELFRANCHI VEGAS Liana, 1966b

« I rapporti Italia Fiandra II », *Paragone*, 201 (1966), pp. 28-56

CASTELFRANCHI VEGAS Liana, 1969

« Intorno a un Compianto di Cristo », *Paragone*, 226 (1969), pp. 46-49

CASTELFRANCHI VEGAS Liana, 1983

*Italie et Flandres. Primitifs flamands et Renaissance italienne*, Paris : L'Aventurine, 1995  
[1<sup>re</sup> éd. it. 1983]

CASTELNUOVO Enrico, 1994

*Vetrare medievali : Officine, tecniche, maestri*, Turin: G. Einaudi, [1<sup>ere</sup> éd. 1997] 2007.

CASTIÑERIAS GONZÁLEZ Manuel, 2010

« El Maestro Maeto o la unidad de las artes », dans HUERTA HUERTA Pedro Luis (coord.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Palencia: Fundació Santa María la Real, 2010, pp. 187-233.

CAUSA Raffaello, 1957

*Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergame: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1957

CERVERO Luis, 1964

« Pintores valentinos. Su cronologia y documentacion », *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n° 49 (1964), pp. 83-136

CERVERO Luis, 1965,

« Pintores valentinos. Su chronologia y documentación », *Archivo de Arte Valenciano*, n° 45, année XXVI (1965), pp. 22-26

CHABÀS Roque, 1981,

«Las pinturas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia», *El Archivo*, V (1891), pp. 376-402.

CHALLÉAT Claire, 2009

« Barthélémy d'Eyck : géographie artistique et reconstruction historiographique », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, série 5, vol. 1, n°1 (2009), pp. 3-17.

CHALLÉAT Claire, 2012

*Dalle Fiandre a Napoli*, Rome : L'ERMA di Bretschneider, 2012.

CHAMSON Lucie, 1931

*Nicolas Froment et l'école avignonnaise au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris : Les Éditions Rieder, 1931

CHATELET Albert, 2000

« Le miniaturiste Jacques Coene », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 2000, pp. 29-42

CHATELET Albert, 2004.

« Le miniaturiste Jacques Coene », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 2000 (2004), pp. 29-42.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

CHÉDEAU Catherine, 1999

*Les arts à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle, les débuts de la Renaissance*, Aix-en-Provence : Éditeurs PU de Provence, 1999

CHINER GIMENO J. J. & GALIANA CHACÓN J. P., 2003

« Del "Consolat de Mar" al "Libro llamado Consulado de Mar", aproximación histórica », dans CHINER GIMENO Jaime & GALIANA CHACON Juan (éd.), *Libro llamado Consulado de mar (Valencia, 1539)*, Valence: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Valencia, 2003, pp. 7-42.

CLARA Josep, 1983

“El testament gironí d’Aine Bru i de Pere de Fontaines”, *Revista de Girona*, 102 (1983), pp. 13-18

CLARAMUNT Salvador, 2002

« La política matrimonial de la Casa condal de Barcelona y real de Aragón desde 1213 hasta Fernando el Católico », dans *Acta Historica et Archaologica Mediaevalia*, num. 23-24 (2002), pp. 195-235

CLOSEL Amélie du, 2018

*Le retable de la vie de la Vierge, une Assomption inédite*, Paris : Galerie Hubert Duchemin, 2018.

COHENDY Aurélie, 2019

*Peintres et décors en Midi toulousain, vers 1460-1560*, 3 volumes, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Julien, Toulouse : Université Toulouse 2, 2019

COLL I ALENTORN Miquel, 1992

*Historia, Textos I Estudis de Cultura Catalana*, vol. 1, Barcelone: Curial, 1992

COMPANY Ximo, 1990.

*La pintura Hispano-Flamenca*, Valence: Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

COMPANY Ximo, 1992

«La pintura del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (1470-1525) », dans CHECA CREMADES Fernando (dir.), *Reyes y Mecenas. Los reyes católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones: Electa, 1992, pp. 151-176.

COMPANY Ximo, PUIG Isidoro, BORJA Franco & ALIAGA Joan, 2012

«Una flagelación de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach», *Archivo Español de Arte*, 85, 340 (oct-dec 2012), pp. 363-373.

CORBIAU Marie-Hélène, VAN DEN ABEELE Baudouin, YANTE Jean-Marie & BULTOT-VERLEYSSEN Anne-Marie (éd.), 2020

*La route au Moyen Âge. Réalités et représentations*, Louvain-la-Neuve : Brepols, 2020.

CORDORELLI Adele, 1965

« Un ritratto firmato : Opus Johannes Burgundi », *Commentari*, vol. XVI (1965), pp. 77-84.

CORDORELLI Adele, 2001,

«La Leyenda del 'Mestre Riquart' y de Ricardo Guarataro», *Archivo Español de Arte*, LXXIV (2001), pp. 285-291.

CORDORELLI Adele, 2009,

«El cardenal Rodrigo de Borja, mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio», *Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, n° 2 (2009), pp. 359-379.

CORNUDELLA Rafael, 2003

«La pintura de la primera meitat del segle XVI al museu episcopal de Vic», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 145-185.

CORNUDELLA Rafael, 2004

« El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (àlies Mestre de Canapost; àlies Mestre de la Seu d'Urgell) », *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 137-169

CORNUDELLA Rafael, 2008

« El Mestre de la Porxiúncula i la pintura valenciana del seu temps », *Butlletí MNAC*, 9 (2008), pp. 83-111.

CORNUDELLA Rafael, 2009-10

« Alfonso el Magánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón », *Locus Amoenus*, 10 (2009-10), pp. 39-62.

CORNUDELLA Rafael, 2014

« Sainte Claire d'Assise et Christ Assis au Calvaire du Début du XVI<sup>e</sup> siècle conservées au Monastère de Santa Maria de Pedralbes (Barcelona) », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, vol. 83 (2014), pp. 67-86.

« Un ritratto scomparso di Alfonso il Magnanimo, l'influenza eyckiana a Valencia e l'enigma Jacomart », dans PIETROGIOVANNA Mari (dir.), *Uno sguardo verso nord. Scritti in onore di Caterina Viridis Limentani*, Padoue: Il Polografo, 2016, pp. 123-132.

CORNUDELLA Rafael, 2018

« Del taller de Patinir al monestir de Pedralbes. Una Mare de Déu amb l'Infant en un paisatge », *Locus Amoenus*, vol. 16 (2018), pp. 19-57.



CORNUDELLA Rafael, 2019

« A new attribution to Niccolò di Pietro Lamberti and a reconsideration of Guillem Sagrera : the sculptures on the *Portal del Mirador* of Majorca Cathedral », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 92 (2019), pp. 477-530.

CORNUDELLA Rafael, 2020a

« The late medieval embroidery in the Crown of Aragon : from archival records to objects preserved », *Riggisberger Berichte*, 24 (2020) [sous presse].

CORNUDELLA Rafael, 2020b

« 'Déu que ens guarts de pintors' Dernière floraison et déclin de la peinture murale dans les états ibériques de la couronne d'Aragon (XIVe-XVe siècles », dans NIGAGLIONI Michel-Edouard (dir.), *Fresques de la Corse et de Méditerranée occidentale*, Ajaccio : Éditions éoliennes, 2020, pp. 166-191.

CORNUDELLA Rafael, 2022

« Variations sur le portrait de la Vierge en buste : de la *Verònica de la Verge* du roi Martin l'Humain aux *Annunciate* d'Antonello da Messina » [sous presse]

CORNUDELLA Rafael & FAVÀ Cesar, 2010,

« Els retaules de Tobed i la primera estapa dels Serra », *Butlletí del MNAC*, n° 11 (2010), pp. 63-89.

CORNUDELLA Rafael & MACÍAS Guadaira, 2009,

« Taller brabançó actiu a Barcelona (?). Frontal de Crist i els Evangelistes, cap a 1393-1410 », dans MENDOZA C. & OCAÑA M. T., *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75e aniversari del MNAC*, Barcelone: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pp. 152-157.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

CORNUDELLA Rafael & MACÍAS Guadaira, 2011

« Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi », *Locus Amoenus*, num. 11 (2011), pp. 19-53.

COORNAERT Émile, 1968

*Les corporations en France avant 1789*, Paris: Gallimard, 1968

COROLEU José, 1889

*Documents historics catalans del segle XIV*, Barcelone: La Renaixensa, 1889.

COSMEN ALONSO Concepción, HERRÁEZ ORTEA M<sup>a</sup> Victoria & PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA María (coord.), 2009

*El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*, Léon: Universidad de León, 2009

COULET Noël, 1996,

« Introduction, “s'en divers voyages n'est mis” », dans *Voyages et voyageurs au Moyen Âge, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 26 (1996), pp. 9-29.

COULON Damien, 2004

*Barcelone et le grand commerce d'orient au Moyen Âge*, Madrid : Casa de Velázquez, 2004.

COULON Damien, PICARD Christophe & VALÉRIAN Dominique (dir.), 2007

*Espaces et réseaux en Méditerranée VI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1, Paris : Édition Bouchène, 2007, pp. 19-40.

CROOKE Y NAVARROT Juan, 1903

*Tapices de la Corona de España, Boletín de la Real Academia de la Historia*, tome 42 (1903), pp. 464-467.

CUADRADA Coral, 2003

« Presencia y expansión de los mercaderes italianos en la península ibérica (siglos XII-XIV) », dans ADÃO DA FONSECA Luis, AMARAL Luis Carlos & FERREIRA SANTOS Maria Fernanda (coord.), *Os reinos ibéricos na Idade Média*, Porto: Livraria Civilização Editora, 2003, pp. 363-370

CUYÀS Maria Margarita, 1997

“Reflexions sobre pintura veneciana al Museu Nacional d’Art de Catalunya”, dans CHECA CREMADES Fernando, FALOMIR FAUS Miguel & CUYÀS Maria Margarita, *De Tiziano a Bassano. Mestres venecians del Museo del Prado*, Barcelone: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1997, pp. 41-51.

CVMA, 1985

AINAUD Joan (dir.), *Els vitralls medievals de l’església de Santa Maria del Mar, a Barcelona*, Barcelone: Institut d’Estudis Catalans, 1985.

CVMA, 1987

AINAUD Joan (dir.), *Els vitralls de la cathedral de Girona*, Barcelone: Institut d’Estudis Catalans, 1987.

CVAM, 1992

AINAUD Joan (dir.), *Els vitralls del monestir de Santes Creus i la cathedral de Tarragona*, Barcelone: Institut d’Estudis Catalans, 1992.

CVAM, 1997

AINAUD Joan (dir.), *Els vitralls de la Catedral de Barcelona i del monestir de Pedralbes*, Barcelone: Institut d’Estudis Catalans, 1997.

CVAM, 2014a

BARRAL I ALTET Xavier & MUNDÓ Anscari (dir.), *Els Vitralls de la Catedral de la Seu d'Urgell i de la Col·legiata de Santa Maria de Cervera*, Barcelone: Institut d'Estudis Catalans, 2014

CVAM, 2014b

BARRAL I ALTET Xavier & MUNDÓ Anscari (dir.), *Estudis entorn del vitrall a Catalunya*, Barcelone: Institut d'Estudis Catalans, 2014

DACOS N., 2000

« Federico Zeri et l'excentrique Joan de Burgunya en Italie », *Gazette des beaux-arts*, vol. CXXXV (2000), pp. 109-116.

DAUPHANT Léonard, 2012

*Le royaume des quatre rivières : l'espace politique français*, Seyssel : Champ Vallon, 2012.

DE DECKER Maxence,

« *Le Maître au Brocart d'or* », un maître laissé pour compte. *Fortune critique et catalogue raisonné*, mémoire de master, sous la direction de HENDERIKS Valentine, Bruxelles : Université libre de Bruxelles, 2018-2019.

DELDIQUE Mathieu, 2013,

*La lamentation d'Albi : un chef d'œuvre flamand redécouvert*, Gand : Édition Snoeck, 2013.

DELDIQUE Mathieu & DESACHY Matthieu, 2013,

« Le nom des anges. Le Maître de Jacques de Besançon et les peintures du Jugement dernier de la cathédrale d'Albi », *Patrimoines, revues de l'Institut national du patrimoine*, 9 (2013), pp. 287-322.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

DELMARCEL Guy (ed.), 2002

*Flemish tapestry weavers abroad. Emigration and the founding of manufactories in Europe*,  
Louvain: Leuven University Press, 2002.

DELMARCEL Guy, 1999

*Flemish Tapestry*, Tiel/ Belgique: Lannoo Publishers, 1999

DESPORTES BIELSA Pablo, 1999

« El consulado catalán en Brujas (1330-1488) », *Aragón en la Edad Media*, n° 14-15  
(1999), pp. 375-390.

DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA Eloy, 1923

« El pintor Nicolás Florentino », *Anales del Instituto General y Técnico de Valencia*, 1923.

DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA Eloy, 1928

« Nuevos documentos para la biografía del pintor Nicolás Florentino », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, (1928), pp. 26-33.

DÍAZ MANTECA E., 1985

« La fundació de Vall de Crist (1385-1388). Els orígens d'un monestir cartoixà », *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXI (1985), pp. 592-648

DOCAMPO Javier, 2007

« La importación de manuscritos iluminados y su influencia en la miniatura de la Península Ibérica : 1470-1570 » dans YARZA LUACES Jaquín (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia : Nausicaa, 2007, pp. 177-233.

DOCAMPO Javier, 2016

« Talleres nórdicos y clientes hispanos : la llegada de libros de horas flamencos a la Corona de Aragón », dans MIQUEL JUAN Matilde & PÉREZ MONZON Olga (dir.), *Ver y crear :*

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

*obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid : La Ergástula, 2016, pp. 221-243.

DOMENGE I MESQUIDA Joan, 2009

« Guillem Sagrera et lo modern de son temps », *Revue de l'Art*, 166/4, 2009, p. 77-90

DOMÍNGUES CASAS Rafael, 1993

*Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto, 1993

DOPPLER Stéphanie, 2010

« Formation et conditions sociales des peintres et sculpteurs dans les comtés nord-catalans à la Renaissance », dans Gilbert LARGUIER (dir.), *Mineurs, minorité. Jeunes, jeunesse en Roussillon et en Languedoc, XVIe-XVIIIe siècle*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2020, pp. 97-105

DOPPLER Stéphanie, 2012-2013

*La peinture de la Renaissance dans les comtés nord-catalans (1480-1540)*, 2 volumes, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Julien et Joaquim Garriga, Perpignan : Université de Perpignan Via Domitia, 2012-2013

DOPPLER Stéphanie, 2018

« Le métier de peintre à la Renaissance dans les comtés nord-catalans », dans VVAA, *Autour d'une œuvre restaurée, le retable de la Renaissance de Valcebollère*, Perpignan : Département des Pyrénées-Orientales, 2018, pp. 13-31

DOUAIS Célestin, 1904

*L'art à Toulouse. Matériaux pour servir à son histoire du XVe au XVIIIe siècle*, Toulouse : Privat – Paris : Picard, 1904.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

DOUSSINAGUE José M., 1950

*El testamento político de Fernando el Católico*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950,

DÜCKER Rob & ROELOFS Pieter (dir.), 2005

*The Limbourg Brothers: Nijmegen masters at the French court, 1400-1416*, Nijmegen: Gand: Ludion, 2005

DURAN I SANPERE Agustín, 1929.

*El retaule de Sant Agustí dels blanquers de Barcelona*, extrait de la revue du « *Foment de les Arts Decratives* » *Arts i Bells Oficis*, Barcelone, 1929.

DURAN I SANPERE Agustín, 1943

*La Casa de la Ciudad, historia de su construcción*, Barcelone : ediciones Aymá, 1943.

DURAN I SANPERE Agustín, 1956

« Bordadores de la corte en el siglo XIV », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 26 (1055-1956), pp. 61-86

DURAN I SANPERE Agustín, 1960

*Per a la historia de l'art a Barcelona: glosses a documents dispersos*, Barcelone: Institut d'Estudis Catalans, 1960.

DURAN I SANPERE Augustin, 1972

*Llibre de Cervera*, Tàrraga: F. Camps Calmet, 1972.

DURAN I SANPERE Augustin, 1975

*Barcelona i la seva històrica. 3. L'art i la cultura*, Barcelone: Curial, 1975.

DURLIAT Marcel, 1954

*Arts anciens du Roussillon. Peinture*, Perpignan : Conseil Général des Pyrénées-Orientales, 1954

DURLIAT Marcel, 1959

« La peinture roussillonnaise à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance », *Reflets du Roussillon*, 25 (1959), pp. 35-37

DURLIAT Marcel, 1961

« La peinture à Perpignan autour de 1500 », *Actes du 86<sup>e</sup> congrès des sociétés savantes. Section archéologie (Montpellier 1961)*, Montpellier, 1962, pp. 339-350

DURLIAT Marcel, 1962

*L'Art dans le royaume de Majorque : les débuts de l'art gothique en Roussillon, en Cerdagne et aux Baléares*, Toulouse : Privat, 1962.

DURLIAT Marcel, 1969

« La peinture perpignanaise du Moyen Âge à la lumière des retables restaurés par le service des Monuments Historiques », *Les monuments historiques de France*, 2 (1969), pp. 171-173

DURRIEU Paul, 1907

« Jacques Coene, peintre de Bruges, établi à Paris sous le règne de Charles VI, 1398-1404 », dans *Les arts anciens de Flandre*, 2 (1907), pp. 5-23.

DUVERGER J., 1954

« Kopieën van het Lam Gods retabel van Hubert en Jan van Eyck », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, III (1954), pp. 51-68



Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

DUVERGER J., 1955

« Brugse Schilders tenn tijde van Jan van Eyck », *Miscellanea E. Panofsky. Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, I-3, 1955, pp. 92-102

ELSIG Frédéric, 1998

« Notes sur la peinture en Savoie autour de 1450 », *Nuovi Studi*, 3 (1998), pp.25-28.

ELSIG Frédéric, 2016

*La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen-Âge (1416-1536)*, Milan: Silvanae Editoriale, 2016.

ELSIG Frédéric, 2018

*Antoine de Lonhy*, Milan: Silvanae Editoriale, 2018.

ELSIG Frédéric (dir.), 2021

*La peinture à Toulouse aux XVe-XVIe siècles*, Milan : Silvanae Editoriale, 2021.

ESPAÑOL Francesca, 1996

« Ecos artísticos aviñoneses en la Corona de Aragón : la capilla de los Ángeles del Palacio Papal », dans *El Mediterráneo y el Arte Español, Actas del XI Congreso del CEHA*, Valence-Madrid, 1996, pp. 58-68

ESPAÑOL Francesca, 2001

« La escultura tardogótica en la Corona de Aragón », dans *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época, 13-16 octubre 1999*, Burgos, 2001, pp. 287-334

ESPAÑOL Francesca, 2002-2003

« El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova (British Library, Ms. Add. 28962), *Locvs Amoenvs*, 6 (2002-2003), pp. 91-114.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

ESPAÑOL Francesca, 2010

« La Santa Capella del rei Martí l'Humà i el seu context », *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, XXI (2010), pp. 35-39.

ESPIN Elsa, 2015

*La peinture barcelonaise dans la seconde moitié du XVe siècle. Jaume Huguet, un artiste emblématique*, Mémoire de Recherche de Master 2, sous la direction de Ph. Lorentz, Paris : Sorbonne Université, 2015, vol. 1

ESPIN Elsa 2020a,

« Résolution d'une énigme héraldique : Honorat de Berre et l'Adoration de l'Enfant », *Revue française d'héraldique et de sigillographie – Études en ligne*, janvier 2020, 11p.

ESPIN Elsa 2020b,

« Redécouverte d'un chef-d'œuvre : l'Adoration de l'Enfant du Petit Palais d'Avignon », *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie*, XLII (2020) pp. 73-84.

ESPIN Elsa, 2021

« Antonello de Messine et Petrus Christus. Une nouvelle hypothèse de rencontre », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XL (2021), pp. 77-94

EWING Dan, 1990

« Marketing art in Antwerp 1460-1560: Our Lady's Pand », *The Art Bulletin*, 72-4 (1990), pp. 558-584.

FABREGA GRAU A.,

*Pasionario Hispánico*, vol. I, Madrid-Barcelone : Instituto P. Enrique Florez, 1953

FALOMIR Marías, 1996

*Arte en Valencia (1472-1522)*, Valence: Generalitat Valenciana, 1996.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

FÉLIBIEN André, 1725

*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, tome 1, Paris : A Trévoux, 1725.

FERNANDEZ Amancio & TATE Robert B., 1956-59

« Vicent Climent, un valenciano en Inglaterra », *Estudios de Historia Moderna*, tome IV (1956-59), pp. 113-168.

FERRER FLÓREZ Miguel, 2000

« La cofradiá de san Jorge y los orígenes de la RSEMAP », *Memòries de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, n° 10 (2000), pp. 137-170.

FERRER I PUERTO Joan, 1997

« Joan Reixach, autor de dos obras del círculo Jacomart-Reixach », dans *Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*, Aielo de Malfredie 6-8 novembre 1996, Valence, 1997, pp. 311-320.

FERRER I PUERTO JOAN, 2003

« Presència de Jaume Huguet a València. Novetats sobre la formació del pintor », *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, 12 (2003), pp. 27-32.

FOLCH I TORRES Joaquim, 1915-1920

« Pintures de les portes d'un orgue de la Seu d'Urgell », *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI (1915-1920), pp. 787-792

FORTEZA OLIVER Miquela, 2011,

*Los orígenes de la imprenta en Mallorca*, Palma : Objeto Perdido, 2011

FOURQUIN G., 1972

*Les soulèvements populaires au Moyen Âge*, Paris : Presses Universitaires françaises, 1972.

FOSSIER Robert, 1999

*Sources de l'histoire économique et sociale au Moyen Âge occidental*, Turnhout : Brepols, 1999

FRANSEN Bart, 2017

« Van Eyck in Valencia », dans Christina CURRIE, Bart FRANSEN, Valentine HENDERIKS, Cyriel STROO, Dominique VANWIJNSBERGE (éd.), *Van Eyck Studies. Papers presented at the eighteenth symposium for the study of underdrawin and technology in Painting, Brussels, 19-21 september 2012*, Paris – Louvain – Bristol : CT : Peeters, 2017, pp. 469-478.

FRANSEN Bart & STROO Cyriel (éd.), 2020

*The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Exterior*, Bruxelles: Brepols, 2020.

FREIXAS Pere, 1983

*L'art Gótic a Girona, segles XIII-XV*, Barcelone: Institut d'Estudis Catalans, 1983.

FREIXAS Pere, 1984

« Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona a la primer terç del segle XVI », *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVII, pp. 165-188

FREIXAS Pere, 1985-86

« Documents per a l'art renaixentista català. L'escultura gironina a la primera meitat del cinc-cents », *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985-86), pp. 245-279.

FREIXAS Pere, 1988

« Ayne Bru. Degollació de Sant Cugat », dans SUREDA PONS Juan & FREIXAS Pere (dir.) *L'època dels genis. Renaixement. Barroc*, Gérone : Ajutament de Girona, 1988, pp. 95-98.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

FREIXAS Pere, 1994

« Pere de Fontaines. San Jorge », dans BARTOLOMÉ ARRAIZA Alberto (coord.), *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, Madrid: Electa, 1994, p. 290.

FRIELANDER Max Jacob, 1926

*Die altniederländische Malerei*, tome IV, Berlin, 1926,

FRIEDLÄNDER Max Jacob, 1927

*The van Eycks – Petrus Christus, Early netherlandish Painting*, vol. 1, Leyden: Sitjhoff, 1967 [première ed. allemande 1927].

FRIZET Yannick, 2015

*Louis XI, le Roi René et la Provence*, Marseille : Presses Universitaires de Provence, 2015.

FURIÓ Antonio (éd.), 1985

*València, un mercat medieval*, Valence: Diputació Provincial de València, 1985

GARCÍA C., 2002

« El monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza en el mecanazgo real », dans VVAA., *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Saragosse, 2002, pp. 102-178

GARCÍA MARSILLA Juan Vicente, 2000

« La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo », *XVI congresso internazionale di storia della Corona d'Aragona (Napoles 1997)*, vol. II, Naples: Paparo, 2000, pp. 1705-1718.

GARCÍA MARSILLA Juan Vicente, 2011

*Art i societat a la València medieval*, Catarroja – Barcelone : Afers, 2011.

GARRIGA Joaquim, 1986a

*L'època del renaixement, s. XVI* (Història de l'Art Català, vol. IV), Barcelone: Edicions 62, 1986.

GARRIGA Joaquim, 1989

« Pere (o Perris) de Fontaines. Sant Jordi », dans VVAA, *Millenium. Història i art de l'església catalana*, Barcelone: Arquebisbat de Barcelona i Comissionat de Millenium, 1989, pp. 416-417

GARRIGA Joaquim, 1990

« Imatges amb “punt”: el primer ressò de la perspectiva lineal en la pintura catalana vers 1490-1500 », *D'Art*, num. 16 (1990), pp. 59-79.

GARRIGA Joaquim, 1990b

*Qüestions de perspectiva en la pintura hispànica del segle XVI. Criteris d'anàlisi perspectiva i aplicació al cas de Catalunya*, Thèse de doctorat, Barcelone: Universitat de Barcelona, 1990.

GARRIGA Joaquim, 1998

« Dels noms dits als noms escrit : una hipòtesi sobre l'antropònim del pintor Aine Bru », dans AVIÑO A X. (ed.), *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelone: Universitat de Barcelona, pp. 267-279.

GARRIGA Joaquim, 2001

“Joan de Borgonya, pintor del XIXe capítulo de la orden del Toisón de Oro”, dans BELENGUER Ernest, *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, vol. III, Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 121-180

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

GARRIGA Joaquim & CORNUDELLA Rafael, 2015

« Aine Bru : l'itinéraire meridional d'un peintre du Brabant », BIGET Jean-Louis (ed.), *Sainte-Cécile d'Albi et le décor peint à la première Renaissance*, actes du colloque d'Albi (juin 2009), Portet-sur-Garonne : Éditions Midi-Pyrénéennes – Albi : Archives et Patrimoine, 2015, pp. 69-79

GASCON DE GOTOR Anselmo, 1939

*La Seo de Zaragoza. Estudio histórico-arqueológico*, Barcelone: Luis Miracle, 1939

GATOUILLAT Françoise, 1998

« Voyage des hommes, voyages des œuvres : le vitrail un produit d'exportation », *Revue de l'Art*, n° 120 (1998), pp. 35-48.

GÓMEZ DE VALENZUELA Manuel, 2005

*Notarios, artistas, artesanos y otros trabajadores aragoneses*, Saragosse: Justicia de Aragon, 2005

GÓMEZ FERRER Mercedes, 2004

« La casa del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada de dos siglos (XV-XVI) », *Ars Longa*, 13 (2004), pp. 11-31

GÓMEZ FERRER Mercedes, 2006

« Jacomart, revisión de un problema historiográfico », dans HERNANDEZ GUARDIOLA Lorenzo (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2006, pp. 71-99.

GÓMEZ FERRER Mercedes, 2011

« La capilla del gremio de armeros de la catedral de Valencia (1492-1505) », *Ars Longa*, vol. 20 (2011), pp. 69

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

GÓMEZ FERRER Mercedes, 2012,

*El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*,  
Valence: Institució Alfons el Magnànim, 2012.

GÓMEZ FERRER Mercedes, 2018

« Reflexion sobre el pintor Lluís Dalmau a propòsit d'un retaule per a Molins de Rei (1451) », *Locus Amoenus*, vol. 16 (2018), pp. 5-18.

GÓMEZ FRECHINA José, 2004

*Obras Maestras restauradas. El retablo de San Martín, santa Ursula y san Antonio Abad*,  
Madrid: Area de Actividades Culturales, Departamento de Comunicación e Imagen  
BBVA, 2004

GÓMEZ FRECHINA José, 2011

*Los Hernandos: pintores 1465-1525, c. 1475-1536*, Madrid: Arco/Libros, 2011.

GÓMEZ MUNTANÉ M<sup>a</sup> del Carmen, 1980

*Els ars nova en la Corona de Aragón o la música en la casa real catalo-aragonesa durante los años 1336-1433*, Thèse de doctorat sous la direction de LLORENS José María,  
Barcelone: Universitat de Barcelona, 1980.

GONZÁLES-HURTEBISE Eduardo, 1907

« Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como infante y como rey (1412-1424) », *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1 (1907), pp. 148-188

GONZALO Anes & MANSO PORTO Carmen (coord.), 2006

*Isabel la Católica y el arte*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2006

GOURON André, 1958

*La réglementation de métiers en Languedoc au Moyen Âge*, Paris : Librairie Minard –  
Genève : Librairie E. Droz, 1958.



GRAND RY Michel de (coord.), 1994

*Les primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve : La Renaissance du Livre, 1994.

GUDIOL RICART Josep, 1919

« De vidrieres i vidriers catalans », *La Veu de Catalunya. Pàgines Artístiques*, num. 476, 480, 486 et 492 (1919).

GUDIOL RICART Josep, 1924

*La pintura mig-eval catalana. Els Trescentistes*, 2 vol., Barcelone: S. Babra, 1924.

GUDIOL RICART Josep, 1941

*Spanish painters*, Tolède, 1941.

GUDIOL RICART Josep, 1955

*Pintura Gòtica (Ars Hispaniae, vol. IX)*, Madrid: Ed. Plus-Ultra, 1955.

GUDIOL RICART Josep, 1958

« La pintura del segles XVI i XVII », *L'art catala*, vol. II, Barcelone, 1958.

GUDIOL RICART Josep, 1958b

« Les peintres itinérants de l'époque romane », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1-2 (1958), pp. 191-194.

GUDIOL RICART Josep, 1962

« Une peinture inédite de Bartolomé Bermejo », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 12, n°6 (1962), pp. 267-272.

GUDIOL RICART Josep, 1971

*Pintura medieval en Aragón*, Saragosse: Institución "Fernando el Católico" CSIC, 1971

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

GUDIOL RICART Josep & ALCOLEA BLANCH Santiago, 1986

*Pintura gòtica catalana*, Barcelone: Polígrafa, 1986.

GUIDINI-RAYBAUD Joëlle, 2003

« *Pictor et veyrerius* ». *Le vitrail en Provence occidentale, XIIe-XVIIe siècles*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

GUILLEMAIN B., 1962,

*La cour pontificale d'Avignon 1309-1376*, Paris : De Boccard, 1962.

GUILLOUËT Jean-Marie, 2009

« Les transferts artistiques, une notion opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ? », dans *Histoire de l'art*, n° 64 (2009), pp. 17-25.

GUILLOUËT Jean-Marie, DUBOIS J. , et VAN DEN BOSSCHE Benoît (dir.), 2014

*Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser les circulations des hommes, des hommes, des œuvres, des savoir-faire et des modèles (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Picard, 2014.

GUYOT-BACHY Isabelle, 2017

*La Flandre et les Flamands au miroir des historiens du royaume X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2017.

GRAVEL Martin, 2012

*Distances, rencontres, communications : réaliser l'empire sous Charlemagne et Louis le Pieux*, Turnhout : Brepols, 2012.

GRECO Chiara, 2015-16,

*Les assicurazioni delle opere d'Arte*, thèse de licence, Venise : Università Ca'Foscari Venezia, 2015-16.

HABLOT Laurent, 2015

*Affinités héraldiques. Concessions augmentations et partages d'armoiries, XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle.* Mémoire inédit habilitation à diriger des recherches L. Hablot soutenu à l'EPHE (Paris) décembre 2015. Jury : M. Pastoureau (Garant), M. Aurell, F. Lachaud, J.-M. Moeglin, M. Nassiet, A. Zajic.

HERNANDO José Luis, 1991-93

« Los artistas llegados al foco barcelonés durante el gótico internacional (1390-1450) : procedencia, actividad y posible asentamiento », *Lambard. Estudios d'art mediéval*, VI (1991-93), pp. 359-388.

HENDERIKS Valentine, 2011

*Albrecht Bouts (1451/55-1549)*, Tournhut : Brepols, 2011

HERRERO CARRETERO Concha, 2004

*Tapices de Isabel la Católica : origen de la colección real española*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2004

HÉRIARD DUBREUIL Mathieu, 1975

« Importance de la peinture valencienne autour de 1400 » *Archivo de arte valenciano*, 46 (1975), pp. 13-21.

HÉRIARD DUBREUIL Mathieu, 1978

« Du nouveau sur un primitif espagnol. A propos de Miguel Alcañiz peintre de Valence », *L'œil*, jan-fév 1978, pp. 53-60.

HERIARD DUBREUIL Matthieu, 1987

*Valencia y el gótico internacional*, 2 vol., Valence: Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

HÉROLD Michel (coord.), 1999

*Vitrail et arts graphiques, XVe-XVIe siècles*, actes de la table ronde organisée par l'École nationale du patrimoine les 29-30 mai 1997, Paris : École nationale du patrimoine, 1999.

HEROLD Michel, 2016

« Jean Hey peintre sur verre ? Le vitrail des Popillon à la collégiale de Moulins : bénéfices d'une restauration », *Revue de l'art*, 2016-4 (numéro spécial Restauration), pp. 23-32

HEROLD Michel, 2019

« Enguerrand Quarton peintre sur verre ? Une découverte au musée Calvet », *Revue de l'Art*, 2019-4 (n°206), pp. 10-16

HÉROLD Michel (dir.), 2020

*Les vitraux du midi de la France : Région Occitanie, Région Sud Provence-Alpe-Côte d'Azur*, Rennes : PUR, 2020.

HOOG Michel & HOOG Emmanuel, 1995

*Le marché de l'art*, Paris : Presses Universitaires de France, 1995

HOUTART M., 1907

« Jacques Daret, peintre tournaisien du XV<sup>e</sup> siècle », *Revue tournaisienne*, II (1907).

IRADIEL MURUGARREN Francisco Paulino, 2004

« La economía de la Corona de Aragón a finales de la Edad Media », dans VVAA, *Los reyes católicos y la monarquía de España*, Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2004, pp. 125-136

ISHIKAWA C., 2004

*The "Retablo de Isabel la Católica" by Juan de Flandes and Michel Sittow*, Turnhout: Brepols, 2004

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

JARDÍ ANGUERRA Montserrat, 2006

*Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI : de la tradició germànica a la producció local*, 2 vol., thèse de doctorat, sous la direction de TERÉS TOMÀS Rosa, Barcelone: Universitat de Barcelona, 2006.

JARDÍ ANGUERRA Montserrat, 2009a

« Entorn del taller de Jaume Huguet i el pintor alemany Bernat Goffert », *Recerca*, 13 (2009), pp. 199-238.

JARDÍ ANGUERRA Montserrat, 2009b

« L'aportació dels escultors alemanys a la producció catalana de retaules de finals del segle XV », *Locus Amoenus*, num. 9 (2007-08), pp. 79-99.

JASPERT Nikolas, 2005

« Corporativismo en un entorno extraño. Las confradías de alemanes en la Corona de Aragón », dans NARBONA VIZCAINO Rafael (dir.), *XVIII Congrès d'Història de la Corona d'Aragó*, vol. II, Valence : Universitat de València, pp. 1785-1806.

JAVIERRE Aurea, 1030

*Martha d'Armanyach, duquesa de Gerona*, Madrid, 1930.

JONES Susan Frances, 2014

« Jan van Eyck and Spain », *Boletín del Museo del Prado*, 32 (2014), pp. 30-49.

JOSE PITARCH Antonio, 1981

*Pintura gòtica valenciana. El període internacional (desde la formació del taller de València, ca. 1374, hasta la presencia de la segunda corriente flamenca, ca. 1440-50)*, Thèse de doctorat, Barcelone: Universitat de Barcelona, 1986.

JOSE PITARCH Antonio, 1986

« Les arts plastiques : l'escultura i la pintura gòtiques », dans *Historia de l'art al país Valencià*, Valence: Eliseu Climent, 1986, vol. 1, pp. 163-238.

JOSE PITARCH Antonio, 1998

« Retablo de la Santa Cruz », *Museu de Belles Arts de Valencia, Obra recuperada del trimestre*, num. 3 (1998).

JOUBERT Fabienne, 1992

« Le saint Christophe de Semur-en-Auxois : Jean de Bruges en Bourgogne? », dans *le Bulletin Monumental*, 150-2 (1992), pp. 165-177.

JOUBERT Fabienne (dir.), 2006

*L'artiste et le Clerc. Commandes artistiques des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006

JOUBERT Fabienne , KÖNIG Eberhard , PACE Valentino & LE POGAM Pierre-Yves , 2008

« L'artiste au Moyen Âge », *Perspective*, 1 (2008), pp. 90-110.

JUSTI Carl, 1887

« Ulftlandrische bilder in Spanien und Portugal », dans ARNOLD VON LÜTZOUW Carl Friedrich, *Zeitschrift für bildende kunst*, Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, 1887, pp. 179-186

KASL Ronda, 2014

*Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castille*, Turnhout: Brepols, 2014.

KAUFFMANN Claus Michael, 1970

« The altar piece of St. George from Valencia », dans *Victoria & Albert museum. Yearbook II*, Londres, 1970, pp. 64-100

KIKUCHI Catherine, 2016

« Peut-on parler de communauté de métier en l'absence de corporation ? », *Questes*, 32 (2016), 139-156.

LABANDE Léon-Honoré, 1932,

*Les primitifs français ; peintres et peintres verriers de la Provence occidentale*, Marseille :  
Librarie Tacussel, 1932.

LABORDE Léon de, 1849

*Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, seconde partie,  
Paris : Plon, 1849.

LABORDE Léon de, 1853

*Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du musée du Louvre, II : documents et glossaire*, Paris : Vinchon, 1853.

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen, MORTE GARCIA C. & MARCOS MARTINEZ A., 1987

« Retablo de Nuestra Señora de los Angeles, ahora de Santiago Apóstol », dans  
*Recuperación de un patrimonio. Restauraciones de la provincia*, Saragosse : Diputación provincial, 1987.

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen, 1969

« Una table de Marzal de Sax en el Museo Provincial de Zaragoza », *Suma de estudios en Homenaje al doctor Canella*, Saragosse, 1969, pp. 665-670.

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen, 1981

« Una obra pictórica poco conocida : el frontal de san Miguel de los Navarros de Zaragossa », dans *Miscelánea de estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol*, Sabiñadigo: Amigos de Serrablo, 1981, pp. 189-206.

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen, 1993

« Encuentro de Santo Domingo de Silos con el Rey Fernando I de Castilla : identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado », *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 76 (1993), pp. 243-266

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del C., 1993b

« Aportaciones al catálogo de la obra de Tomás Giner, pintor de Zaragoza », *Artigrama*, n<sup>o</sup> 10, Saragosse, 1993, p. 163-175

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen, 1998

« Pintores zaragozanos durante el siglo XV : nuevas noticias. », *Artigrama*, 13 (1998), pp. 243-52.

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del C., 1999

« Informaciones sobre Tomás Giner, pintor de Zaragoza (1458-1480) », *Miscellania en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I, Barcelone, 1999, p. 441-448

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen, 2003

*Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Saragosse: Diputación General de Aragón, 2003.

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen (dir.), 2007

*La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Saragosse: Institución Fernando el Católico CSIC, 2007.

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen, 2011

« La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416) », *Artigrama* n<sup>o</sup> 26 (2011), pp. 287-322

LACLOTTE Michel, 1961

« Primitifs de Nice », dans *Art de France*, Paris, 1961, pp. 288-289.



LACLOTTE Michel, 1961b

« Peinture en Provence au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle », *Art de France*, num. 1 (1961), pp. 282-283

LACLOTTE Michel, 1983

*L'École d'Avignon*, Paris : Flammarion, 1983

LAFOND Jean, 1911

« Études sur l'art du vitrail en Normandie. Arnoult de la Pointe, peintre et verrier de Nimègue et les artistes étrangers à Rouen aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Bulletin de la Société des Amis des monuments rouennais*, vol. 1 (1911), pp. 141-172.

LAGABRIELLE Sophie, 2000

« La verrerie du XII<sup>e</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : évolution d'une technique », *Médiévales*, num. 39 (2000), pp. 57-78

LAÏDI Ali, 2016

« Les réseaux de la Hanse » dans LAÏDI Aldi, *Historique mondiale de la guerre économique*, Paris : Perrin, 2016, pp. 107-123

LAMBERT Gisèle, 1999

*Les premières gravures italiennes. Quattrocento-début du cinquecento*, Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1999.

LARA ORTEGA Salvador, 2007

*Las seis grandes lonjas de la Corona de Aragón*, Valence: Ediciones Generales de la Construcción, 2007

LARGUIER Gilbert, 1999.

« Dans l'Espagne du siècle d'or, sur les marges », dans SAGNES Jean & CADÉ Michel, *Nouvelle Histoire du Roussillon*, Perpignan : El Trabucaire, 1999, pp. 191-218.

LAUTIER Claudine, 1978

« La technique du vitrail », *Les dossiers de l'archéologie*, vol. 26 (1978), pp. 26-37

LAUTS Jan, 1988

« Zwei neue Bücher über Antonello da Messina », *Kunstchronik*, 41 (1988), pp. 290-315.

LÉVY Tania, 2017.

*Les peintres de Lyon autour de 1500*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017.

LEONE DE CASTRIS Pierluigi, 2012

*Jacomart. Una Crocifissione tra Valencia e Napoli*, Naples: Francione Arte 1893, 2012.

LIVET Georges, 2003

*Histoire des routes et des transports en Europe. Des chemins de Saint-Jacques à l'âge d'or des diligences*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2003.

LLABRÈS G., 1901-1902

« Asalto a la ciudad de Mallorca en 1229 », *Bolletí de la Societat Arqueològia Lulliana*, 9 (1901-1902), pp. 237-241

LLANES I DOMINGO Carme, 2014

*L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*, Valence: Universitat de València, 2014.

LLOMPART Gabriel, 1977-80

*La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, 4 vol., Palma de Majorque: Luis Ripoll, 1977-80.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

LLOMPART Gabriel, 1980

« La « festa del estandart d'Arago », una liturgia municipal europea en Mallorca (siglos XIII-XV) », *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, n°37-38 (1980), pp. 7-34

LLOMPART Gabriel, 1987

*La pintura gòtica a Mallorca*, Barcelone : Polígrafa, 1987.

LLOMPART Gabriel, 1989

« Identificación del Maestro de las predelas y encuadre de otros mas », *Estudis Baleàris*, XXIX-XXX (1988), pp. 45-52.

LLOMPART Gabriel, 1999

*Miscelánea documental de pintura i picardreria medieval mallorquina*, Palma de Majorque: Museo de Palma de Mallorca, 1999.

LLOMPART Gabriel (dir.), 2001

*El cavaller i la princesa, el sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*, Palma de Majorque: Sa Nostra Caixa de Balears / Consell de Mallorca, 2001

LLOMPART Gabriel & BARCELÓ CRESPI Maria, 1998

"Quaranta dades d'art medieval", *BSAL*, 54 (1998), pp. 85-104

LONGHI Roberto, 1955

« Una Crocifissione di Colantonio », *Paragone*, 63, 1955, pp. 3-10.

LOPEZ AZORIN Maria-José & SAMPER EMBIZ Vincente, 2006

« Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo XVI: aportación documental », dans HERNÁNDEZ GUARDIOLA Lorenzo (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2006, pp. 133-148

LÓPEZ MATA Teófilo, 1943

*El barrio e iglesia de San Esteban de Burgo*, Burgos: Hijos de S. Rodríguez, 1943

LORENTZ Philippe, 1994

« Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446) : la vitrerie du château d'Authumes », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1994, pp. 9-13

LORENTZ Philippe, 1999

« Les Rolin et les "primitifs flamands" », dans *La splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris, 1999, pp. 145-162.

LORENTZ Philippe, 2005

« Une œuvre retrouvée d'Antoine de Lonhy et le séjour à Toulouse du peintre bourguignon (1454-1460) », *Revue de l'Art*, n° 147 (2005), pp. 9-27

LORENTZ Philippe, 2007

« L'étude de la peinture médiévale : quelques cas d'« écoles » », dans PELTRE Christine & LORENTZ Philippe (études rassemblées par), *La notion d'école*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 191-201.

LORENTZ Philippe, EICHBERG Dagmar & TACKE Andreas (éd.), 2017

*The artist between court and city*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1934

« Les noces de l'infant Joan amb Martha d'Armagnac », *Estudis universitaris catalans*, vol. 19 (1934), pp. 1-57.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1944

« Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI) », *Anales y Boletín de los museos de*

*arte de Barcelona*, 1943, vol.I-3, pp. 13-91 ; 1944, vol. II-1, pp. 25-72 ; II-2, pp. 7-65 ;II-3, pp. 11-62

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1945-1946

« El arte en la comarca alta de Urgel », *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 4, 1945, pp. 259-340; IV, I-2, 1946, pp. 9- 172; IV, 3-4, 1946, pp. 297-416.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1949.

« El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I texto, apéndice documental, índices », *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*, vol. 7, 1949.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1950.

«El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II apéndice documental.», *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*, vol. 8, 1950.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1950b

« El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los Plateros de Barcelona », *Museu*, VI, 1950.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1952.

« El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III addenda al apéndice documental », *Anales y Boletín de los museos de arte de Barcelona*, vol. 10 (1952), pp. 9-363.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1954.

« Miguel Luch un escultor cuatrocentista alemán en Barcelona », *Spanische Forschungen* I, vol. 9 (1954), pp. 164-197.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1967

« Il.luminadors, escrivans de lletra rodona formada i de llibres de cor », *Gesammelte aufsätze zur kultugeschichte Spaniens*, 23 Band (1967), pp. 147-170.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1968

*L'Art Antic al Maresme. (Del final del gòtic al barroc salomònic). Notes documentals.*

Mataró : Edició de la Caixa d'Estalvis Laietana, 1970 [première éd. 1968].

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1971

« Retaules antics ». *Ausa*, Vol. 6, Núm. 69 (1971), p. 320-34

MADURELL MARIMÓN Josep Maria, 1979-82

« Documents culturals catalans medievals (1307-1485) (contribució al seu estudi) », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII (1979-1982), pp. 301-473.

MADURELL MARIMÓN Josep Maria & RUBIÓ BALAGUER Jordi, 1955

*Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474- 1553)*, 2 vol., Barcelone: Gremio de Editores, 1955.

MAÑAS BALLESTIN Fabián, 2006

*Capilla de los Corporales. Iglesia Colegial de Santa Maria de Daroca*, Saragosse: Centro de Estudios Darocenses, 2006.

MARCET I JUNCOSA Alícia, 2017

*Abrégé d'histoire des terres catalanes du nord*, Canet en Roussillon : Llibres del Trabucaire, 2017.

MARCHI Andrea de, 2003

« *The Mystical Crucifixion at Princeton and Evidence for the Siene Education of Joan Rosató* », *Record of the Art Museum*, Princeton Universitu, vol. 62 (2003), pp. 32-45.

MARÍAS Fernando, 1992

*El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid: S.I. Sílex, 1992.

MARÍAS Fernando, 2012

« Bartolomé Bermejo ¿Cordubensis ? », *Ars Longa : cuaderno de arte*, 2012 (21), pp. 135-142.

MARÍN María José & NAVARRO BONILLA Diego, 1999

« La librería del rey Martín I El Humano, aproximación metodológica para su estudio », *Aragon en la Edad Media*, n° 14-15, 2 (1999), pp. 1369-1382.

MARINESCU Constantin, 1956

« Documents espagnols inédits concernant la fondation de l'Ordre de la Toison d'Or », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 100-3 (1956), pp. 401-417

MARINESCU Constantin, 1959

« Les affaires commerciales en Flandre d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458) », *Revue Historique*, CCXXI (1959), pp. 33-48

MARTENS Didier, 1998

« Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge : l'exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine (alias Piérot de le Pasture ?) », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1998, pp. 9-67,

MARTENS Didier, 2001

« Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage. Critique d'authenticité et essai de datation », *La Gazette des Arts*, num. 138 (2010), pp. 121-135.

MARTENS Didier, 2001b

« Identificación del 'Quadro' de la Adoración de los Reyes, aniguamente en la cartuja de Miraflores », dans VVAA, *Actas del Confreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos: Institución Fernán González, 2001, pp. 71-89.

MARTENS Didier, 2006

« Le triptyque de la Sainte Famille au travail Pedralbes, une œuvre flamande 'hispanisée' », *Oud Holland*, vol. 199, n°1 (2006), pp. 41-64.

MARTENS Didier, 2010.

*Peinture flamande et goût ibérique aux XVe et XVIe siècles*, Bruxelles : Le livre Timperman, 2010.

MARTENS Maximiliaan, 1999

« Some Aspects of the Origins of the Art Market in Fifteenth-Century Bruges », dans NORTH Michael & ORMROD David (éd.), *Art Markets in Europe 1400-1800*, 1999, Ashgate, pp. 19-27

MARTENS Maximiliaan & PEETERS N., 2002-2003

« El Renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España », dans VVAA, *Erasmus en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002-2003, pp. 159-167

MARTÓN León Benito, 1737

*Origen y antigüedades del el subterráneo y celeberrimo santuario de Santa María de las Santas Masas, oy Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza de la Orden de nuestro padre San Gerónimo*, Saragossa: Juan Malo, 1737

MARTINEZ DE AGUIRRE Javier, 1991

*Arte y monarquía en Navarra, 1328-1425*, Pamplune: Institución Principe de Viana del Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, 1991



Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

MARTINEZ-FERRANDO J. Ernest, 1936

*Pere de Portugal, « rei dels catalans » vist a través dels registres de la seva cancelleria*, Barcelone: Institut d'Estudis Catalans, 1936.

MARQUÈS Jaume, 1981

« Els vitralls de la Seu de Girona », *Revista de Girona*, num. 97 (1981), pp. 267-274.

MAS Joseph, 1912

« Notes sobre antics pintors a Catalunya », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 6, num. 46 (avril-juin 1912), pp. 216-221, 250-260, 307-321, 430-440.

MASSO TORRENTS J., 1905

« Inventari dels bens mobles del rey Marti d'Aragó », dans *Revue hispanique*, t. XII (1905), pp. 486-847.

MAYER A.L, 1922

*Historia de la pintura española*, Madrid : Espasa-Calpe, 1942 [1<sup>re</sup> éd. 1922]

MAYER August L, 1929

*El estilo gotico en España*, Madrid- Barcelone: Labor, 1929

MEISS Millard, 1968

*French painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, Londres : Phaidon, 1968.

MEISS Millard, 1974

*French Painting in the Time of Jean de Berry*, Londres: Phaidon, 1974

MELI Tine, 2002,

« Jacob Coene (14de-15de eeuw): Brugs verluchter in dienst van de Franse en Italiaanse adel », dans *Vlaanderen*, vol. 51 (2002), pp. 5-7.

MENDOZA F. de, 1933

« Pintores y tapiceros en Navarra a finales del siglo XIV », *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 24 2 (1933), pp. 184-197

MESURET Robert, 1951

« Antoine de Lonhy », *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. X (1951), pp. 13-17

MEYER Philippe, 2013.

*Baltiques. Histoire d'une mer d'ambre*, Paris : Perrin, 2013

MINOIS Georges, 2008.

*La guerre de Cent Ans*, Paris : Tempus, 2016 [2008 pour la 1<sup>re</sup> édition].

MIQUEL JUAN Matilde, 2006

« Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional », dans Lorenzo HERNANDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura Valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2006, pp. 13-44

MIQUEL JUAN Matilde, 2006b

« Miquel Alcanyís, pintor itinerante de la Corona de Aragón », dans VV.AA., *La multiculturalidad en las Artes y en la arquitectura*, XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006, pp. 367-374

MIQUEL JUAN Matilde, 2008.

*Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercados de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valence: Universitat de València, 2008

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

MIQUEL JUAN Matilde, 2011

« El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma », *Goya, revista de arte*, n° 336 (2011), pp. 191-213

MIQUEL JUAN Matilde, 2012

« Un pintor holandés en la Corona de Aragón: *Johan Utuvert, pintor de retauls de Utrecht* », *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, 2012, pp. 333-346.

MIQUEL JUAN Matilde & SERRA DESFILIS Amadeo, 2009

« La capilla de sant Martín en la cartuja de Valldecrist: construcción, devoción y magnificencia », *Ars Longa*, num 18 (2009), pp. 65-80

MIQUEL JUAN Matilde & SERRA DESFILIS Amadeo, 2011

« Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos », *Artigrama*, num. 26 (2011), pp. 333-379.

MIRALPEIX Marta, 2014

« Productes artístics importats de Flandes a la Corona d'Aragó a l'Edat Mitjana », *Barcelona Quaderns d'Història*, 21 (2014), pp. 199-212.

MIRAMBELL I BELLO Enrique, 1966

« Decoración del órgano de la Catedral de Gerona en el siglo XV », *Revista de Girona*, 34 (1966), pp. 42-43.

MIRET I SANS Joaquim, 1909

« Llibres y joyas del Rey Martí no inventariats en 1401 », *Revista de la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa*, 9 (1909), pp. 215-218

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

MOCHOLI ROSELLO Asunción, 2009

*Estudi dels documents dels pintors i altres artíxes valencians dels segles XII, XIV i XV (1238-1450)*, thèse de doctorat sous la dir. de Joan ALIAGA, Valence: Universitat Politècnica de València, 2009.

MOEGLIN Jean-Marie & PÉQUIGNOT Stéphane (dir.), 2017

*Diplomatie et « relations internationales » au Moyen Âge (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris : PUF, 2017

MONTERO TORJADA Encarna, 2007

« Receterarios y papers de pintura en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452 : el ejemplo de Andre Garcia », dans VVAA, *Libros con arte, arte con libros* [De los códices medievales a los libros de artista : códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005], Cáceres: Junta de Extremadura 2007, pp. 507-517

MONTERO TORJADA Encarna, 2013a

*La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia 1370-1450*, thèse doctorale, 2 vol, Valence: Universitat de València, 2013.

MONTERO TORJADA Encarna, 2013b

« El cuaderno de dibujos de los Uffizi : en ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia a torno a 1400 », *Ars Longa*, num. 22 (2013), pp. 55-74

MONTERO TORJADA Encarna, 2015

« Por deseo de la noble viuda Peirona Llançol (un nuevo retablo de Pere Nicolau y Marçal de Sas », *Ars Longa*, num. 24 (2015), pp. 25-34.

MONTERO TORTAJADA Encarna, 2017

« El aprendizaje y la transmisión del conocimiento en el oficio de la Pintura Valenciana, 1370-1450 : un caso de estudio », dans MIQUEL JUAN Matilde & PÉREZ MONZON

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

Olga (éd.), *Afilando el pincel, dibujando la voz : prácticas góticas*, Madrid: Ediciones Complutense, 2017, pp. 225-246

MONTIAS John, 1996

*Le marché de l'Art aux Pays-Bas, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris : Flammarion, 1996.

MOLINA Joan, 1991

« Pedro de Portugal i la promoció de las formas artísticas en Barcelona (1464-1466), *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLIII (1991), pp. 61-80.

MOLINA Joan, 1997

« Espacio e imagen de la Justicia. Lecturas en torno al retablo de Consuldo de Mar de Perpiñán », *Locus Amoenus*, n° 3 (1997), pp. 51-66.

MOLINA Joan, 1999

*Arte, devoción y poder en la pintura catalana*, Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

MOLINA Joan (éd.), 2021

*El universo pictórico de Bartolomé Bermejo*, actas del congreso internacional, Madrid : Museo del Prado, 2021.

MUCHIR Claire (dir.), 2017

*Musée d'Art Hyacinthe Rigaud : du XIV<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Perpignan : Snoeck, 2017.

NASH Susie, 2015

« The myth of Louis Alincbrot : relocating the *Triptych with scenes from the life of Christ* in the Prado », *Boletín del Museo del Prado*, tome XXXII, num. 50 (2015), pp. 70-94.

NAVARRO Diego, 2012

« Tiempos de memoria, contextos de archivos », *Textos universitaris de biblioteconomica i documentació*, num. 28 (juin 2012). [En ligne] URL : <https://bid.ub.edu/28/navarro2.htm>

NÈVE Joseph, 1899.

« L. Dalmau. Peintre espagnol, élève de J. van Eyck », *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 1899, pp. 3-9

NICOLINI Fausto, 1925

*L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Naples: R. Ricciardi, 1925.

NIGRO Giampiero (éd.), 2010

*Francesco di Marco Datini. L'uomo, il mercante*, Florence: Firenze University Press – Prato: Fondazione Istituto internazionale di storia economica "F. Datini", 2010.

NIETO FERNANDEZ A., 1984,

*Orihuela en sus documentos, vol. 1 (La Catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago)*, Murcie: Espigas, 1984.

OBRADORS SUAZO Carolina, 2015

*Immigration and Integration in a Mediterranean city : the making of the citizen in Fifteenth-century Barcelona*, Thèse de doctorat, Fiesole: European University Institute, 2015.

OLIVAR BERTRAND Rafael, 1947

*Bodas reales entre Francia y la Corona de Aragón : política matrimonial de los príncipes de Aragón y Cataluña, con respecto a Francia, en el siglo XIV*, Barcelone: Martín, 1947.

OLIVAR Marçal, 1986

*Els tapissos francesos del rei en Pere el Cerimoniós*, Barcelone: Artur Ramon-Manuel Barbier, 1986.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

OLIVARES MARTÍNEZ Diana, 2013

*Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV : los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*, Madrid: Ediciones de la Ergástula, 2013

ORTIZ VALERO Nuria, 2013

*Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Saragosse: Institución Fernando el Católico, 2013

PALLEJÁ Joseph, 1922.

« Lo retaule del Conestable, obra de Jaume Huguet (1464) », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n° 77, oct. - dec. 1922, pp. 396-403

PALOU Joana, 2008,

« Joan Rosat, pintor florentí », dans *Homenatge a Jaume Martorell i Cerdà. Miscelània d'estudis de les Illes Balears*, Porreres, 2008, pp. 121-131.

PALUMBO Maria, 2015

*Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna*, these de doctorat sous la direction de ALCOY Rosa, Barcelone: Universitat de Barcelona, 2015.

PANE Roberto, 1975

*Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milan: Ed. Di Comunità, 1975.

PANOFSKY Erwin, 1943.

*The life and art of Albrecht Dürer*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2005 [1<sup>ère</sup> éd. 1943].

PANOFSKY Erwin, 1953

*Early Netherlandish painting. Its origins and character*, 2 vol, New York: Icon Ed., 1971 [1<sup>ère</sup> éd. 1953].

PASCUAL MOLINA Jesús F., 2015

« Juan II de Aragón y las artes suntuarias », *Ars Longa*, num. 24 (2015), pp. 71-83.

PASSAVANT David, 1853.

*Die Christliche Kunst in Spanien*, Leipzig : Rudolph Weigel, 1853.

PASSINI Michela, 2010

« Pour une histoire transnationale des expositions d'art ancien : les Primitifs exposés à Bruges, Sienne, Paris et Düsseldorf (1902-1904), *Intermedialité* (15), 2010, pp. 15-32.

PAVIOT Jacques, 1990

« La vie de Jan van Eyck selon les documents inédits », *La Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, XXII (1990), pp. 83-93.

PAVIOT Jacques, 1991

« La mappemonde attribué à Jan van Eyck par Facio : une pièce à retirer de son œuvre », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, vol. XXIV, 1991, pp. 57-62

PEMAN Y PEMARTIN César, 1969

*Juan van Eyck y España*, Cadix: Museo Provincial de Bellas Artes, 1969.

PÉREZ J. M.<sup>a</sup>, 1936

« Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la cartuja de Val de Cristo (Altura, Castellón) », *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 36 (sept.-déc. 1936), pp. 253-259

PÉREZ MONZÓN Olga, 2012

« Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia », *Anales de Historia del Arte*, vol. 22 (2012), pp. 85-121.

PERIER-D'IETEREN Catherine, 2005

*Dirk Bouts : the Complete Works*, Bruxelles :Mercatorfonds, 2005.



Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

PFANDL Ludwig, 1920

« Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii 1494-1495 », dans *Revue Historique*, 48 (1920), pp. 1-179

PILES ROS Leopoldo, 1978

*La población de Valencia a través de los Llibres de Avehinament 1400-1449*, Valence: Ayuntamiento de Valencia, 1978.

PINCHART Alexandre, 1866

*Les œuvres poétiques de J. Lemaire écrivain du XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1866

PINGARRON F., 1988

« Remembranza sobre el grupo escultórico cuatrocentista del titular de la iglesia parroquial de San Martín en Valencia », *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX (1988), pp. 34-41

PITA ANDRADE J. M., 1994

*El libro de la Capilla Real*, Grenade, 1994.

PITA ANDRADE J. M., 2006

« Pinturas y pintores de Isabel la Católica » dans *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, 2006, pp. 13-71

PLADEVALL I FONT Antoni (coord.), 2003

*L'art gòtic a Catalunya, Volume 3, Arquitectura dels palaus a les masies*, Barcelone : Enciclopedia catalana, 2003

PLANAS Josefina, 1984

« El misal de Santa Eulalia », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznaz*, 16 (1984), pp. 33-62

PLANAS Josefina, 1991

*La miniatura catalana del periodo internacional. Primera generación*, 2 vol., thèse de doctorat, Barcelone : Universitat de Barcelona, avril 1991.

PLANAS Josefina, 1998

*El esplendor del gótico Catalan : la miniatura a comienzos del siglo XV*, Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1998.

PLANAS Josefina, 2009

*El Breviario de Martín el Humano : un códice de lujo para el Monasterio de Poblet*, Valence: Publicacions de la Universitat de València, 2009.

PLANAS Josefina, 2011

« La ilustración del libro en la Corona de Aragón en tiempos del compromiso de Caspe : 1396-1420 », *Artigrama*, num. 26 (2011), pp. 431-477

PLANAS Josefina, 2012

« Un codice inedito conservado en el archivo capitular de Zaragoza y su filiacion con el gotico internacional », dans M<sup>a</sup> del Carmen LACARRA DUCAY (dir.), *La miniatura y el grabado en la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Saragosse: Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 157-202.

PLANAS Josefina, 2020

« Bajo el signo de Flandes : libros de Horas iluminados en la Corona de Aragon », *Rivista de Storia della Miniatura*, vol. 24 (2020), pp. 95-108.

PLANAS Josefina, 2020b

« Reinas y nobles: devoción privada y promoción artística a fines de la Edad Media e inicios del Renacimiento », *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 51 (2020), pp. 7-41

PLIGER A., 1952

« Juan de Borgoña női arcképe az Eztergomi Museumban », *Művészettörténeti Ertesítő*, I, 1952, pp. 41-43.

POISSON Olivier, 1997

« Les édifices du pouvoir civil du Moyen Âge à Perpignan » dans ASSIER-ANDRIEU L. et SALA R. (dir.), *La Ville et les Pouvoirs, actes du colloque du huitième centenaire de la Charte de Perpignan, 23-25 octobre 1997*. Perpignan: Presses universitaires de perpignan, 2000, pp. 91-98

PONS Vicente, 1987

*Testamentos valencianos en los siglos XIII-XVI : testamentos, familia y mentalidades en Valencia a fainales de la Edad Media*, vol. 2, Thèse de Doctorat sous la direction de TRENCH Jose, Valence : Universidad de Valencia, 1987.

PORRAS Stephanie, 2018

*Art of the Nothern Renaissance : Courts, Commerce and Devotion*, Londres: Laurence King Publishing, 2018.

POST Chandler R., 1930

*History of spanish painting*. vol. III (The Italo-Gothic and International Styles), Cambridge, 1930.

POST Chandler R., 1934

*History of spanish painting*. vol. V (The Hispano-Flemish Style in Andalusia), Cambridge-MA: Harvard University Press, 1934.

POST Chandler R., 1935

*History of spanish painting*. vol. VI (The Valencian school in the late Middle Ages and early Renaissance), Cambridge-MA: Harvard University Press, 1935.

POST Chandler R., 1938

*History of spanish painting*. vol. VII (The Catalan school in the late Middle Ages), Cambridge-MA: Harvard University Press, 1938.

POST Chandler R., 1941

*History of spanish painting*. vol. VIII (The Aragonese School in the Late Middle Ages), 2 vol., Cambridge-MA: Harvard University Press, 1941

POST Chandler R., 1947

*History of spanish painting*. vol. IX (The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon), 2 vol. Cambridge-MA: Harvard University Press, 1947.

POST Chandler R., 1943

« The Master of Encarnation, (Louis Alimbrot ?) », *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1943, pp. 155-160.

POST Chandler R., 1950

*History of spanish painting*. vol. X (The Early Renaissance in Andalusia), Cambridge-MA: Harvard University Press, 1950.

POST Chandler R., 1952

“Flemish and Hispano-flemish painting of the Crucifixion”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 39 (1952), pp. 229-242.

POST Chandler R., 1953

*History of spanish painting*. vol. XI (The Valencian School in the Early Renaissance), Cambridge-MA: Harvard University Press, 1953

POST Chandler R., 1958

*History of spanish painting*. vol. XII (The Catalan School in the Early Renaissance), 2 vol., Cambridge-MA: Harvard University Press, 1958.

POST Chandler R., 1952

« Flemish and Hispano-Flemish painting of the Crucifixion », *Gazette des Beaux-Arts*, 39, 1952, pp. 229-242.

POST Chandler R., 1966

*History of spanish painting. vol. XIII (The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance)*, Cambridge, 1966.

PUCQUI Adeline, 2012

« Tierra y gobierno en la península ibérica medieval », dans MAZÍN Oscar & RUIZ IBAÑEZ José Javier (éd.), *Las Indias occidentales, procesos de incorporación territorial a las Monarquías ibéricas*, Mexico: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2012, pp. 45-69.

PUIG I CADAVALCH Josep & MIRET I SANS Joaquim, 1909-10

« El palau de la Disputació General de Catalunya », *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 3 (1909-10), pp. 385-480.

PUIG FERRIOL Luis & ROCA TRIALE Encarna, 1968

*Fundamentales del derecho civil de Cataluña, tome 1, Introducción al derecho civil de Cataluña*, Barcelona, 1968.

PUIGGARÍ LLOBET Josep, 1880

« Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la edad media y el Renacimiento », *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1880, pp. 71-103 et 265-306.

PUIG SANCHÍS Isidro & HERRERO-CORTELI Miquel Àngel, 2017

« Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano », *Archivo de Arte Valenciano*, XCVIII (2017), pp. 53-77.

PUIG SANCHÍS Isidro, 2019

« El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI », dans LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen (dir.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Saragosse: Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 137-194.

PUJOL CANELLES Miquel, 2004

*Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l'Empordà*, Figures : Institut d'Estudis Empordanesos, 2004

PUJOL HAMELINK Marcel, 2017

« El retablo de San Jorge (1468-1470) de Pedro Nisart y su aportación al conocimiento de la iconografía naval », *Unicum*, n°16 (2017), pp. 139-148.

PROST Bernard, 1982

« Un nouveau document sur Jean de Bruges peintre du roi Charles V », *Gazette des Beaux-Arts*, VII (1982), pp. 349-352.

PROST Bernard, 1986

« Recherches sur les peintres du roi antérieurs à Charles VI », dans VVAA, *Études d'histoire du Moyen Âge dédiées à Gabriel Monod*, Paris : Cerf en Alcan, 1896, pp. 389-403.

QUERTIER Cédric, CHILÀ Roxane & PLUCHOT Nicolas (dir.), 2013

*Arriver en ville. Les migrants en milieu urbain au Moyen Âge*, Paris : Editions de la Sorbonne, 2013.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

QUÍLEZ Francesc, 1992

“Aine Bru. Degollació de sant Cugat”, *Prefiguració del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelone: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1992, pp. 331-334

QUÍLEZ Francesc, 1997

“Atribuida al Maestro de la Seu d'Urgell. Escuela del Rosseló. San Jerónimo penitente.”, dans *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid: Servicio Educación y Acción Cultural del Museo del Prado, 1997, pp. 214-224.

RÁFOLS Josep Francesc, 1980

*Diccionario Ráfols de artistas de Cataluña, Baleares y Valencia. Desde la época romana hasta nuestros días*, 5 vol., Barcelone: Edicions Catalanes etc., 1980

RAMON-MARQUÉS Nuria, 2007

*La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, Valence: Generalitat Valenciana, 2007

RÉAUX Louis, 1957.

*Iconographie de l'art chrétien. Tome II. Le Nouveau Testament*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

RÉAUX Louis, 1958.

*Iconographie de l'art chrétien. Tome III. Iconographie des saints*, Paris : Presses Universitaires de France, 1958.

REBARDY-JULIA Emmanuelle, 2009.

*Un évêché entre deux mondes Elnes/Perpignan XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Canet en Roussillon : Trabucaire, 2009.

RECHT Roland, 1998

« La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe Médiévale », dans *Revue de l'Art*, n° 120 (1998), pp. 5-10.

REDONDO PARÉS Iban, 2020

*El mercado de arte entre Flandes y Castilla en tiempos de Isabel I (1474-1504)*, Madrid : Ediciones de la Ergástula, 2020.

REQUIN l'abbé Henri, 1889

« Documents inédits sur les peintres, peintres verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle », *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, Paris, 1889.

REYNAUD Nicole, 1989

« Barthélemy d'Eyck avant 1450 », *Revue de l'Art*, n° 84 (1989), pp. 22-43

RIU Manuel (dir.), 1981-82,

*La pobreza a la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval. Volumen miscelaneo de estudios y documento*, vol. 2, Barcelone: CSIC, Institución Milá y Fontanals, 1981-82.

RIVIÈRE Jean, 1992

« Les missions diplomatiques de Jean van Eyck », *Publications du Centre Européen d'Études Bourguignonnes*, vol. 32 (1992), pp. 49-63.

ROCA Francisco, 1973

« Pedro Juan Belluga », *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, IX (1973), pp. 101-159.

RODRIGUES Ana Maria S. A, 2008

« Aliénor, une infante entre la Castille, l'Aragon et le Portugal », *e-Spania* [En ligne], 5 juin 2008, mis en ligne le 15 juillet 2008, consulté le 08 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/11833>.



RODRIGO ZARZOSA Carmen, 1992

« Retablo de la Santa Cruz », *Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXXVIII (1992), pp. 40-46

ROGGEN Domien, 1924

« Roger van der Weyden en Italie », *Revue Archéologique*, tome 19 (janvier-juin 1924), pp. 88-94

ROGGEN Domien, 1931

« Acht docken van Hugo van der Goes in het Museum te Barcelona », *Kunst* (1931), pp. 281-294

ROMANO Giovanni, 1989

« Sur Antoine de Lonhy en Piémont », *Revue de l'Art*, vol. 85, n° 1, 1989, p. 35-44.

RONDOT Natalis,

*Les peintres de Lyon du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1888.

ROURE Michel, 1980

« L'héritage de la voirie antique dans la Gaule du Haut Moyen Âge », dans *L'Homme et la route. En Europe occidentale, aux Moyen Âge et aux Temps modernes*, 2<sup>e</sup> Journées internationales d'histoire, les 20-22 septembre 1980, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 1982, pp. 13-32.

RUBIÓ I LLUCH Antoni, 1908

*Documents per a l'estudi de la cultura catalana mig-eval*, vol.1, Barcelone: Institut d'Estudis Catalans, 1908

RUBIÓ I LLUCH Antoni, 1917-18

« Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català », *Estudis Universitaris Catalans*, 1917-18, p. 8

RUBIÓ I LLUCH Antoni, 1921

*Documents per a l'estudi de la cultura catalana mig-eval*, vol.2, Barcelone : Institut d'Estudis Catalans, 1921

RUCQUOI Adeline, 2018

*Mille fois à Compostelle. Pèlerins du Moyen Âge*, Paris : Les Belles Lettres, 2018.

RUIZ I QUESADA Francesc, 2000

«Models i derivacions en la pintura mallorquina del darrer gòtic», *XVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals, Al tombant de l'edat mitjana. Tradició medieval i cultura humanista*, , Palma : Institut d'Estudis Baleàrics 2000, p. 531-554.

RUIZ I QUESADA Francesc, 2001

« (Santa Maria del Mar) La rosassa de la Coronacio de la Mare de Deu i les pintures del portal major en el context iconografic de la façada principal », *Bulleti del Museu nacional d'Art de Catalunya*, 2001, 4, pp.61-69

RUIZ I QUESADA Francesc (coord.), 2005

*L'art gòtic a Catalunya. Pintura II, el current internacional*, Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2005.

RUIZ I QUESADA Francesc, 2007

« Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en cataluña », dans LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> del Carmen, *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Saragosse : Instituto Fernando el Católico, 2007, pp. 243-298.

RUIZ I QUESADA Francesc, 2012.

“L'art del 1400 I els pintors del Bisbat de Tortosa”, *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, num 6 (2012).

RUIZ I QUESADA Francesc, 2013.

« Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'humà. El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valldecrust », *Retrotabulum*, 8 (2013).

RUIZ I QUESADA Francesc, 2014a

« Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410), *Retrotabulum*, 13 (2014).

RUIZ I QUESADA Francesc, 2014b

« Starnina en Valencia. Iconografías y obra inédita procedente del antiguo retablo mayor de Alpuente », *Retrotabulum*, 14 (2014).

RUIZ I QUESADA Francesc, 2015

« Flandes y la pintura en Cataluña, Valencia y Mallorca a lo largo del siglo XV », *Retrotabulum*, 17 (2015).

RUIZ I QUESADA F. & MONTOLÍO TORÁN D., 2008

“De pintura medieval valencianna”, *Espais de Llum*, Valencia, 2008, pp. 139-141

RUIZ I QUESADA Francesc, SALVADÓ Nati, BUTÍ Salvador, EMERICH Hermann, PRADELL Trinitat, 2008

“*Mare de Déu dels Consellers*, de Lluís Dalmau. Un nova tècnica per a una obra singular », *Butlletí MNAC*, 9 (2008), pp. 43-61.

RUIZ I QUESADA Francesc et YEGUAS I GASSÓ Joan, 2016

« L'antic retaule major de l'església de sant Felieu de Girona. Una visió de conjunt d'un retaule-reliquiari », *Retrotabulum, estudis d'art medieval*, num. 20, (déc. 2016).

SABATER Tina, 2001

« Promoción y orientación del gusto en la pintura de Mallorca. Los siglos del gótico », dans MELERO María Luisa (éd.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 609-617

SABATER Tina, 2002

*La pintura Mallorquina del segle XV*, Palma de Majorque, 2002.

SABATER Tina, 2007

*L'art gòtic a Mallorca. Pintura damunt taula (1390-1520)*, Palma de Majorque: Universitat de les Illes Balears, 2007.

SABATER Tina, CERDÀ Magdalena & ANTÒNIA Juan et (coords.), 2017

*Els mons nòrdic i mediterrani. Relacions artístiques i culturals entre els segles XIV i XVI*, Palma de Majorque : Universitat de les Illes Balears, 2017.

SALAS BOSCH Xavier de, 1947,

« A propósito de una pintura del Museo del Prado », *Anales y Boletín de los Museos del Prado*, V (1947).

SALA GIRALT Carme, 1987

*L'art religiós a la comarca de la Carrotxa. El Pre-renaixement, el Renaixement, el Barroc i el trànsit d'un tendència a l'altra (seg. XV a XVII)*, Olot: Alzamora, 1987.

SALVADÓ I CABRÉ Navitat, 2001.

*Caracterització de materials en la pintura gòtica sobre taula. Química i tecnologia en l'obra de Jaume Huguet*, thèse sous la direction de VENDRELL SAZ Màrius & SECO Miquel, Barcelone: Universitat de Barcelona, 2001

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

SALVADO I CABRÉ Navitat, VENDRELL-SAZ Màrius & SECO GARCIA Miquel, 2001  
« Materials i tècnica en la pintura de Jaume Huguet (segle XV) », *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 5, 2001, pp. 47-58.

SÁNCHEZ CANTÓN Francisco Javier, 1950  
*Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: CSIC, 1950

SANCHIS SIVERA José, 1912  
« Pintores medievales en Valencia », *Estudis Universitaris Catalans*, VI (1912), pp. 211-246, 296-327 & 444-471.

SANCHIS SIVERA José, 1914  
*Pintores medievales en Valencia*, Barcelone: Tip. L'avenc, 1914.

SANCHIS SIVERA José, 1917  
« El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV », *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, tome 36 (1917), pp. 200-223

SANCHIS SIVERA José, 1918  
« Vidriería historiada medieval en la catedral de Valencia », *Archivo de arte Valenciano*, año IV, 1918, pp. 23-34.

SANCHIS SIVERA José, 1919  
*La catedral de Valencia*, Valence: Francisco Vives, 1919

SANCHIS SIVERA José, 1928  
« Pintores medievales en Valencia », *Archivo de Arte Valenciano*, XIV (1928), pp. 3-68

SANCHIS SIVERA José, 1929  
« Pintores medievales en Valencia », *Archivo de Arte Valenciano*, XV (1929), pp. 3-64

SANCHIS SIVERA José, 1930-31,  
« Pintores medievales en Valencia », *Archivo de Arte Valenciano*, XVI (1930-31) pp. 3-116

SANCHIS SIVERA José, 1932  
« El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV », *Archivo de Arte Valenciano*, XVII (1932)

SANPERE I MIQUEL Salvador, 1906  
*Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 vol.,  
Barcelona: Tip. L'Avenç, 1906.

SARALEGUI Leandro de, 1933a,  
« En torno a Pedro Nicolau. Un retablo de su escuela. », *Archivo de Arte Valenciano*, XIX (1933), pp. 25-52

SARALEGUI Leandro de, 1933b,  
« Miscelánea de tablas valencianas. En torno a Pedro Nicolau », *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 41 (1933), pp. 161-176.

SARALEGUI Leandro de, 1952  
« La pintura valenciana medieval. Andrés Marzal de Sax (Cont.) », *Archivo de Arte Valenciano*, XXIII (1952), pp. 5-39.

SARALEGUI Leandro de, 1953  
« Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia », *Archivo de Arte Valenciano*, XXVI (1953), pp. 237-252.

SARALEGUI Leandro de, 1956

« Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia », *Archivo de Arte Valenciano*, XXIX (1956), pp. 3-41

SASTRE Jaume, 2003

« L'obra pictòrica com element decoratiu, sumptuari i devocional a les llars medieval mallorquines, en le transit a la Modernitat », *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 59 (2003), pp. 47-88

SCHELLER Robert W., 1995,

*Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-1450)*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

SCHNERB Bertrant, 1999

*L'État bourguignon*, Paris, 2013 [1<sup>e</sup> éd. 1999]

SCHÖNE Wolfgang, 1937.

« Über einige Altniederländische Bilder vor allem in Spanien »,  *Jahrbuch des preussischen Kunstausschusses*, LVIII, 1937.

SCHOUTE Rogier van, 1963

*La chapelle royale de Grenade. Les primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, Bruxelles : Centre national de recherches « Primitifs flamands », 1963

SCHOUTEET Albert, 1989

*De Vlaamse Primitieven te Brugge – Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David*, vol. 1 : A-K, Bruxelles, 1989.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

SCHULTE Aloys, 1923

*Geschichte der Grossen Ravensburger Handeksgesellschaft (1380-1530)*, Berlin: Koninklijke Academie voor Wetenschappen, 1923.

SCHULZ Knut, 2004

« Was ist deutsch ? : zum Selbstverständnis deutscher Bruderschaften im Rom der Renaissance », dans *FS Ludwig Schmugge*, 2004, pp. 135-179

SCHÜTZE Sebastian & WILLETTE Thomas, 1992

*Massimo Stanzione. L'opera completa*, Naples : Electa, 1992

SCHWOK Claire-Lise, 2005

*Louis Bréa ca. 1450- ca. 1523*, Paris : Arthena, 2005

SERRARO Y SANZ Manuel, 1914

« Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVIII, 31, 1914, pp. 433-58

SERRARO Y SANZ Manuel, 1915

« Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XIX, 33, 1915, pp. 411-28

SERRARO Y SANZ Manuel, 1916a

« Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XX, 34, 1916, pp. 462-92

SERRARO Y SANZ Manuel, 1916b

« Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XX, 35, 1916, pp. 409-21



Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

SILVA MAROTO María Pilar, 1988

« Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca », *Archivo Español de Arte*, LXI, 243 (1988), pp. 271-290

SILVA MAROTO María Pilar, 1998

*Pedro Berruguete*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998

SILVA MAROTO Pilar, 2004

« La colección de pinturas de Isabel la Católica », dans VVAA, *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica*, Valladolid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 115-126

SILVA MAROTO María Pilar, 2006.

*Juan de Flandes*, Salamanque: Caja Duero, 2006.

SILVA MAROTO María Pilar, 2006b

« Francisco Fernández de Córdoba y Mendoza (h. 1521-1522) », dans RUIZ GÓMEZ Leticia (dir.), *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Madrid: Museo del Prado, 2006.

SILVA MAROTO María Pilar, 2009

« Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica », dans BARON Javier (dir.), *Senda española de los artistas flamencos*, Barcelone : Galaxia Gutenberg, 2009, pp. 45-62

SOLER I PALET Josep, 1915

« L'Art a casa al segle XV », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VIII (1915), pp. 289-305 et 385-394

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

SPITZBARTH Anne-Brigitte, 2013

*Ambassades et ambassadeurs de Philippe le Bon, troisième duc de Bourgogne (1419-1467)*, Tournai : Brepols, 2013.

SRICCHIA SANTORO Fiorella, 1986

*Antonello e l'Europa*, Milan: Jaca Book, 1986

STERLING Charles, 1949

*Les peintres primitifs*, Paris : Nathan, 1949

STERLING Charles, 1964.

« Josse Lieferinx : peintre provençal », *Revue des musées de France*, num. 1 (1964), pp. 1-22

STERLING Charles, 1971.

« Observation on Petrus Christus », *The Art Bulletin*, vol. 53, mars 1971, pp. 1-26

STERLING Charles, 1972

« Études savoyardes. II. Le Maître de la Trinité de Turin », *L'œil*, 215 (1972), pp. 14-27

STERLING Charles, 1973

« Tableaux espagnols et un chef-d'œuvre portugais méconnu : du XVe siècle », *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Grenada (1973)*, Grenade : Comité Español de Historia del Arte, 1976, pp. 497-525.

STERLING Charles, 1976

« La mappemonde de Jan van Eyck », *Revue de l'Art*, 33 (1976), pp. 69-82

STREETON Noelle (dir.), 2013

*Perspective on the painting technique of Jan van Eyck. Beyond the Ghentaltarpiece*, Londres: Archetype Publications, 2013,

STREHLKE C. B., 1997

« Jan van Eyck : un artista per il Mediterraneo », dans ROMANO Giovanni (dir.), *Valle di Susa. Arte e storia dall' XI al XVIII secolo*, Turin: Galleria civica d'arte moderna, 1997

STROO Cyriel (éd), 2009

*Pre-eyckian panel painting in the Low Countries*, vol. 1, Bruxelles: Centre d'étude de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège : Institut royal du patrimoine artistique, 2009.

STYM-POPPER Sylvain, 1954

« L'architecture civile à Perpignan. La Loge de Mer », *Congrès archéologique de France. 112<sup>e</sup> session. Le Roussillon. 1954*, Paris, 1955, pp. 119-126

SULLIVAN Richard E., 1989

« The Medieval Church and the patronage of Art », *The Centennial Review*, vol. 33, n° 2 (1989), pp. 108-130

SUREDA PONS Joan, 1994

“*La pintura. Pere Niçard.*”, dans SUREDA PONS Joan (coord.), *España gótica. Baleares*, Madrid: Encuentro, 1994.

SUREDA PONS Joan (dir.), 2006.

*L'art gòtic a Catalunya, pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelone: Enciclopedia Catalana, 2006.

TARIN JUANEDA Francisco, 1986

*La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos: Imp. Y lib. Hijos de Santiago Rodríguez, 1986

TEIXIDOR José, 1755

*Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores*, 3 vols., Valence: Acción Bibliográfica de Valencia, 1949-1952 [1<sup>ère</sup> édition 1755].

TEIXIDOR José, 1767

*Antigüedades de Valencia*, 2 vol., Valence: Acción Bibliográfica de Valencia., 1895 [1<sup>ère</sup> édition 1767].

TERÉS M<sup>a</sup> Rosa (coord.), 2011

*Capitula facta et firmata; Inquituts artístiques en el quatre-cents*, Valls: Cossetània, 2011.

TERÉS M<sup>a</sup> Rosa (éd.), 2016

*Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*, Rome: Viella, 2016.

TERÉS M<sup>a</sup> Rosa & VICENS Teresa, 2015

*Violant de Bar i Maria de Castella : promoció espiritual i mecenatge*, Barcelone: Universitat de Barcelona, 2015.

THIÉBAUT Dominique, 2001

« De 1435 à 1500 : la suprématie des peintres », dans Pierre ROSENBERG (éd.), *La peinture en France au XV<sup>e</sup> siècle*, vol. 1, Paris : Mengès, 2001, pp. 104-167

THIÉBAUT Dominique (dir.), 2004

*Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2004,

TOMASI Michele, 2006

« L'art en France autour de 1400 : éléments pour un bilan », *Perspective*, 1/ 2006, pp. 97-120.

TORMO Y MONZÓ Elias, 1909

« La pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general », dans *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII (1909), pp. 132-133

TORMO Y MONZÓ Elias, 1913

*Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1913

TORMO Y MONZÓ Elias, 1923

*Levante (provincias valencianas y murcianas)*, Madrid: Calpe, 1923.

TORMO Y MONZÓ Elias, 1923b

*La catedral gótica de Valencia*, Valence: Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1923.

TORMO Y MONZÓ Elias, 1926

« Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles », *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 2 (1926), pp. 11-87

TORTELLA CASARES Gabriel (dir.), 2014

*Historia del seguro en España*, Madrid: Caruana de las Cagigas, 2014.

TORRE Antonio de la, 1954

*La casa de Isabel la Católica*, Madrid, 1954

TORRE Antonio de la, 1955-56

« Maestro Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los Reyes Católicos », *Arte Español*, 1955-56, pp. 105-110

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

TORRE Antonio de la, 1974

*Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelone, 1974 (2<sup>e</sup> édition),

TRAMOYERES Luis, 1907

«El pintor Luis Dalmau. Nuevos datos biográficos», *Cultura Española*, Madrid, 1907,  
pp. 553-580

TRAMOYERES Luis, 1911

« El arte flamenco en Valencia. Una tabla inédita del siglo XV », *Museum*, 1-3 (1911),  
pp. 98-109.

TRAMOYERES Luis, 1915

*Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valence: Museo de Belles Artes, 1915

TRENCHS Josep, 2011

*Documents de cancelleria i de mestre racional sobre la cultura catalana medieval*,  
Barcelone: Institut d'Estudis Catalans, 2011.

TRIZNA Jazeps, 1976

*Michel Sittow, peintre revalois de l'école brugeoise (1468-1525/26)*, Bruxelles : Brepols,  
1976.

VALDEON BARUQUE Julio (éd.), 2002

*Arte y cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias presentadas al III simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el otoño de 2002*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia "Simancas",  
2003.

VAN DE VEN R., 1972

« Schilders vermeld in de Diestse archiven gedurende de XIVe, XVe en XVI eeuw », *Arca Lovaniensis, artes atque historiae reserans documenta*, janvier 1972, pp. 203-235.

VANDEWALLE André, 2002

*Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis : Bruges, marché d'échanges culturels en Europe*, Bruges : Stichting Kunstboek, 2002.

VAN EVEN Edouard, 1866.

« Monographie de l'ancienne école de peintre de Louvain », *Messenger des Sciences historiques de Belgique*, 1866, pp. 258-260.

VAN PUYVELDE Léon, 1940

« De reis van Jan van Eyck naar Portugal », *Koninklijke Vlaamse Academie Voor Taal-en-Letterkunde. Verslagen en Mededeelingen*, 1940, pp. 17-27

VANWINJNSBERGHE Dominique, 2011

« La miniature 'flamande'. Vers la cartographie fine d'une production transrégionale », dans BOUSMANNE Bernard & DELCOURT Thierry (dir.), *Miniatures flamandes. 1404-1482*, Paris : Bibliothèque nationale de France – Bruxelles : Bibliothèque royale de Belgique, 2011, pp. 19-37

VAZARI Giorgio, 1568

*Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. André Chastel, vol. 3, Arles: Actes Sud, 1986 [1<sup>re</sup> éd. italienne 1568].

VELASCO Alberto & FITÉ Francesc (dir.), 2018

*Late gothic painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, Leiden / Boston: Brill, 2018.

VIDAL Eugène, 1912

« Jean Cleberger, marchand et banquier », *Revue d'Histoire de Lyon*, 11 (1912), pp. 273-308.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

VIDAL Jacobo, 2017

« Dues notes sobre la producció de tapissos a la Catalunya medieval », *Materia. Revista internacional d'Art*, 12 (2017), pp. 29-47.

VIELLIARD Jeanne, 1930

« Nouveaux documents sur la culture catalane au Moyen Âge », *Estudis Universitaris Catalans*, 15 (1930), pp. 21-40.

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, 1987.

*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle*, vol. 2, Paris : B. Bance, 1867.

VILLANUEVA Jaime, 1851

*Viaje literario a las iglesias de España*, XIX, Madrid: imp. Real, 1851

VINCES VIVES Jaume, 1962

*Fernando el Católico, príncipe de Aragón, rey de Sicilia (1458-1478)*, Madrid: CSIC, 1962

VVAA, 1994

*Les primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve : La Renaissance du Livre, 2007 (1<sup>re</sup> éd. 1994),

VVAA, 1999

*Historia de Burgos, III, Edad Moderna (3)*, Burgos, 1999.

VVAA, 2000

*L'étranger au Moyen Âge*, XXX<sup>e</sup> congrès de la SHMES Göttingen, juin 1999, Paris : Editions de la Sorbonne, 2000



Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

VVAA, 2001

*Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos: Institución Fernán González, 2001.

VVAA, 2010

*Des sociétés en mouvement. Migrations et mobilité au Moyen Âge*, 40<sup>e</sup> Congrès des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public, Nice, 2009, Paris : Publications de la Sorbonne, 2010

VVAA, 2021

*Arte y poder episcopal en la península ibérica*, *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 51, num. 1 (2021)

WARBURG Aby, 1968

« El trabajo campesino en los tapices flamencos », dans *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza, 2005 [1<sup>ère</sup> édition 1968].

WEALE William Henry James, 1908

*Hubert and John Van Eyck. Their life and work*, Londres / New York: J. Lane, 1908.

WEISS Roberto, 1956

« Jan van Eyck and the Italians », dans *Italian Studies*, vol. 11 (1956), pp. 1-15

WENIGER Matthias, 2011

*Sittow, Morros, Juan de Flandes : Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Ludwig: Kiel, 2011.

WETHEY Harold Edwin, 1936

*Gil de Siloe and his school: a study of late gothic sculpture in Burgos*, Cambridge: Harvard university press, 1936

WILLETTE Thomas, 1986

« Bernardo De Dominici e le vite de' pittori scultori ed architetti napoletani: contributo alla riabilitazione di una fonte », dans *Ricerche sul '600 napoletano : dedicato a Ulisse Prota-Giurleo nel centenario della nascita*, Milan: L&T, 1986, pp. 255-273

WILSON Jean, 1983

« Marketing painting in late medieval Flanders and Brabant », BARRAL I ALTET Xavier (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Paris : Picard, 1983, pp. 622-627

WISSE Jacob, 1999.

*Official city painters in Brabant, 1400-1500: a documentary and interpretive approach*, New York University: New York universitiy, 1999

WOLFF Philippe, 1954

*Commerces et marchands de Toulouse (vers 1350-vers 1450)*, Paris : Plon, 1954.

WOLFTHAL Diane, 1989

*The beginnings of Netherlandish canvas painting 1400-1530*, Cambridge-New York : Cambridge university press, 1989

YARZA LUACES Joaquín, 1983-85

« Artista-artesano en el gótico catalán », *Lambard : Estudi d'art medieval*, n° 3 (1983-85), pp. 129-169.

YARZA LUACES Joaquín, 1991

« Gil de Siloe », *Cuadernos de Arte español*, Historia 16, 1991

YARZA LUACES Joaquín, 1992a

« Clientes, promotores y mecenas en el arte occidental hispano », *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, *Actas del VII CEHA*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992, pp. 15-47.

YARZA LUACES Joaquín, 1992b

« El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos », dans VVAA, *Reyes y mecenas : los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Madrid: Electa, 1992.

YARZA LUACES Joaquín, 1993

*Los reyes catalicos, un paisaje artistico de una monarquia*, Madrid: Nerea, 1993.

YARZA LUACES Joaquín, 1995

« La pintura spagnola del Medioevo : il mundo gotico », dans PÉREZ SÁNCHEZ E. (éd.), *La pittura in Europa. La pittura spagnola*, tome 1, Milan: Electa, pp. 71-183.

YARZA LUACES Joaquín, 2005

*Isabel la Católica : promotora artistica*, Léon: Edilesa, 2005

YARZA LUACES J., 2007

« La cartuja de Miraflores. Los sepulcros (I). El retablo (II) », *Cuadernos de Restauración de Iberdrola*, vol. XIII, 2007, pp. 15-74 & pp. 7-68.

YARZA LUACES Joaquín & FITÉ Francesc (éd.), 1998

*L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, actes du colloque de Lérida des 14-15-16 janvier 1998, Lérida: Universitat de Lleida, 1999.

YEGUAS Joan, 2009

« Joan de Burgunya. Negativa de sant Andreu a fer sacrificis à l'ídol. Flagel.lció de sant Andreu », MENDOZA Cristina & OCAÑA Maria Teresa (dir.), *Convidats d'Honor Exposició commemorativa del 75<sup>e</sup> aniversari del MNAC*, Barcelone: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pp. 196-201

ZALAMA Miguel Ángel & PASCUAL MOLINA Jesús, 2012

« Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en la Seo de Zaragoza », *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 109 (2012), pp. 285-320

ZALAMA Miguel Ángel, 2008

« La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica », *BSAA arte*, LXXIV (2008), pp. 45-66

ZALAMA Miguel Ángel, 2014

« Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada », *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345 (2014), pp. 1-14,

ZALAMA Miguel Ángel, 2015

« Fernando el Católico y las artes : pinturas y tapices », *Revista de Estudios Colombinos*, n° 11 (juin 2015), pp. 7-28

ZERI Federico, 1952

« An exhibition of Mediterranean Primitives », *The Burlington Magazine*, XCIV, 596 (1952), pp. 320-22.

ZEZZA Andrea, 2011

« Une histoire de l'art sans héros ? Études récentes sur la peinture napolitaine du XVII<sup>e</sup> siècle », *Perspective*, 1 (2011), pp. 435-459

### **Catalogues d'expositions et de musées**

BARCELONE, 1867

SERRA Y GIBERT J., *Album de la exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura, arquitectura y artes suntuarias : celebrada por la Academia de bellas artes en junio 1867*, Barcelone, 1968.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

BARCELONE, 1888

GARRUT Josep Maria, *L'Exposició Universal de Barcelona de 1888*, Barcelone, 1976.

BARCELONE, 1999

MANOTE Maria Rosa, PALOU Joana & RUIZ I QUESADA Francesc (coord.), *Mallorca gòtica*, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya du 17 decembre 1998 au 28 février 1999 ; Palma, Llotja d'avril à mai 1999.

BARCELONE, 2003

Ruiz i quesada (dir.) *La pintura hispano-flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya du 26 février au 11 mai 2003 ; Bilbao, Museo de Belles Artes du 9 juin au 31 août 2003.

BRUGES, 2002

BORCHERT Till-Holger (dir.), *Le siècle de van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Bruges, Groeningemuseum du 15 mars au 30 juin 2002.

BRUGES, 2020

MARTENS Maximiliaan, BORCHERT Till-Holger, DUMOLYN Jan, DE SMET Johan & VAN DAM Frederica, *Van Eyck*, Gand, Museum voor Schone Kunsten du 1<sup>er</sup> février au 30 avril 2020.

BRUXELLES, 2009

DUBOIS Anne, SLACHMUYLDERS Roel, PATIGNY Géraldine et PETERS Famke (dir.), *The Flemish Primitives. V. Anonymous masters. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2009.

BRUXELLES, 2013

BÜCKEN Véronique & STEYAERT Griet, *L'héritage de Rogier van der Weyden : la peinture à Bruxelles 1450-1520*, Tielt, 2013

GERONE, 1998

*De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI. El bisbat de Girona*, Gérone : Museu d'Art de Girona, 1998. Gérone, Museu d'Art, de novembre 1998 à avril 1999.

GÉRONE, 2003

MOLINA Joan (éd.), *Bernat Martorell i la tardo del gòtic català. El context artistic del retaule de Púbol*, Gérone : Museu d'Art de Girona, 2003. Gérone, Muse d'Art, du 1<sup>er</sup> novembre 2002 au 16 mars 2003.

LONDRES, 1904

*Catalogue of the a collection of pictures, decorative furniture and other works of art*, Burlington Fine Arts Club, Londres, 1904.

LOUVAIN, 1998

SMEYERS Maurits (dir.),  
*Dirk Bouts (ca. 1410-1475): ens Vlaams primitief te Leuven*, Louvain, église Sint-Pieterskerk, du 19 septembre au 6 décembre 1998.

LUXEMBOURG, 2016

HENDERICKS Valentine (dir.), *Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der Passion*, Auflage: Schnelle Steiner, 2016. Luxembourg, National Museum für Geschichte und Kunst, du 7 octobre 1996 au 12 février 2017 ; Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum, du 8 mars au 11 juin 2017.

MADRID, 2001

NATALE Mauro (dir.), *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza du 31 janvier au 6 mai 2001 ; Valence, Museo de Bellas Artes San Pío V, du 18 mai au 2 septembre 2001.

MADRID, 2015

CAMPBELL Lorne (éd.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica*, Madrid, Museo Nacional del Prado du 24 mars au 28 juin 2015

MADRID, 2018

MOLINA Joan (dir.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado du 9 octobre 2018 au 27 janvier 2019 ; Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya du 15 février au 19 mai 2019.

MATERA, 2019

Dora CATALANO, Matteo CERIANA, Pierluigi LEONE DE CASTRIS et Marta RAGOZZINO (dir.), *Rinascimento visto da Sud*, Matera, Palazzo Lanfranchi, du 19 avril au 19 août 2019.

MESSINE, 1981

MARABOTTINI Alessandro & SRICCHIA SANTORO Fiorella (éd.), *Antonello da Messina*, Messine, Museo regionale, du 22 octobre 1981 au 31 janvier 1982.

*NAPLES, 1998*

*Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El tesoro de la Catedral de Valencia*, Valence: Generalitat de Valencia, 1998. Naples, Castel Nuvo, du 30 septembre au 15 décembre 1998.

NEW YORK, 2005

Barbara DRAKE BOEHM & Jiri FAJT (éd.), *Prague. The crown of Bohemia 1347-1437*, New York, The Metropolitan Museum of Art du 20 septembre 2005 au 3 janvier 2006 ; Prague, Chateau de la ville du 16 février au 21 mai 2006.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1

NEW YORK, 2018

CRAPON Emma, AINSWORTH Maryan & BORCHERT Till-Holger, *The Charterhouse of Bruges : Jan van Eyck, Petrus Christus and Jos Vos*, New York, The Frick Collection du 18 septembre 2018 au 13 janvier 2019.

PARIS, 1904

LOO Georges H. de, *L'exposition des « primitifs français » au point de vue de l'influence des frères Van Eyck*, Paris : G. van OEST & cie éd., 1904

PARIS, 2004a

THIÉBAUT Dominique, LORENTZ Philippe & MARTIN François-René (dir.), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Paris, musée du Louvre du 27 février au 17 mars 2004.

PARIS, 2004b

*Les princes de fleurs de lis. La France et les arts en 1400*, Paris, 2004. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *Paris 1400. Les arts sous Charles VI (1380-1422)*, Paris, musée du Louvre, 26 mars au 12 juillet 2004.

PARIS, 2014

CHIESI Benedetta, HUYNH Michel & SUREDA IJUBANY Marc, *Voyage au Moyen Âge*, Paris, Musée de Cluny du 22 octobre 2014 au 23 février 2015 ; Vic, Museu Episcopale ; Florence, Museo Nazionale del Bargello.

PARIS, 2019

Christine Descatoire (dir.), *L'art en Broderie au Moyen Âge*, Paris, musée de Cluny du 24 octobre 2019 au 20 janvier 2000.



Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

PERPIGNAN, 2012

MATHON Jean-Bernard (dir.), *Le Maître de Llupia, un peintre en Roussillon au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Perpignan, Chapelle Notre-Dame des Anges du 15 septembre 2012 au 2 février 2013.

PRAGUE, 1998

FAJT Jirí (éd.), *Magister Theodoricus, court painter to Emperor Charles IV: the pictorial decoration of the Shrines at Karlstejn Castle*, cat. expo, Prague, 1998

ROTTERDAM, 2012

KEMPERDICK Stephan & LAMMERTSE Friso, *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen du 13 octobre 2021 au 10 février 2013.

SARAGOSSE, 2015a

LACARRA DUCAY M<sup>a</sup> Carmen (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico, siglos XV-XVII*, Saragosse, Edifice Paraninfo de l'Universidad de Zaragoza du 19 mai au 20 juillet 2015.

SARAGOSSE, 2015b

MORTE GARCÍA C. & SESMA MUÑOZ J. Á. (coms.), *Fernando II de Aragón. El rey que imaginó España y la abrió a Europa*, Saragosse, Palacio de la Aljaferia du 10 mars au 7 juin 2015.

TURIN, 1977

ROMANO G. (éd.), *Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, Turin, Galleria civica d'arte moderna du 12 mars au 8 mai 1977.

TURIN-SUSA, 2021

BAIOCCO Simone & NATALE Vittorio (dir.), *Il Rinascimento europeo di Antoine de Lonhy*, Susa, Museo Diocesano du 10 juillet au 10 octobre 2021 ; Turin, Palazzo Madama du 23 septembre 2021 au 9 janvier 2022.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)

Volume 1

VALENCE, 1998

VVAA, *Los Hernandos. Pintores del entorno de Leonardo*, Valencia, Museo de Bellas

Artes de Valencia, du 5 mars au 5 mai 1998.

VALENCE, 2001

BENITO DOMÉNECH Fernando & GÓMEZ FRECHINA José (dir.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valence, Museo de Bellas Artes San Pío V du 30 mai au 2 septembre 2001.

VALENCE, 2007 a

MIRA Eduard & DELVA An (éd.), *A la búsqueda del Toisón de Oro. La Europa de los Príncipes. La Europa de las ciudades*. 2 vol., Almudín (Valence), Museo de la Ciudad du 23 mars au 30 juin 2007.

VALENCE, 2007 b

BENITO DOMÉNECH Fernando & GÓMEZ FRECHINA José (dir.), *La impronta florentina y flamenca en valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, Valence, Museo de Bellas Artes San Pío V ; Florence, Palazzo Medici Riccardi du 3 mars au 24 avril 2007.

VALENCE, 2009

BENITO DOMÉNECH Fernando & GÓMEZ FRECHINA José, *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario*, Valence, Museo de Bellas Artes San Pío V du 1<sup>er</sup> février au 27 avril 2009.

VIC, 1868

*Catálogo de la exposición arqueológico-artística celebrada en la ciudad de Vich*, Vic, 1868

VIC, 1891

GUDIOL Josep, *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich, fundado y solememente inaugurado en 7 de julio de 1891*, Vic, 1893.

Les peintres français, néerlandais et allemands dans la couronne d'Aragon – Aragon, Catalogne, Valence et Majorque – du règne de Jean I<sup>er</sup> à celui de Ferdinand le Catholique (1387-1516)  
Volume 1