EUGENIO HERMOSO MARTÍNEZ.
ROSA. (EXPOSICIÓ NACIONAL DE BELLES ARTS. MADRID 1908)

PALENCIA. CUSTODIA DE LA CATEDRAL,
PER JOAN DE BENAVENTE

JACINTO OCTAVIO PICÓN (DE LA REIAL ACADEMIA ESPANYOLA), PER R. CASAS

LA MARE DEL AUTOR, PER NESTOR MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE

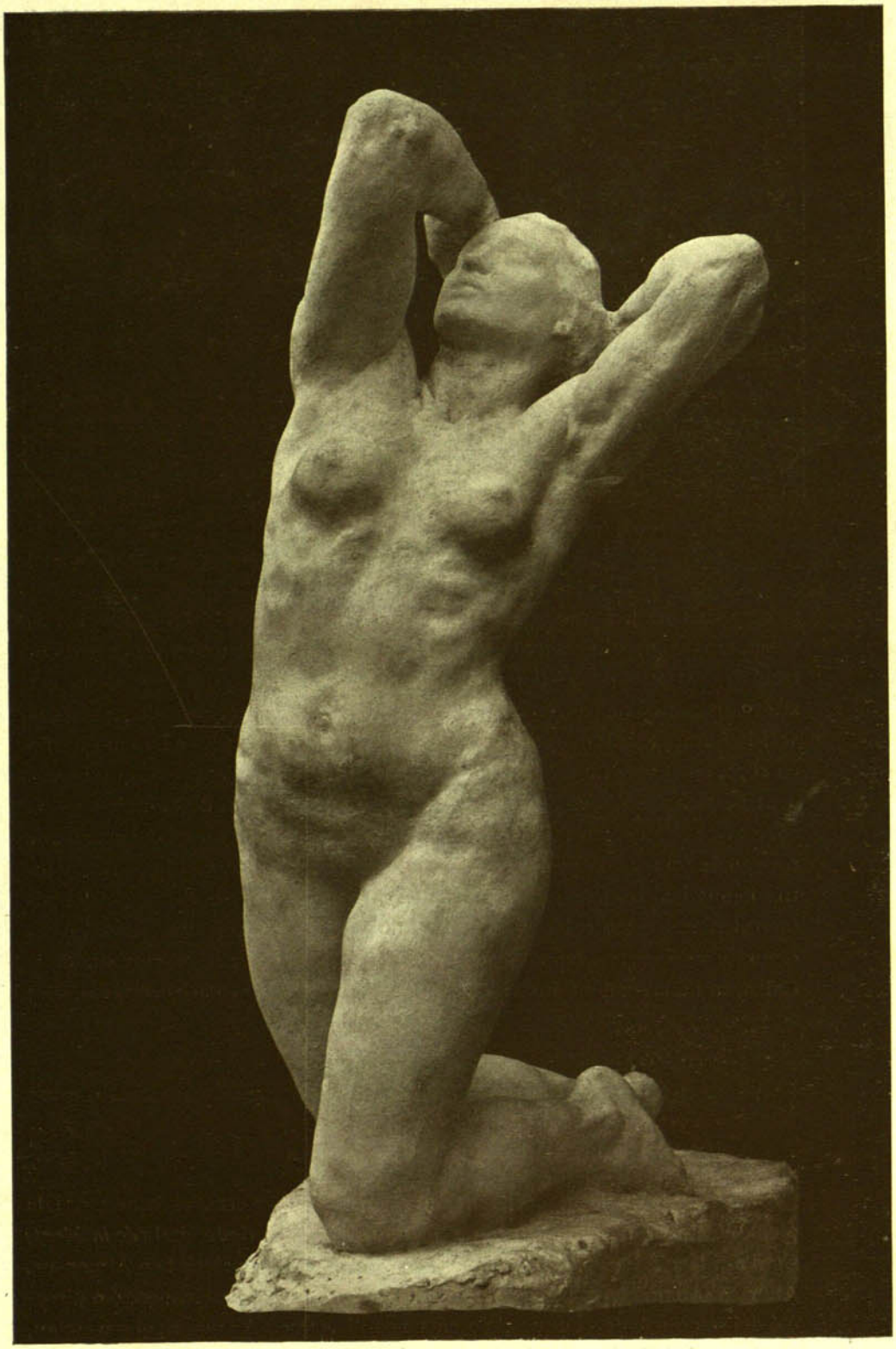
RETRATO D'UNA DAMA AUSTRIACA, PER NESTOR MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE

FRANCOS RODRÍGUEZ, DIRECTOR DE «EL HERALDO» DE MADRID, PER R. CASAS

MIGUEL MOYA, DIRECTOR DE «EL LIBERAL» DE MADRID, PER R. CASAS

NÚ EXPOSICIÓ CLARÁ. PARÍS

també, recordant les figuretes de la decoració mural de la casa de les dames. Aquest fet, sigui exacte en el parer definitiu dels arqueólecs, tant com si no passa d'una suposició que'l temps contradirá, demostra la necessitat del coteix de fotografíes prou bones per servir d'estudi, en quin cas ja estaría resolta la qüestió, qu'ara donará peu a llargues discussions, sobre tot per part dels estrangers, qu'ignorant el descobriment granadí, cap interés tenen en atribuir als alarbs espanyols lo que tant cómodament cap sota la designació d'obra d'art *persa;* en resúm, ens quedaríam sense solucionar triomfalment la qüestió de les representacions humanes en l'art alarb, i'ls artistes granadins, o quant menos els alarbs espanyols, sense una obra mestra a n'ells deguda. Es par demés interessant en la mateixa arqueta, l'atribució exacta de les composicions, que poden estudiarse perfectament en les nostres reproduccions, gracies a les



JOSÉ CLARÁ. DESESPERACIÓ. (EXPOSICIÓ NACIONAL DE BELLES ARTS, MADRID 1908). ACTUALMENT EXPOSADA AL MUSEU MUNICIPAL DE BARCELONA

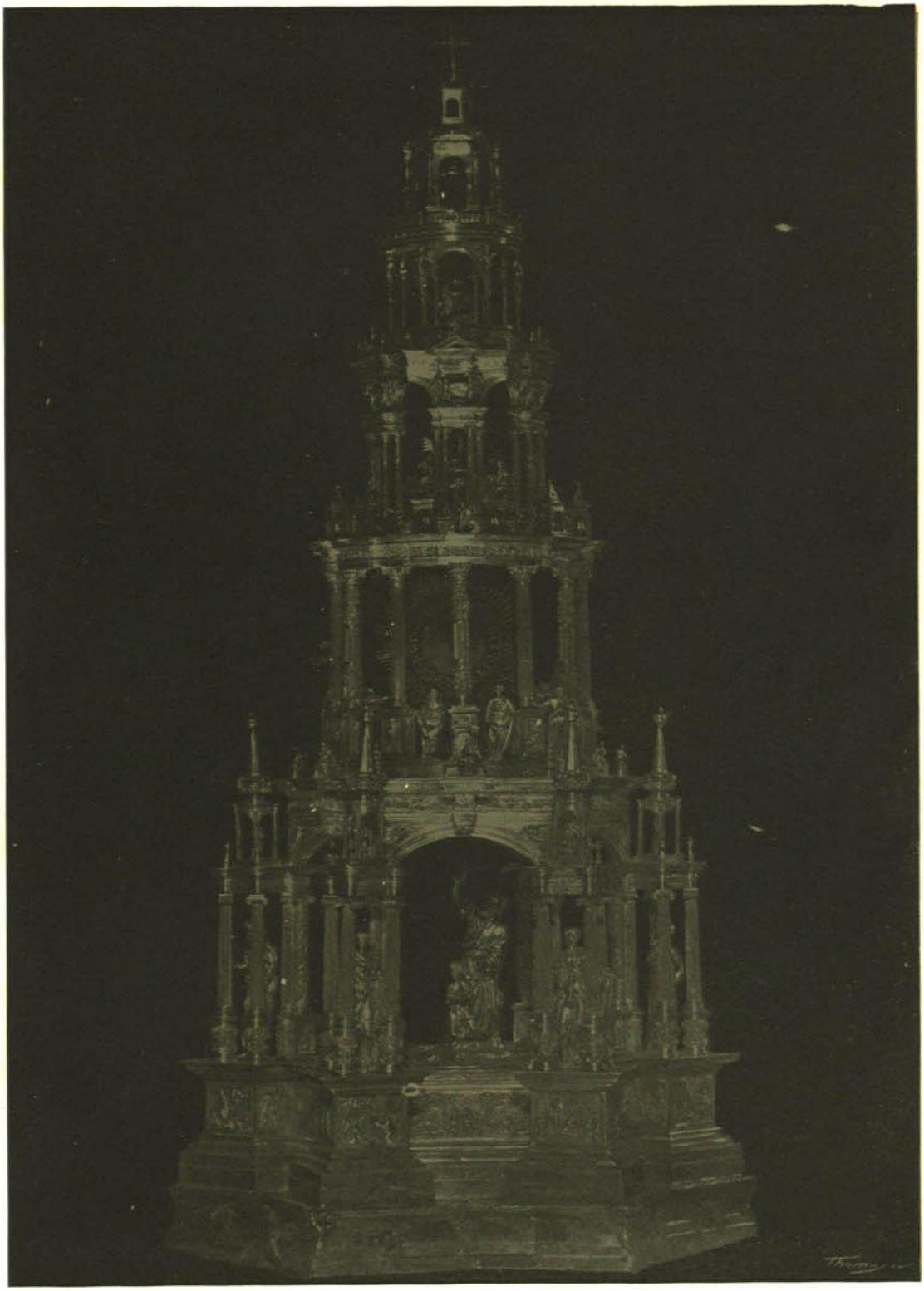
ARQUETA D'IVORI (TAPA). CATEDRAL DE PAMPLONA

EXPOSICIÓ HISPÁ-FRANCESA. ART RETROSPECTIU. (FOT. LACOSTE)

fotografíes fetes ja fa molts anys per en Lacoste de Madrid; son molts els que s'inclinen a veurehi personatges litúrgics cristians, sobre tot en una representació de gust oriental del Pare Etern, d'Adam i Eva i d'alguns angels, que per altra part també figuren en composicions absolutament mahomedanes ortodoxes. Per ara, contradiu aquestes suposicions, lo que ja escrigué D. Joan Riaño en 1879, en el seu llibre *Spanish Arts* en el que parla de l'arqueta, que procedent de Sangüesa,'s conserva en el tresor de la Catedral de Pamplona; està coberta de relleus, am medallons o espais formats per els nusos del cordó que ressegueix tota la composició; hi han figures sentades, a cavall i cassant, mentres lleons i altres feres, persegueixen cerfs, antilops i altres besties; els espais intermediaris, están rublerts de fulles i flors, segons s'acostuma veure en les obres de les époques bones d'art mahomedá. Corrent per la part alta de la Caixa, hi há la següent inscripció cúfica, qu'en carácters alarbs corrents, diu:

بسم الله بركة من الله و غبطة و سرور و بلوغ امل فى صالح عمل و انفساح احل
للحاجب سيف الدولة عبد الملك بن المنصور و فقه الله مما امر بعمله على يدى
الفتى الكبير نمير بن محمد العامرى مملوكه سنة خمس و تسعين و ثلث مائة

«En nom de Deu, que la felicitat la més complerta, el benestar, i la plena esperansa en les bones obres i'l retrás en el período fatal *(de la Mort)* sigui am Hagib Seifo Daula *(el sabre de l'Estat)*, Abdelmaleck ben Almansur. Aquesta *(caixa)* fou feta per les ordres *(del dit Hagib)* sota l'inspecció o direcció del seu quefe dels eunucs, Nomayr ben Mohamed Alaumeri, el seu esclau, en l'any *(de l'Hegira)* 395 *(o sigui'l 1005 de la nostra era)*.

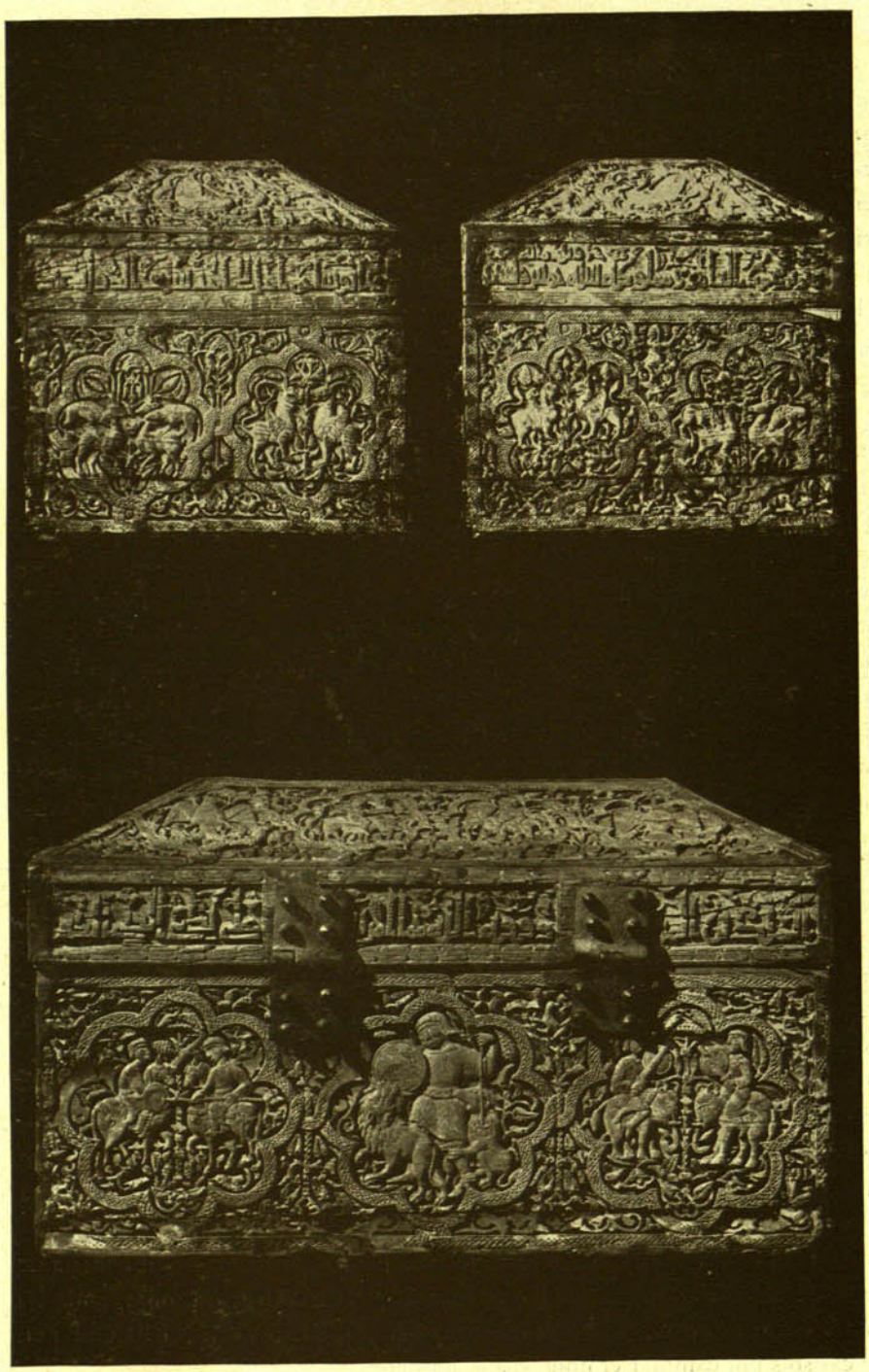


ÁVILA. CUSTODIA DE LA CATEDRAL,
PER JOAN DE ARFÉ. (SIGLE XVI)

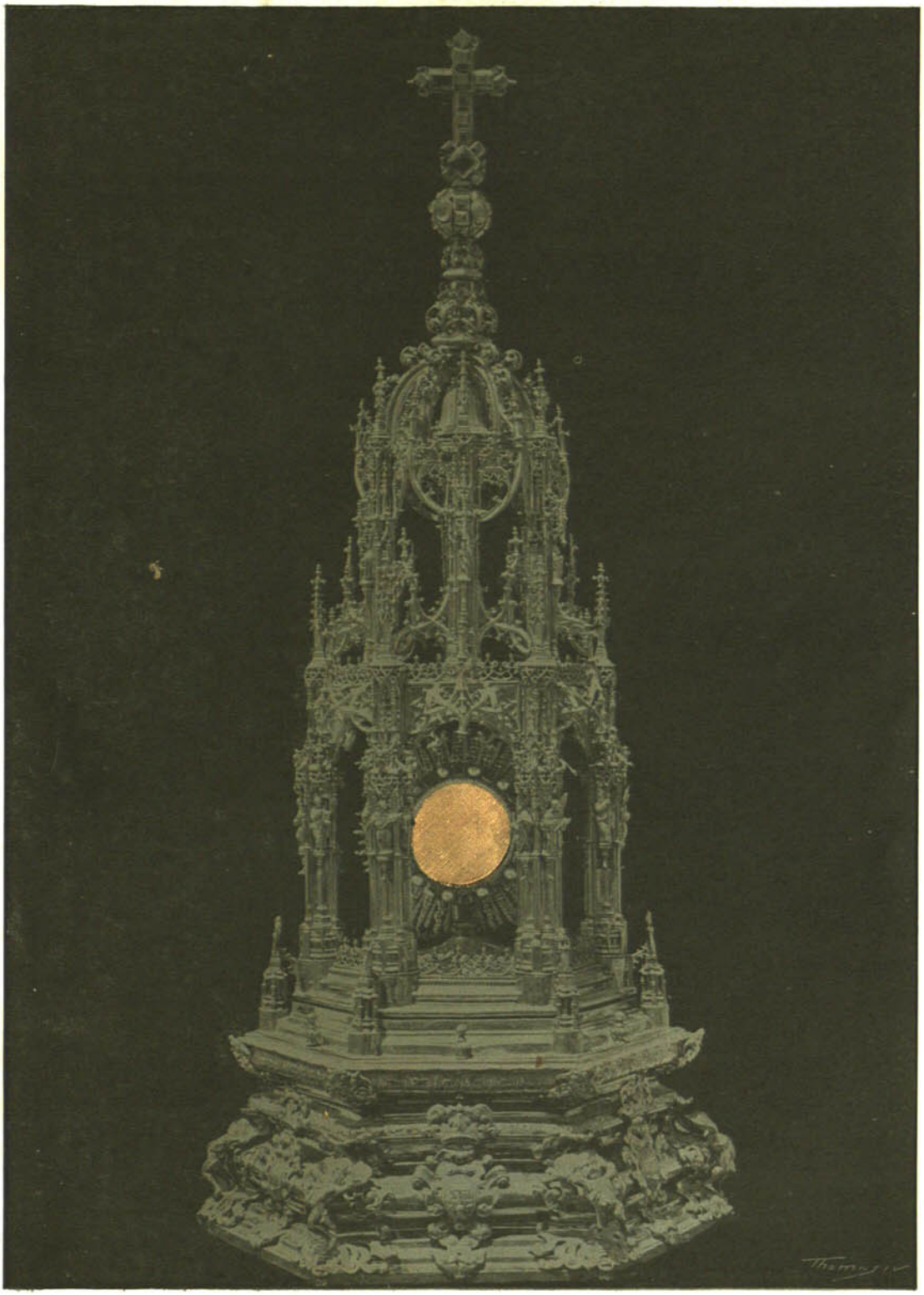
En el centre del medalló i en la part oposada del pany, s'hi veu una figura d'home, que lluita de peu o es atacat per dos lleons; porta un escut en el que's pot llegir la següent frase religiosa: *No hi há més Deu, que Deu* (Allah)» o quelcom de semblant, ja que'l mal estat de les lletres fa que's llegeixin malament. En el centre mateix del escut se llegeix: «fet per HAIR» que sense cap mena de dubte, degué ser un dels artistes encarregats de l'execució del treball aixís com se'n veu un'altra qu'encara's llegeix més difícilment, en la cuixa de un cerf atacat per un lleó i sembla dir aixís: *això ha sigut fet per OBEIDAT,* hi han tres altres inscripcions que semblan indicar l'obra d'altres tants artistes, mes no son pas fácilment desxifrables; segons diu D. Joan Riaño, a la Catedral de Braga, Portugal, hi há una caixeta d'ivori del mateix període, que també fou feta per encárrec del mateix Hagib Seifo i sota la direcció del mateix principal eunuc. Anyadeix el mateix Riaño, qu'abdues caixes eren destinades a Hadjeb Abd el Melik, *(el Hagib Abdelmaleck de l'inscripció)* ministre del califa Hixem II.

A la mateixa sala, hi ha l'estátua jascenta del bisbe Maurici de Burgos, (l'embaixador nupcial del Rey Ferrán III de Castella), en el que pot veurers encara ben clarament tota la riquesa de la decoració esmaltada i'l procediment d'aplacar l'aram, sobre una figura de fusta dura; en un recó i a terra, un hermós frontal brodat, porta'l número 49 del futur catálec. En la sala llarga, el primer objecte qu'atreu l'atenció del estudiós o del mer aficionat, es l'olifant d'ivori que's creu pertenesqué a Gaston de Bearn; les escenes que'l volten en heliçoide son altres tantes llissons d'indumentaria i de costums, que demanen la descripció fotográfica *in extenso;* més lluny, cau la reputació merament popular de la Custodia de Daroca, un de tants joiells de carácter destruit per les reparacions inhabils i restada incomplerta; a la vora, la gran creu professonal de Linares, plena d'esmalts transllucits en perfecte estat de conservació i am tot el carácter d'obra complerta; el llibre de juament dels reis de Navarra, am les cobertes d'un relligat ornamental, mostra dos fulls i n'amaga molts més; no molt lluny, el llibre de la jura dels Bisbes de Pamplona i en un altra vitrina, un reliquiari en taula de scacs, tot esmaltat i ben sencer. En la sala de Goya, sota del retrat del Comte de San Adrián, tros de pintura magistral en que'l retratat *s'hi sembla de cap a peus,* fresc d'un valor d'acord pictóric perfecte en groc i negre, viu, elegant i ingenu sota tota la gentil disfressa d'un espanyol de fa cent anys, dins la vestimenta d'un dandy, hi penja sota vidre, un *tros de tela,* dels més curiosos: es una mena de penó de Sant Fruitós, de ben a la vora de la Seu d'Urgell, brodat, amb els colors encara ben visibles i *firmat;* sembla dir ELISAVA MEFECIT i en tot cas sols pot cambiar el nom, d'alguna lletra.

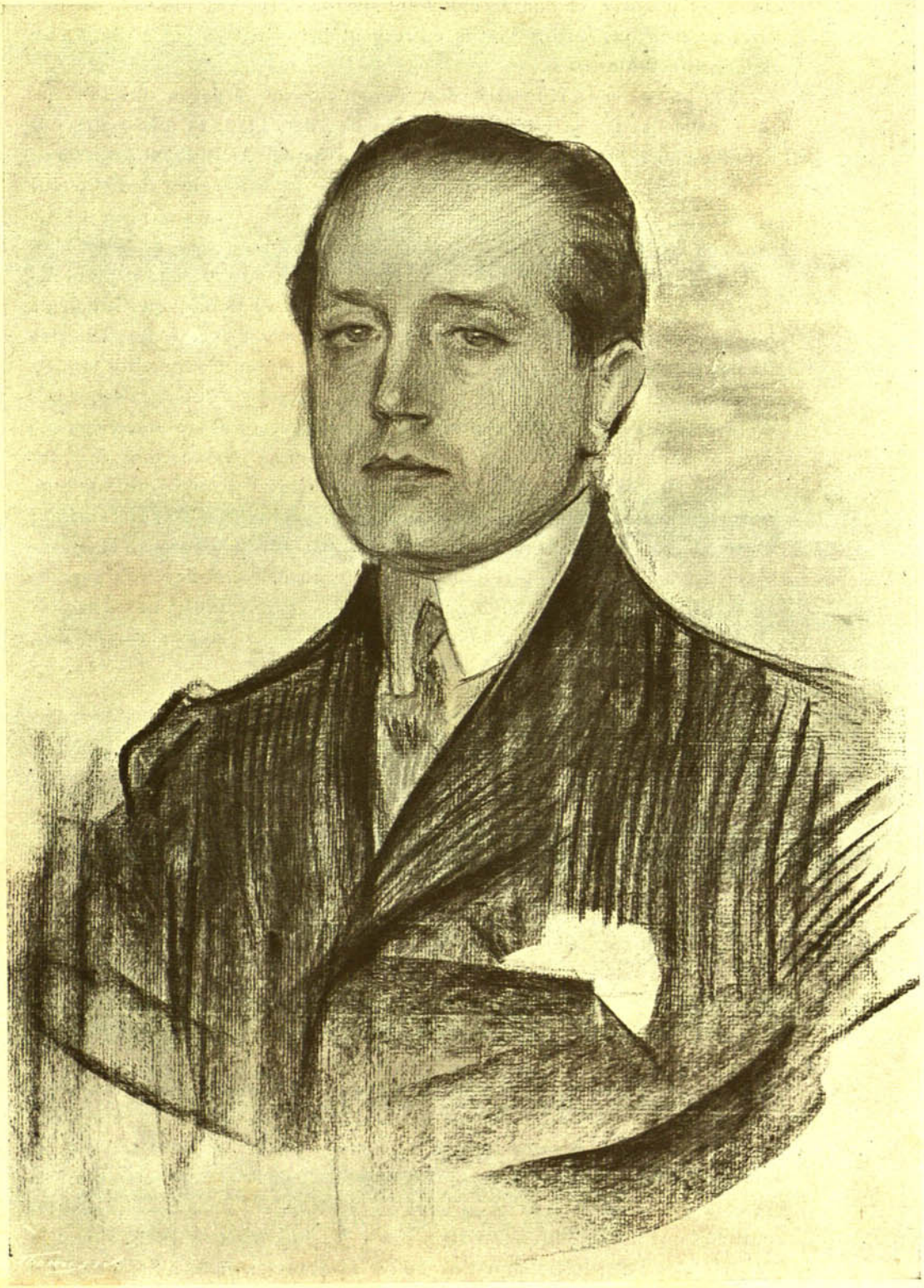
Seguiría l'enumeració a les palpentes de totes les coses úniques ensenyades al públic en l'exposició brollada per la voluntat imperturbable d'en Basilio Paraíso, mes el nostre fí, no es pas aquest; am tot i felicitar del modo més sincer al iniciador, i als que volent o a repel l'han secundat, ens havem volgut doldrer de que una gran part del esclat de l'exposició i per cert la qu'hauría



ARQUETA D'IVORI (DERRERA I COSTATS). CATEDRAL DE PAMPLONA
EXPOSICIÓ HISPÁ-FRANCESA. ART RETROSPECTIU. (FOT. LACOSTE)



CÁDIZ. CUSTODIA DE LA CATEDRAL



JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN), PER R. CASAS

donat a Saragossa, el lloc de ciutat inteligent, s'hagi vist minvada per una circunstancia que segons s'estila entre gent benvolenta,'s pot atribuir a un descuit involuntari.

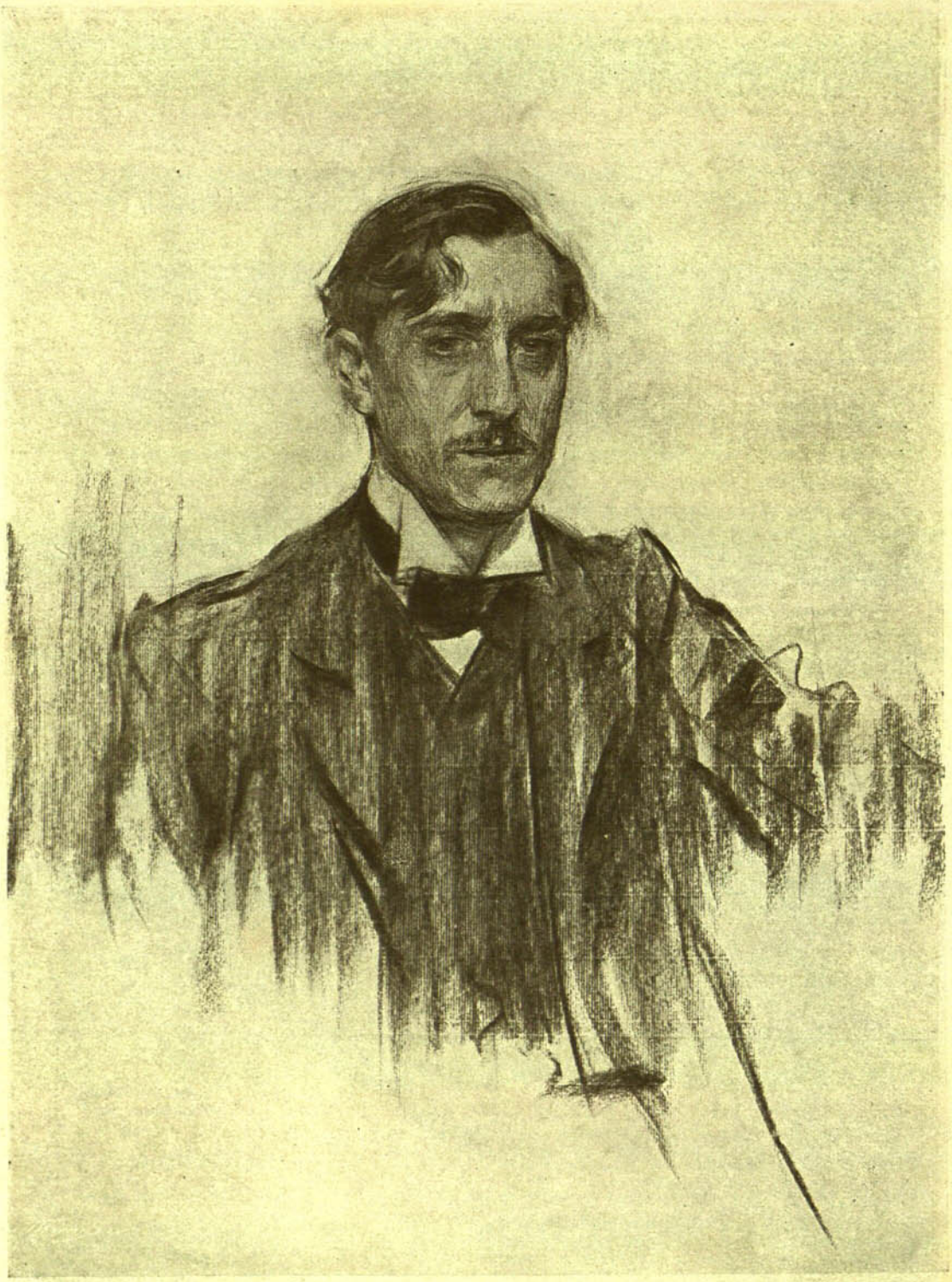
Per no caurer en el mateix pecat, devem extasiarnos devant de les dugues sales instalades per la Casa Reial Espanyola, depositant la més merescuda confiansa en el bon gust d'en Florit, Director actual de la Reial Armería de Madrid i encara més difícilment, restaurador de les habitacions de Felip el II al Escorial. No hi há temps ni lloc per detallar totes les maravelles que la Casa Reial ha penjat als murs de l'Exposició de la noble Saragossa, qu'ha fet l'heroicitat d'abrassar als seus enemics de fa cent anys; mes l'aplaudiment es indispensable, al veure'ls dotze o catorze quadros d'Altdorfer, que la dolenta reproducció i la restricció dels antics administradors de les coses reials, havíen transmés al públic sota'l més deplorable aspecte; al veure'ls quadros miniats grandiosament, exposats a la gran sala reial de l'Exposició de Saragossa, l'amic de les arts, se sent devant d'una nova familia artística, fins ara desconeguda i mal coneguda de totom, sens dubte per les péssimes reproduccions, úniques que'n corríen; ara, els Altdorfers de la Reial Casa Espanyola, son un gran tresor que'ls espanyols si fossin amics de les arts, agrahiríen el veurel enriquir el tresor del Museu del Prado. Si aquest resultat donés l'Exposició Hispano-Francesa de Saragossa,'l pervindre de la Cultura nacional que no's paga de coses del moment i pensa en lo que passa fóra d'aquí, li tindría tant d'agrahir com en l'*oblidatori* que tant noblement imaginá'l ben digne successor d'en Pignatelli, que s'anomena Paraíso. — M. Utrillo.

DONATIU AL MUSEU DE BARCELONA

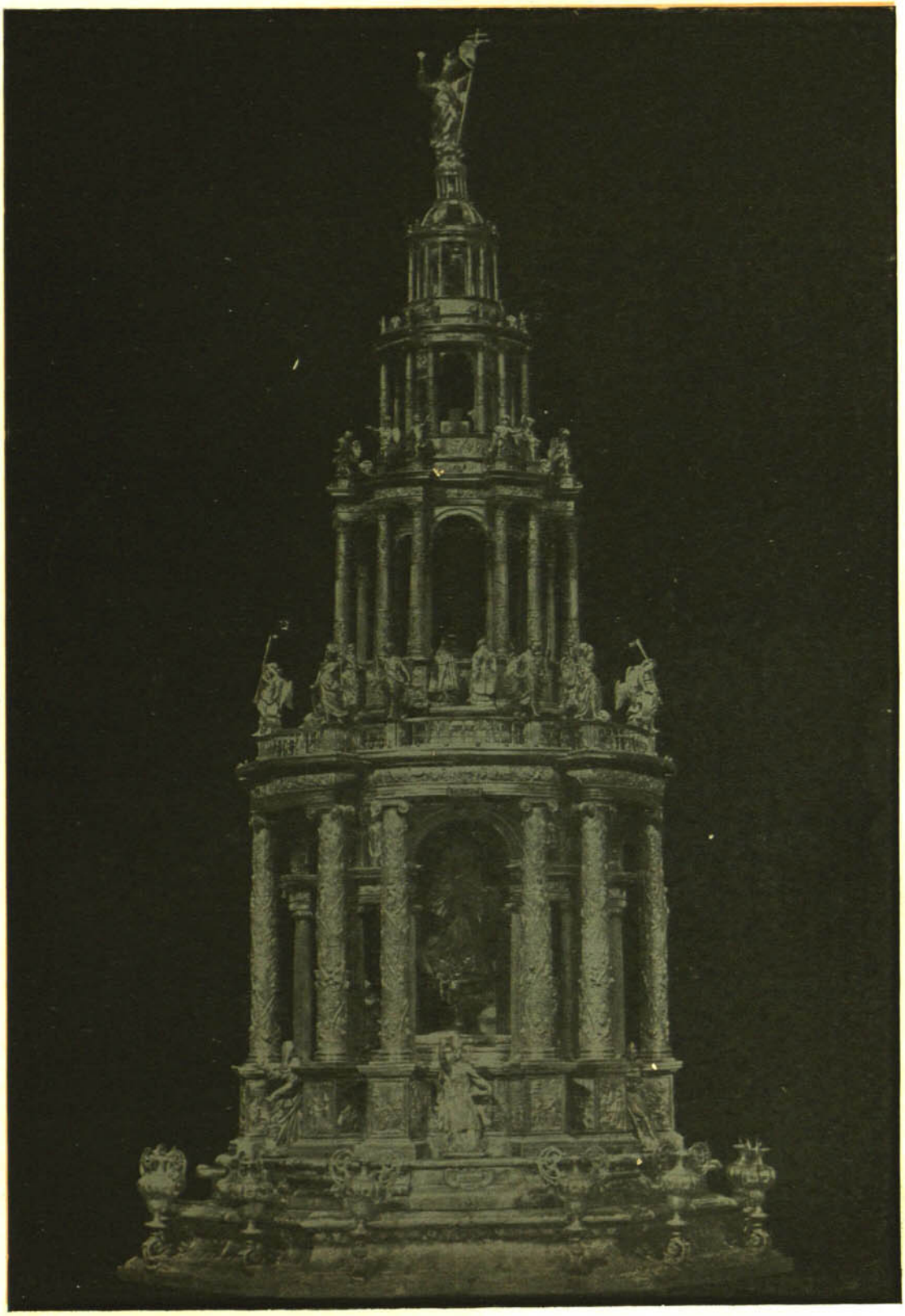
En Ramon Casas, ja fa temps que triant entre'ls seus amics i coneguts, ha reunit una colecció de retratos contemporanis, que tant per la calitat com per la cantitat, es única; la mort, el temps i l'oblit, ja fan impossible que molts dels reunits, en les carteres de dibuixos, puguen ser aglomerats d'altra part; ja fa temps, doná totes les que pertanyíen a l'historia de la nostra regió, al Museu Municipal de Barcelona, am la seguritat de deixarles aont seríen més útilment reunides.

Fóra d'aquells retrats, n'hi han d'altres que per semblants o diferents motius son tan interessants; tots ells son verdaderes fulles de la nostra historia; en números vinents n'hi haurán d'altres, i en un dels més próxims, una selecció dels retrats destinats al Museu Municipal, i encara inédits; en colors, donem el retrat de S. M. Don Alfons, segons un estudi del natural fet no fa massa temps pel mateix pintor; d'ell n'ha fet l'artista diferentes répliques, i la primera figura entre les obres pertanyents a l'Infanta Donya Isabel; les altres entre les que no posseheix el pintor, son a Buenos Aires, a París, al mateix Madrid a casa den P. Bosch i una entre les obres enviades a Saragossa pel Museu Municipal de Barcelona, al qui pertany.

FRANCISCO GRANDMONTAGNE, PER R. CASAS



RAMIRO DE MAEZTU, PER R. CASAS



SEVILLA. CUSTODIA DE LA CATEDRAL, PER J. DE ARFÉ

FORMA

FORMA

PUBLICATION ILLUSTRÉE D'ART ESPAGNOL ANCIEN ET MODERNE ET D'ŒUVRES ÉTRANGÈRES CONSERVÉES EN ESPAGNE

II VOLUME

1907

BARCELONE

DIRECTION & ADMINISTRATION: CALLE MALLORCA, 291

TOUS DROITS RESERVÉS

FORMA

LE PAYSAGISTE PAHISSA. — On a trop souvent comparé les artistes aux plantes, en oubliant l'amertume de la vérité. — Les réthoriciens nous parlent dans leurs ronflantes périodes, des floraisons aussitôt évanouïes dès que la raison intervient; le propre bavardage fleuri, se tait quand il aborde des artistes comparables aux plantes epannonies au sein des sols ingrats; les périodes du bel parler, sont umettes au sujet des artistes génereusement dotes qui doivent s'adonner aux genres de producction prirés par leurs contemporains, travail forcé qui résulte des inutiles tentatives dictées par le désir d'une œuvre personnelle, aux prives avec le besoin. — Si les discours fleuris des critiques-botanistes, venaient à parler de l'œuvre de J. Pahissa, ils le feraient en passant à côté de ses meilleures productions.

C'est justement, ce qu'ils ont déjà fait: la somme de rénommée due a tout producteur, attribue à l'œuvre de Pahissa un certain mérite fort prisé dans les petits coins de tranquille et placide admiration artistique, en le recconnaissant très habile à tracer des visions rapides, rêvées dans ses longues contemplations de nos forêts toujours ménacées.

La mince minorité qui demande à l'artiste la confortante jouissance d'un peu de beauté, a fait violence à la volonte de notre paysagiste; et elle a fait cela en accueillant ses bois touffus surgis d'un fusain habile, parmi les quatre murs d'un atelier perdu dans les alvéoles des habitations d'une grande ville. On peut admettre que l'écrivain puisse évoquer dans un milieu semblable, des images virtuelles qu'il peut voir réellement dans son cerveau, mais un pareil effort, est bien plus pénible à l'artiste plastique et devient un tourment pour l'adorateur de la nature, qui ne jouit des élévations de l'Art qu'en suivant la route ærienne de la ramure et en notant la majesté des arbres unissant la durété du sol à la douce enveloppe de l'atmosphère.

Pourtant, l'exercice résigné d'un martyre pareil, est devenu le pain quotidien de Jacques Pahissa; ses yeux de vieil poète rustique, cherchent sur le réseau de l'ingres, les clairières des forêts évoquées de chic; les voûtes des branches embrassées, aux clés d'azur; les durs tentacules des racines, cherchant les éléments de vie au sein de la terre inépuisable; les prés minces mais succulents de nos versants ensoleillés; les ligues tourmentées d'un sol découpé avec une telle violence, qu'elle est parvenue à influencer notre caractère; tous ces aspects de notre berceau commun, qui réunis, deviennent la topographie artistique d'un pays et expliquent avec la haute simplicité des vérités, l'essence la plus intime des hommes qui viven sur cette terre qui devient le sujet des paysages dessinés.

C'est par l'envie du plein air et par l'aspiration d'une églogue devenue la règle d'une existence, ainsi que par toutes les raisons citées, que Pahissa demeure inconnu sous l'aspect de ses meilleures œuvres. — Les gens, les braves gens qui décorent les minces cloisons de leurs habitations avec des paysages

romantiques, admirent le Pahissa qui sait les exécuter sans tenir compte des arbres etiolés des grandes villes, et sans autre tronée de ciel, en dehors de celle qui tombe blafarde, de la lucarne vitxée. — Ces gens, ces braves gens, ne connaissent rien, et peut'être ne veulent rien connaître du Pahissa, braccournier de clairières et de coins de beauté; dans leur admiration tranquille du faux qu'ils demandent, ils ne se soucient guère de cette recherche avide, qui fit risquer à Pahissa sa vie d'artiste nomade (1), absoluement incomprehensible aux yeux de nos avengles rustiques, ennemis des forêts et incendiaires des sous-bois.

LE PRINCE BALTASAR CARLOS, À L'ÉCOLE D'ÉQUITATION.— «Don Baltasar Carlos, fils ainé de Philipe IV et d'Isabelle de Bourbon, est representé à l'âge de douze ans environ. Il est habillé d'un costume noir brodé d'or et d'argent, d'une écharpe cramoisie en sautoir et d'un chapeau noir à plumes. La scène se passe dans une cour du Palais. Il est à cheval sur un poney cabré et apparait entouré de plusieurs personnages, et parmi eux, Olivares recevant une lance des mains d'un courtisan. Le Roi et la Reine se trouvent sur un balcon de l'edifice de l'arrière plan, et qui probablement étaient les écuries royales.»

L'anterieure description, figurait dans le Catalogue de l'Exposition des œuvres de Peintres Espagnols célebrée au *Guildhall* (Hôtel de Ville) de Londres, en 1901 et fait réference à une toile appartenant au Duc de Westminster.

Celui que nous reproduisons, et duquel FORMA a parlé longuement (voir les pages 458, 463, 464 et 469 du I volume), fut acquis en 1828 par le poète Rogers, de D. José Madrazo, Directeur du Musée du Prado, en mivant les conseils de Sir David Wilkie; il appartint plus tard, à la Collection du Marquis de Hertford, Sir Richard Wallace, léguée à sa mort, à la Nation anglaise.

En ce qui concerne la toile du Duc de Westminster, on sait qu'l avait appartenu au Marquis de Liche, neveu du Duc d'Olivares.

LA VERRERIE

COUP D'ŒIL RÉTROSPECTIF. — L'origine de la fabrication du verre nous apparaît entourée de mystère; les savants et les archéologues discutent toujours l'époque et le peuple où eut lieu l'étonnante découverte. Les faits qui entourèrent l'apparition du verre demeurent inconnus et on ne saurait se prononcer sur l'attribution du fait au hasard ou comme étant la conséquence d'expériences voulues. — L'opinion générale lui donne une origine phénicienne et tel est l'avis de Pline; mais sur les mêmes raisons apportées par lui, d'autres auteurs échaffaudent des arguments contraires.

Pline prend comme base de ses dires le fait suivant qu'il donne comme étant arrivé dans un certain endroit du territoire Syrien, connu sous le nom de Phénicie, juste aux limites de la Judée; il s'agirait, dans l'espèce, de la mer

(1) On racconte qu'il fut surpris en pleine *contemplation* d'un coin de nature, à cheval sur un mur de clôture. La violence des paysans, et la morgue du paysagiste, envenimèren les choses; il ne dut son salut qu'à la protection d'une feume.

Candebbia, au pied du mont Caramel, duquel nait le fleuve Belus qui parcourt — avant d'unir ses eaux à celles de la Méditerranée — une assez grande étendue. Il paraîtrait que se trouvant sur la plage dépourvue de pierres, des marchands de nitre se servirent des pains de cette substance comme support des marmites qui leur servaient à préparer les aliments; une fois le feu allumé à ces fourneaux improvisés, le sable et le nitre donnèrent lieu à une substance d'une couleur et d'une transparence inconnues, que Pline donne comme étant du verre.

L'éminent archéologue W. Frochner, auteur du Catalogue des Antiquités Grecques et Romaines du notable musée de Marseille, dans son ouvrage «La Verrerie ancienne» qui est la description de la Collection Charvet — la plus riche et la plus choisie de la France — discute et combat les conséquences déduites par Pline du fait mentionné. — Il dit, avec raison, que de la vitrification fortuite ou accidentelle au fonctionnement d'une fabrication du verre, il y a une grande différence.

Le résultat de l'acte accompli inconsciemment par les marchands phéniciens ne peut être donné comme étant l'origine du verre, mais, en tout cas, celle de la fabrication d'une substance vitrifiable, au moyen du nitre.

D'autre part, la vitrification se produit d'elle-même dans d'autres circonstances; par exemple, pendant la cuisson des briques le bain ou vernis donne lieu à un produit qui n'est autre chose que du verre. — Le mâchefer ou masse vitrifiée qui se produit pendant la fabrication du fer, sous l'action de la chaleur et du fondant employé, fait naître une matière semblable au fer et qui surnage pendant la fusion du métal.

Il serait injuste de conclure que les peuples qui ont fondu des métaux et fait cuire des briques n'ont jamais tiré aucune déduction des phénomènes qu'il leur a été donné d'observer pendant la durée du travail.

Nous pourrions avoir recours à l'avis des chimistes qui nous diraient peut-être qu'il n'est guère facile ni possible de fondre en plein air des matières vitrifiables qui exigent une très haute température, ce qui apporte une forte raison à l'encontre de l'opinion de Pline, au sujet de l'origine phénicienne de la fabrication du verre.

Les phéniciens remplacèrent les soudes imparfaites par l'alcali minéral qui est le fondant par excellence et sans lequel la fabrication du verre transparent est impossible; il est donc très compréhensible qu'une invention semblable ait pu produire dans l'esprit de Pline l'apparence d'être un fait l'invention du verre.

Les peuples qui ont connu le verre avant les phéniciens n'employèrent d'autres fondants en dehors de la potasse, c'est-a-dire un alcali végetal obtenu moyennant la combustion de certaines plantes.

D'autres auteurs assurent que le verre fut connu des anciens Egyptiens. Boudet dans son ouvrage *Sur l'art de la verrerie en Egypte,* explique que d'après la tradition historique intervenue par les anciens prêtres des villes monumentales de Thèbes et de Memphis, Sésostris employait un sceptre en verre, ayant l'aspect d'une émeraude. Dans les Hypogées datant du XVme siècle avant l'ère chrétienne, on avait trouvé dans les deux villes citées des momies parées de colliers en pâte vitreuse et des objets divers en verre blanc et de couleur. L'importance de la matière employée devenait très grande, puisqu'elle formait les scarabées symboliques; l'emploi du verre, ou mieux de la matière vitreuse, devint l'équivalent de l'idée de mort ou de chose sacrée, ajoutant à leur caractère d'objet religieux le double aspect d'un amulète de choix, aux signes hiérogliphes symétriquement placés et qui ne man-

quaient jamais aux environs des ensevelissements réglés par un rituel strict.

Les Grecs et les Romains connurent aussi l'industrie du verre, mais jusqu'au règne de Néron (54-68 a. J. C.) on ne possède pas de données certaines concernant l'existence de fabriques de verre en Europe.—Pendant les premières années du IIme siècle ap. J. C. l'Empire Romain se fit remarquer dans la fabrication du verre par l'extrême beauté des formes dans les vases, en leur donnant des noms différents, selon leurs applications et usages divers.

Les *ampullas* étaient des vases minuscules contenant des essences odoriférantes; ceux d'une bien plus grande capacité contenant une demi *metreta* et à deux anses, tels qu'on les voit dans les médailles de Chic, furent appelés des *Diota*, indiquant, en même temps, l'abondance du vin récolté dans l'ile et l'importance des travaux industriels de cette époque, dus au maniement du chalumeau. Les *Patères* étaient des plats profonds et leur emploi presque exclusif, celui de recueillir le sang des victimes. D'autres, au galbe sphérique et à couvercle, étaient connus déjà sous la république pour contenir les cendres des cadavres; d'où leur nom d'*urnes cinéraires*. On en connaissait d'autres, comme par exemple, les *guttus*, *lagenas*, *scutellas*, etc., etc.

Les Grecs furent des décorateurs très habiles et des chercheurs de forme fort heureux, comme l'on peut voir d'après les exemplaires conservés dans les musées, notamment les flacons de toilette ayant l'aspect de petites amphores, destinés à contenir des parfums, des essences, des cosmétiques et autres préparations galantes dont raffolaient les dames grecques; des onguentaires à pâte vitrée et polichromée (aux harmonies jaunes, fauves, bleu turquoise et vert) aux contours allongés; des pendentifs de parure, des colliers, des bracelets, des bagues et toutes sortes de pièces formées de substance vitrée, appliquée comme élément décoratif aux lieu et place des gemmes de haute valeur marchande ou sous l'aspect d'amulète Phallus ou toute autre sorte de forme représentative.

La verrerie italienne parvint à la plus enviable des renommées dans le courant du XVIme siècle. L'industrie Vénitienne Murano inonda les marchés étrangers de véritables merveilles, depuis la simple coupe arrondie par un chalumeau hardi jusqu'à la savante tasse dorée à double enveloppe, aux dorures sous verre, comme l'on peut en admirer des exemplaires dans la Bibliothèque Vaticane et au Musée de Rome (1).

L'histoire de la verrerie française nous apparaît pleine de lacunes et de points empreints de doute et d'opinions les plus diverses.—Comme note obligée de toute étude historique, on ne saurait manquer de lui attribuer une origine préhistorique. On a trouvé dans des sépultures gauloises et dans des cimetières mérovingiens, des spécimens de verrerie les plus divers; parmi eux, des verres, des coupes, des flacons, etc., exécutés avec le plus grand soin; quant à l'époque de leur fabrication, nous ne saurions choisir, entre le IXme siècle, époque assignée par l'ouvrage du moine Théophile: *Diversarum artium shedula* ou celles plus récentes attribuées par Emeric David, Batissier et Labarta. — Viollet-le-Duc les classe dans le XIIme siècle, et l'abbé Texier dans le XIIIme.

En dehors des ouvrages de Théophile, qui donnent une idée fort exacte des manufactures françaises, on trouve des documents du XIIIme et du XIVme siècles, contenant des renseignements fort intéressants. D'après leur contenu, on apprend qu'Hubert Belfond de Viennois octroya — en 1338 au maître verrier Guionnet, artiste remarquable de l'époque — l'exploitation d'une partie de la forêt de Chamborant, en lui exigeant la fourniture annuelle d'un grand nombre de verres à boire, des coupes, des buires, des bougeoirs, des pièces

(1) Il s'agit d'un plat et d'une patère chrétiennes.

montées ou centres de table, etc. Dans un texte fort curieux cité par Joinville, il est question des exploits du Comte d'Eu, frère du Roi, lequel avait imaginé l'intelligent amusement de briser au moyen d'une catapulte — de son invention — les verreries appartenant au service des Chevaliers de Saint-Louis!

On parle dans d'autres documents (1464-1533) de Jean de Thiais, qui réunissait au titre de Grand Echanson celui de Maître Verrier de S. M.; et du Maître Directeur Brossard, de la frabrique Charles Fontayne, sise dans la paroisse de Saint Gobain, près la Fère, lequel eut recours à François Ier en demande de protection, qu'il obtint au moyen de quatre cents livres accordées par le Roi, pour la réédification de la nouvelle fabrique.

On ne saurait en finir avec les récits des évènements semblables à ceux mentionnés, concernant ces règnes d'Henri II, de Louis XIII, de Louis XIV, etc.; cependant nous estimons utile de citer les noms de quelques fabriques du temps, pour donner une idée de l'activité de la verrerie française.

Pendant le XIIIme siècle on connaissait les fours ou fabriques de la Roche-sur-Yon, dirigées par Guillaume Géraud et Simon de Jouy; celles du Moustier (Deux-Sèvres) et celle de Guillaume Gaudin.

Le XIVme siècle eut les centres verriers de Vendôme, Aubigny, Montpellier et Moulchamp qui reçut en 1399 des privilèges royaux octroyés par Charles VI. — Les principales fabriques du XVme siècle furent celles de Bichat, de la forêt de la Roche-sur-Yon, d'Apt, de Courlac et de Puye dans le Gâtinais. Pendant le XVIme siècle on travailla aux fours de la Motte, forêt de Chizé, Chatrice (Argonne), Rainville-sur-Moselle, etc.

C'est du XVIIme siècle que datent les premières verreries parisiennes, une dirigée par Guillaume Bricheux, et une deuxième à Saint Germain-des-Près. Dans le reste de la France on alluma des fours à Mazures, Courval, Orléans, etc.; enfin, pendant le XVIIIme siècle, se montèrent des fabriques de verre à Avesnes, Maubeuge, Monaut, dans la forêt de Yesme, ainsi que la fameuse Manufacture de Robelles de Sèvres, donnée par Louis XV à Madame de Pompadour.

La France ne tient dans la verrerie un rang comparable à ceux de l'Orient ou de Venise et même d'autres pays; mais elle peut compter parmi les plus notables découvertes de cette industrie d'art, celle de l'argenture du verre ou, pour s'exprimer avec plus de justesse, la miroiterie. La verrerie française a produit des exemplaires tout aussi remarquables que ceux que l'on conserve au Musée de Cluny; parmi eux, la coupe aux armes de Louis XII et d'Anne de Bretagne; il ne faut pas laisser dans l'ombre les collections du Louvre qui font montre, bien souvent, de l'esprit français dans des pièces polichromées, où l'on peut lire: «Je suis à vous» ou «Vive la belle que mon coeur aime» et d'autres.

L'Allemagne a suivi le sort des pays qui se sont distingués dans l'industrie du verre; la spécialité teutone fut la fabrication des Widercomes, ou verres à banquet, souvent munis de couvercles; d'orígine flamande ils acquirent un aspect allemand, grâce au caractère des éléments décoratifs, des emblèmes et des inscriptions polichromées. La verrerie allemande créa, en outre, les lustres, faisant ressortir les qualités du verre et ajoutant à la beauté de la matière, l'imprévu de la réfraction.

Le verre de Bohème devint vite célèbre de par sa dureté, pureté et transparence. Le XVIIIme siècle leur accorda une faveur sans bornes. On l'appliquait à la confection de bougeoirs, de boîtes, de coffrets à bijoux et de mille autres bibelots divers bien souvent encadrés de bronze doré.

* * *

La verrerie Espagnole — tout aussi diverse que les autres manifestations artistiques de ce pays si complexe — débuta sous la domination romaine.

Les écrivains L. Marineo, Siculo, Naviggiero et Barrenos vantent souvent les verres de fabrication espagnole, en faisant un éloge tout spécial des verreries de Mataró, Cervelló (1) y Almatret (2). Méndez Silva, dans son ouvrage publié au début du XVIIme siècle, disait que la verrerie de fabrication espagnole était si belle, comme forme et décoration, qu'elle pouvait rivaliser avec celle de provenance italienne, sans crainte d'amoindrissement. D. Juan Facundo Riaño, dans son ouvrage *Spanish Arts*, assure que plusieurs Musées possèdent des verres de fabrication espagnole, tenus comme italiens (3).

Des inventaires et d'autres documents du XVme siècle classent les verres parmi les bijoux, ce qui démontre la haute valeur qu'on leur accordait.

Les Musées du Louvre et de Sèvres possèdent des verres espagnols provenant en plus grande partie, du legs Davillier qui fut de son vivant le plus grand archéologue-artiste, vouant son grand talent aux pays de la Péninsule Ibérique.

Pendant les siècles du XIIIme au XVIIme on fabriquait du verre à Almeria, Valence, Tolède, Cabreros, Cadalso de los Vidrios, Murcie, Castril, María et dans d'autres endroits. Murcie et Almeria eurent leur plus grande renommée sous la domination arabe.

Barcelone, pendant le XIVme siècle, était déja connue comme un grand centre producteur de verre; elle acquit une telle renommée et ses émaux devinrent si parfaits que les objets issus des manufactures catalanes furent souvent l'apanage des cadeaux royaux; les Comtes de Barcelone, les Rois aragonnais et les monarques espagnols octroyèrent bien souvent des privilèges et des exemptions d'impôt aux industries verrières de Barcelone, en vue de contribuer aux progrès d'une industrie si florissante.

Les verres Espagnols furent souvent ornés d'émaux de la plus grande beauté; au XVIme siècle les couleurs employées étaient communément le vert, le jaune et le blanc. Les verreries de la Catalogne émaillèrent souvent des armoiries compliquées et des dédicaces royales, pendant le XVIIIme siècle et même au début du XIXme; l'émail blanc entrait dans une large mesure dans la décoration des plateaux, flacons, verres et buires à boire, fournissant des rehaussements en forme de crête on d'ailerons, indistinctement en blanc on en bleu, décoration caractéristique des objets en verre, fondus en Catalogne (1).

CARLOS DE BOFARULL.

(1) Villes de la Catalogne.

(2) Ville de l'ancien Royaume de Valence.

(3) Le Musée du Louvre tombe, dans une assez large part, sous le coup des insinuations de Riaño. Toutefois le savant espagnol, qui produisit presque toute son œuvre en anglais, ne s'attarda pas à des démonstrations que nous publierons dans *Forma*, avec des démonstrations probantes.

(N. du T.)

L'ANCIENNE CATHÉDRALE DE LERIDA

C'EST un monument des plus intéressants car il représente, synthétiquement, l'état chaotique de la mentalité contemporaine; d'un art architectural de transition aussi spécial qu'élégant, il n'a pas d'égal. Laissé dans l'oubli par plusieurs générations, mais très-étudié, par contre, par les savants étrangers, les gouvernants et les représentants de l'Etat en ont fait... une caserne.— L'ancienne cathédrale de Lérida montre bien, par l'indifférence qu'on témoigne à ses respectables pierres, que l'Art, en Espagne, suit non seulement una *via-dolorosa,* mais un chemin du Golgotha, avec *l'inri* compris, tant en ce qui concerne ses chefs-d'œuvre, comme les artistes qui en furent les auteurs maintenant dédaignés.

Dans quelques dizaines d'années d'ici, nos descendants ne trouveront peut-être plus de vestiges de ce grandiose et superbe monument. Malgré l'abandon dans lequel, on le laisse, des étrangers sont venus l'admirer, le français Lenormand, l'anglais Wey, l'allemand Adolphe Foch, attirés qu'ils étaient par ce sublime cantique de pierre, si bien loué par Morera y Galicia, et décrit de main de maître par la plume de Louis Roca.

Quelle vérité font éclater les paroles de ce dernier, quand il déclare que l'ancienne cathédrale de Lérida «n'est pas une simple page architecturale, mais bien un volume complet, une œuvre bien terminée, où par étapes, généralement sans brusques secousses, chaque époque et chaque école ont imprimé leur caractère et leur physionomie propres». Toutes les évolutions que l'art religieux subissait, dans l'ambiance favorable de la piété du Moyen-Age, s'y retrouvent; évolutions nettement dessinées, sans aucune exageration imposée, et qui traduisaient le seul bon goût de l'artiste et son influence sur l'ornementation de ces pierres.

La sévérité de l'art roman, avec ses teintes graves et sérieuses, assied les premières masses du monument au XIIe siècle; et à mesure qu'en avance la construction, on voit le spiritualisme ogival en atténuer la rude et l'austère monotonie. Comme d'un commun accord, l'imagination et l'intelligence y laissent leur sceau respectif, dans chacune de leurs œuvres; la main, la fantaisie, la pensée, subjuguent les résistances de la pierre; et, tels un diadème d'écume ou les luxueux joyaux de riches broderies, le chapiteau, la frise, le modillon, les portiques, font resplendir les merveilleux travaux que nous admirons encore. L'influence de l'artiste mahométan, qui savait donner tant de grâce et de profusion ornementale à ses constructions, s'y laisse voir aussi, plus qu'en tout autre temple de la Catalogne.

Le gothicisme, prépondérant et triomphant, eclipsait alors les constructions artistiques romanes et byzantines, en condensant les énergies valeureuses de la religiosité et du plus exagéré ascétisme. Ni le monastère de Poblet, ni les admirables cathédrales de Girone, de Tarragone, ni Ste.-Marie-de-la-Mer, ni la cathédrale de Barcelone, ne s'élevaient encore, que l'ancienne cathédrale de Lérida dominait déjà le *Mons publicus.* Sur le lieu même qui vit triompher César et s'éclipser l'étoile de Pompée, surgit le géante construction de cette cathédrale, ornée du svelte clocher, de l'abside et du dôme, embellie par les six superbes portails qui, même dans leur état précaire actuel, attirent l'admiration de l'artiste et du patriote. Sa première pierre fut posée par le roi Pierre II d'Aragon, en présence du comte Armengol d'Urgel, le 22 Juillet

1203; Pierre de Coma (ou de Cescomes) en fut le premier maître-constructeur.

Le plan de la basilique figure une croix latine, la porte principale donnant vers l'occident, et l'abside tourné vers le levant; la grande nef mesure 60 m. de long. 13 de large, et 19 de hauteur. Parallèles à la première, courent deux nefs latérales, que divisent les unes des autres six piliers massifs, bien distribués avec les nervures des pilastres des murs et des contreforts, ce qui assure la solide cohésion de l'édifice.

Chaque pilier est constitué par des faisceaux de seize colonnes, taillés en clefs et par paire; elles reposent sur un piédestal commun, qui rappelle les bases attiques. Celles de face sont épaisses, celles des angles sont sveltes et élancées: sur deux angles s'appuient les nervures qui partagent diagonalement les segments de la voûte.

Partout où l'imagination du sculpteur put se donner libre champ, éclosent, dans toute leur légèreté ces œuvres sublimes, ces cantiques de pierre, qui vous subjuguent lorsqu'on les contemple pour la première fois. Toute la cosmogonie trouve place dans cette sorte de livre grandiose qui, par le relief, parlait à chacun, tant par l'intermédiaire du symbole que par une représentation la plus naturaliste et la plus dénudée. Souvenirs de l'Ancien Testament et de la Loi évangélique, scènes et traditions du Moyen-Age, monstres et animaux, flore et ornements de la cabalistique, tout y est, réuni avec art, avec délicatesse et une entière connaissance des lois de l'eurythmie et de la perspective.

Laissons l'abondant Louis Roca décrire cet ensemble de merveilles architecturales et sculpturales:

«Vous verrez le Prophète-Roi, jouant la Harpe psalmodique, et le divin Rédempteur auquel un ange présente le calice qui devait purifier le monde. Suivez les vols de chérubins, et les groupes de vierges qui se tiennent enlacées; vous serez captivés par le martyre, délicatement sculpté, des premiers apôtres. Ici, la lutte d'un homme et d'un démon, ou celle d'une femme et d'un lion, dans la tête duquel elle plonge le fer épais d'une lance; ou bien une jeune fille sans défense se dégageant de l'étreinte d'un dragon infernal; ou bien encore, la figure effarée d'un adolescent qui s'ouvre un passage entre deux immenses serpents. Ce symbole du péché et des mauvaises passions s'y retrouve à l'infini, tandis que de grands oiseaux, aux allures de cigognes, entourent aussi les malheureux humains; mais quelques-uns de ces derniers, pour montrer la supériorité de leur domination sont á cheval sur ces oiseaux diaboliques. Au milieu de tous ces monstres, de ces figures humaines mordant de gros troncs, de fauves à tête d'homme, d'aigles à la tête de lion, de chiens emportant des cygnes, et d'autres tout aussi fantastiques, l'effroi est cependant atténué, grâce à la vue de compositions plus attrayantes: une cavalcade guerrière, ou le cortège d'une noce, permettent d'étudier les mœurs et coutumes du Moyen-Age; parfois, une scène de chasse montre l'exercice de ce sport, et le gibier en train de courir ou de voler; l'exhibition d'un bateleur, se désarticulant, ou d'un ours dansant au son d'une musique, font voir l'étrange expression des badauds qui les entourent, et le plaisir que leur procure ces diversions improvisées. Tout près de statuettes de saints et de nobles gents, de maîtres-ouvriers occupés à leurs travaux, et de cheminants en pélerinage, nous nous trouvons avec de nouvelles compositions, différentes encore des antérieures: jolies figures féminines, perchées sur des palmiers; têtes d'enfants, qui surgissent au milieu de calices débordants de fleurs; génies ailés qui regardent à travers des éclaircies de bocages».

Le temple a trois grandes entrées, chacune avec son portail: celle appelée de l'*Annuciata* ou de l'*Ave Maria*, celle de l'*Enfant* ou de *Fillols*, superbe merveille d'élégance et de svelte architecture, et la principale, qui donne accès dans le cloître, plus trois autres à l'intérieur. Pierres, sépulcres, chapelles (parmi ces dernières celle, admirable, du Sacrament et de la Sacristie), et cent autres trésors de splendeur artistique, enrichissent l'ancienne cathédrale de Lérida. Les Moncades, les Colom, les Requesens, les Cescomes, y ont leurs cénotaphes; princes, prélats, chanoines, y reposent dans la paix du tombeau, après avoir rempli leur siècle de gloires et de prouesses héroiques, des bienfaits de leur sainteté et de leur science. Aujourd'hui, le souvenir seul y prend son vol, et la profanation, qui déprime et humilie, veille sur le silence des sépulcres.

La merveilleuse œuvre d'art dont nous reproduisons les vues principales, ne mérite pas l'oubli et l'abandon où la tient l'Etat Espagnol. Joyau très apprécié de l'art lombard, prodige plus tard, de l'architecture romane-bizantine, c'est, sans aucun doute, un monument gothique ou ogival, bien qu'il accuse les manifestations de tous ces divers styles. Dans ces trois architectures, il reflète, en outre, des réminiscenses arabes, qui donnent un caractère tout spécial à quelques parties de l'édifice. Ce monument est donc une œuvre parfaite, où l'on peut étudier la voie progressive de l'Art, à travers les siècles glorieux du Moyen-Age, depuis son émancipation des antiques formes gentiliques, jusqu'aux splendeurs de la Renaissance.

On n'aperçoit pas de transitions violentes, dans la grandiose construction que nous venons de décrire sommairement. L'harmonie et la liaison la plus adéquate dans la forme et le relief, la reproduction fidèle de la nature; idéalisée parfois ou simplement copiée avec toute l'observation du naturalisme le plus vif et le plus attirant, tout s'y manifeste avec vigueur, avec charme et avec un reflet de la puissance géniale qui laissait dans ces œuvres, une trace durable.

Le sanctuaire de la divinité a disparu, le joyau artistique demeure; mais sa mission surnaturelle a bien changé, et ce qui était nefs, chapelles, portiques, autels, est devenu salles, magasins, parcs, pavillons, fours, boulangeries, cantines et prisons, et, ce qui est plus dangereux, (à cause du péril constant dont cela menace la conservation du monument) poudrières, et dépôt de grenades et explosifs.

La vue panoramique dont on jouit du haut du clocher, découvre toute la jolie campagne de Lérida, et le cours torrentueux de ce Sègre, qui a vu s'évanouir les rêves de domination de tout un monde, entrevus par la pensée de Pompée, et les plus souriantes espèrances écloses sur ses rives.

L'espoir que ce monument puisse, un jour, être sauvé, doit, lui aussi, s'évanouir, comme le rêve où se complairait l'espoir de l'artiste ou du poète, ces seuls êtres vivant d'illusions, en ce monde de marchands prosaiques ou de profanateurs sans âme.

ARTHUR MASRIERA.

PEIGNES LITURGIQUES & PROFANES

VOICI une note si brève soit-elle sur les peignes liturgiques et sur les peignes profanes.

Des égyptiens et des assyriens il nous est parvenu divers exemplaires de peignes primitifs et grossiers, trouvés dans des sarcophages, tout au long de ces éphémérides momifiées en peau et en os.

Le Musée Britannique garde, comme des reliques, un peigne celtique, en corne d'antilope et deux petits peignes étrusco-scandinaves, appartenant à l'âge de fer.

Les hellènes furent les premiers à user le peigne à deux pointes, pareil au *déméloir*, père ou grand-père du *peigne épais* de nos jours.

Dans les sépultures chrétiennes, l'on a trouvé aussi, des peignes en ivoire et en bois, portant le plus souvent, mais grossièrement sculpté, le nom de leurs possesseurs. On a conservé celui de EUSEBIUS ANNIUS.

Quelques érudits de ceux qui ne cessent de déchiffrer et qui, lorsqu'ils ne trouvent aucun thème sur lequel exercer leurs connaissances artistiques, inventent alors de quoi troubler, surprendre, et même éblouir les profanes, ont soutenu que la présence de ces peignes dans les sépultures démontrait que c'était là, des instruments de torture. C'est ce que croit, et veut faire croire, le savant Boldetti. Mais j'opine, avec l'abbé Martigny, qu'il n'y avait là que la vieille coutume de mettre, dans les sarcophages, auprès du défunt, les objets de toilette qui lui furent familiers. Mais abandonnons ces dissertations sur une lointaine et obscure période et parlons — ce sera plus intéressant — des peignes spécialement liturgiques.

Le chanoine Benedetti nous a légué, à ce sujet, de curieuses noticies.

Les peignes liturgiques faisaient partie des trésors des cathédrales, ils étaient conservés dans les sacristies, pour servir aux célébrants; cette coutume dura jusque vers une bonne moitié du 16e siècle. A Rome, toutes les églises possèdaient un peigne pour l'usage du St. Père, lorsqu'il se rendait processionnellement du Vatican à St. Jean de Latran; dans les sacristies se trouvait un lit sur lequel se reposait S. Sainteté, pendant les processions, les diacres et les sous-diacres lui lavaient les pieds, lui «mettaient un linge sur les épaules, et lui peignaient les cheveux et la barbe».

Le manuscrit 4731 du Vatican (je m'en rapporte au témoignage de Gattico, car je ne l'ai pas lu), dit textuellement: «Sunt necessaria pro persona pontificis pecten et tabole circumponenda collo ejus, quando pectinatur», c'est-à-dire en bon et clair langage: «Il faut pour la personne du St.-Père, un *peigne*, et une serviette qui lui est passée autour du cou pour permettre de le peigner».

Un des peignes les plus anciens est conservé dans le trésor de la cathédrale de Sens, et est attribué à St. Loup, évêque de Troyes au Ve siècle· C'est un objet de grande valeur; il fut remonté en argent et or au commencement du 13e siècle. La partie sculpturale, travaillée sur l'ivoire, est assez grossière; il a $0^{m},22$ de longueur et $0^{m},10$ de largeur. Un arc, en demicercle, entoure la partie sculptée, où l'on voit deux lions, dessinés en rouge, avec la gueule ouverte, et dont les griffes s'appuient sur les branches d'un chêne que surmonte une tête de mouton; sur la moulure demi-circulaire est gravée cette inscription: PECTEN S. LUPI.

On comprendra, étant donné la caractéristique de l'art roman, que les dents en passant à travers les cheveux, y traçaient un demi-cercle, qui servait en suite de démarcation pour la tonsure des clercs; les cheveux, en effet, se liaient en mèches étroites, et en répètant l'opération en sens inverse, la coupe de la couronne ainsi obtenue était régulière et parfaite.

L'architecte M. Ernest Bosc, dans son *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot* dit bien (p. 523) que cette forme en demi-cercle n'a rien à voir avec la tonsure; mais je persiste à croire que la preuve en est dans la différence de forme, oblongue ou rectangulaire, des peignes simplement destinés à la toilette et à la propreté.

Quelques-uns de ces derniers étaient, eux aussi, ornés de figures religieuses, de scènes de la Passion et de la Vie de la Ste.-Vierge, tels que l'Annonciation, l'Adoration des Mages, etc.

Au Musée Royal des Antiquités, de la Porte d'Hal, à Bruxelles, sont conservés deux exemplaires de grande valeur, trouvés à Stavelot. La collection Sauvageot, du musée de Cluny, comprend un magnifique peigne en ivoire, dont les moulures en arc de cercle entourent de délicats bas-reliefs où sont représentés, d'un côté, la Nativité, la Fuite en Egypte, l'Adoration des Mages, et sur le revers, l'entrée de Jésus à Jérusalen, la trahison de Judas, et le Crucifiement.

Dans la sélecte et splendide bibliothèque particulière de mon distingué et bon ami, Augustin Massana (dont le zèle et l'indiscutable compétence ont réussi à réunir à Barcelone une collection d'ouvrages à consulter, des plus riches et des plus importantes d'Europe), j'ai vu la reproduction exquise, de fini, des exemplaires que je viens d'énumérer ou dont je dois parler encore. Je citerai entre tous, parmi les plus notables, le peigne de Ste-Hildegarde, œuvre du 6e siècle, qui appartaient à l'abbaye de ce non, et qui se trouve reproduit dans le première édition de Georges Wittermann, et dans le volume I, pl. II, de Hefner-Alteneck. Le peigne est en ivoire; dans l'un des panneaux se voient les figures de trois soldats romains, et dans l'autre sont dessinés deux quadriges; le tout est grossièrement sculpté.

Ste. Hildegarde était la fille de Childebert de Beckelhein, vassal du comte de Sponheim; elle entra, étant encore enfant, au monastère de Deubodemberg, fondé par la comtessa Jutte de Sponheim, qui en fut la première abbesse; Ste. Hildegarde en fut la seconde, et bien qu'elle mourut en 1150, son peigne était un travail du 6e siècle.

A la cathédrale de Reims, se trouve un peigne liturgique du 13e siècle; au Musée National de Bavière, il y en a toute une collection, découverts dans des excavations, à Nollendorf, près d'Haupsbourg; au musée Berlin, est conservé un peigne du 14e siècle, qui mesure 0m15 sur 0m14, et dont les reliefs représentent l'Annonciation et l'Adoration.

Nous pourrions poursuivre cet inventaire en faisant le tour des principaux musées de l'Europe; mais il y aurait peu de chose à signaler en Espagne, car à ce sujet, comme pour tant d'autres choses, notre indiffèrence et notre laisser-aller bien connus ont laissé se perdre ce qui aurait dû être conservé avec plus de zèle, beaucoup plus certes, que les traditions d'obscures batailles, que les gestes de héros hypothétiques, et que les mérites de personnages hyperboliques. Il est vrai que c'est là notre paradoxe national.

Maintenant, au tour des peignes profanes.

Le *South Kensington Muséum* possède un magnifique peigne indien, en ivoire, à petites dents, avec un panneau sculpté et polichromé, que l'on peut considérer comme l'exemplaire le plus ancien de peigne *profane*, si l'on peut

parler ainsi; on conserve aussi, le peigne de la reine Théodolinde, épouse d'Anthrasis, roi des Lombards, devenue ensuite la femme d'Agriloup, duc de Turin (589-625). C'est un véritable joyau; il est en os poli, décoré d'une ornementation en argent et pierreries, de grande dimension, il mesure 13 cm., et il a une seule rangée de dents très fines. Il est si coquet et si finement ciselé que, suivant la tradition, plus d'une fois la belle Théodolinde, après s'en être servi pour sa toilette, l'avait laissé dans les cheveux, et l'y avait gardé pour paraître dans des cérémonies publiques.

De l'époque byzantine (suivant le témoignage d'Arnould Nigegelo) et des ères britannique et saxonne (suivant les documents du Kensington), il nous est parvenu de précieux exemplaires de peignes, grands et petits, en ivoire et en os. La collection de C. S. Smith en comprend un de 10 pouces, très notable. Le trésor appelé *Zither,* de la chapelle du château de Quadlinburg, en conserve un autre, du 10e siècle, que l'on trouva dans la tombe d'Henri I, et auquel on attribue cette signification d'être l'insigne d'un grand dignitaire. Il consiste en un seul morceau d'ivoire décoré de rameaux en relief, et orné de pierres précieuses montées sur or.

Un des modèles les plus typiques de *peigne profane,* est celui de l'impératrice Cunégoude (1040), où se trouvent représentés deux pigeons buvant dans la même coupe, et symbolisant l'amour et l'harmonie conjugale. Quelques uns de ces peignes, des 9e, 10e, et 11e siècles, se sont achetés 90 francs, et certains, même 1450 francs.

Pendant le moyen-âge, les peignes profanes acquirent un cachet très somptueux et éminemment décoratif. Je citerai celui de la gravure 91, de l'œuvre *Strutt Dresses and Habits,* qui représente une dame occupée à sa toilette, et soignant ses cheveux avec un peigne colossal.

La collection de A. Jubinol a la bonne fortune de comprendre le peigne de Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire; c'est une coquette œuvre en bois, de style gothique (15e siècle), et elle porte au milieu, un grand M en argent ciselé.

Je poursuis l'inventaire.

Dans le catalogue du Palais de Greenwich et en remontant à l'époque d'Henri VIII d'Angleterre, il est parlé «d'étuis en os, pour des peignes ornementés»; dans le testament de Marguerite d'Asschombe (1434), il est cité un petit peigne en ivoire; et parmi les présents qu'au jour de l'An en 1556), reçut la reine Marie Stuart, se trouve «un étui pour peigne, recouvert de velours de soie, avec cannelure brodée en or, et pourvu d'une chainette en argent doré, qui contient un grand et un petit peignes...».

Je citerai finalement, un peigne profane du 15e siècle, que possède le Musée de l'Union Historique de Bamberg. Il est en ivoire, et représente en bas-relief, deux scènes de galanterie (on les retrouve dans *Tristan* et *Iseult),* directement tirées ou plutôt transcrites du poème de Geoffroi de Strasbourg, du 13e siècle, inspiré lui-même par l'œuvre légendarie de Thomas de Bretagne.

Dans l'un des panneaux, la tête du roi Marke apparait entre les branches d'un chêne touffu, et contemple sa propre image, que reflète le miroir d'un clair ruisselet. Suivant la coutume de l'époque, une frange serpentant au-dessus de la composition, porte la légende explicative; en voici le texte: «Tristan gardes de dire vilane por la pissan de la fontaine, de deo coties son dan aqui dementi le dame loial. Dame je voroi per ma foi qui foa? de nos monsignor le roi».

Le revers représente le tournoi de deux chevaliers, recouverts de leurs

armures, en présence d'une cour de dames et de troubadors. La légende qui flotte par-dessus les cimiers des casques empanachés, dit: «Par amor de vos, amie jolie».

Quelques-uns de ces peignes portaient une dédicace explicite; telle, celle-ci: «Prenez à gré cé petit don, que la divinité suprême protège toi et la patrie».

Mais l'usage des peignes en public, n'apparut qu'avec le port des grandes perruques; les courtisans de Louis XIV en introduisirent la mode, qui parvint bientôt à tout son apogée.

Reportez-vous à la scène III de l'*Impromptu de Versailles*, de l'amusant et si fin observateur que fut Molière; revoyez les minutieux objets mobiliers que comportaient les splendeurs du Roi-Soleil; et vous y trouverez, catalogués, une grande variété de peignes, en argent, en écaille, en ivoire, qu'usaient les personnages assidus aux fêtes de Versailles. Ces peignes étaient des objets de poche; et une curieuse particularité, c'est que les courtisans s'en servaient non-seulement pour soigner leur perruque, mais encore pour gratter à la porte de la chambre royale, annonçant ainsi qu'ils attendaient leur tour pour être admis auprès de sa Majesté. Peigner la perruque était, à cette époque, un acte de galanterie que la haute Société pratiquait dans les lieux publics; la France exporta cette mode en Angleterre, et on la vit ainsi appliquée aussi bien dans les parcs de Trianon qu'au Mall de Londres.

Dans une comédie de Killigren, dont le nom m'échappe en ce moment, mais dont l'action se passa en 1663, se trouve une annotation relative à un groupe de jeunes élégants, et qui dit: «*Ils se peignent* la tête et ils parlent». Cette coutume, déjà généralisée, à l'époque de la reine Elisabeth, dura jusque sous le règne de la reine Anne.

Qui n'a entendu parler du célèbre funambule Jacob Hall, le fameux danseur de corde de Charles II? Or, son portrait le plus répandu le représente avec un peigne auprès de lui, ce qui fait supposer qu'au beau milieu de ses hasardeux exercices, il peignait ses cheveux, tout comme les élégants de son époque.

Pour terminer, je veux rappeler ce passage de *Thee Fortuus Husten* (1689): «...il se regarda de nouveau et il soupira; il arrangea sa cravate, et il soupira de nouveau; il peigna sa perruque, et il soupira pour la troisième fois; il prit alors une poudre, pour montrer, je le suposse, la blancheur de sa main...» Cette citation est prise dans l'une des scènes culminantes de la susdite comédie.

Dans les loges des théâtres, les messieurs peignaient leurs perruques et faisaient montre d'ustensiles qui ne devaient être ni simples, ni de petites dimensions, mais, bien au contraire, assez gros et ornés d'appliques en or et en argent, décorés d'émaux, de camées, de miniatures, et qui constituaient des objets d'un usage aussi familier et aussi continu que la tabatière.

Je pourrais allonger encore ces considerations sur les peignes liturgiques et profanes, car le thème en est à peine esquissé: mais, tout ce que je pourrais en dire serait, certes, mieux exposé par la plume de mon ami Michel Utrillo, à qui revient d'ailleurs, l'idée de cette causerie.

MARC JESÚS BERTRAN.

OCTAVE UZANNE

NOUS publions avec le plus grand plaisir le portrait du charmant écrivain Octave Uzanne, dessiné avec sa maîtrisse habituelle, par Ramòn Casas.

Ce n'est point un gage d'amitié que ce portrait; il s'agit plutôt de l'acquit d'une dette de reconnaissance. Octave Uzanne très répandu dans la presse française, a su mettre au clair toute l'attirance de la vraie Espagne artistique qui gît enlissée sous le fatras du pittoresque: ce fameux aspect de pays déchû, qui nous poursuit depuis les romanesques dessins de Doré, jusqu'aux commentaires malveillants et antiesthétiques de l'actuel *Graphic*. Octave Uzanne, a mis bon ordre à tout cela, et dans les milieux vraiement renseignés sur l'Espagne artistique, on fait le plus grand cas des chroniques de notre ami, qui sait démêler les villes artistiques enchâssées dans des pâtés de fabriques, et les vrais chefs-d'œuvre méprisés par les généraux de Napoleon, tout autant que par Dumas le père, ou par le bon Doré cher aux âmes qui se sentent lyriques les samedis soir, et les jours de fête.

Voyageur infatigable, Octave Uzanne sait s'identifier avec l'ambiance des pays qu'il parcourt et méprisant les faits-divers et les anecdotes qui plaisent aux d'Amicis, il penêtre rapidement la vraie valeur des choses et des gens qu'il observe.

Forma, tout en rendant hommage à la haute valeur littéraire d'Octave Uzanne, salue en lui, l'ami français qui a su expliquer clairement à ses compatriotes, le Madrid du Prado, le Tolède du Greco et la Barcelone hautement artistique qui tressaille dans le vacarme des filatures, des autres usines et parmi tout un tas de bruits facheux.

M. U.

LES TISSUS ANCIENS DISPARAISSENT

L'ESPAGNE, a su les produire, nous avons tâché de les réproduire de notre mieux, mais parmi les espagnols, nul n'a été capable de retenir à tout jamais, des collections réunies avec la plus grande ténacité et avec une énorme dépense de temps et d'argent. — En ce moment, le Musée de Boston, fraîchement éclos, possède déjà une collection de tissus qui atteint le chiffre de six mille exemplaires. En même temps, Barcelone qui doit la plus grande partie de sa richesse à l'industrie textile, n'a su éviter l'irréparable départ des magnifiques collections ayant appartenu à M. Miquel y Badía, d'une part, et de l'autre, non moins importante, à M. Guiu, qui vraiement était tout disposé à se sacrifier en vue de cèder sa collection aux musées de la ville. Ceux — ci, possèdent — il faut l'avouer, quelques échantillons fort intéressants, mais ils sont bien loin de valoir ce qui nous montrent les collections de Boston, de Lyon, de Francfort on de Bruxelles. Pour parer à cet état de choses, nous ne possedons que quelques amateurs très éclairés, tels que M. Emile Cabot, ou M.M. Pascó (1), Vilomara et Golferichs, qui a bien voulu classer les échantillons dont nous offrons la réproduction à nos lecteurs.

(1) *Voir un intéressant album publié par M. Pascó, sur la collection Miquel y Badia.*

LE PEINTRE ENRIQUE SERRA

JE ne suis pas grand clerc en technique ni en doctrine picturale; cela veut dire que je ne juge d'un tableau qu'en ce qui le rapproche ou l'éloigne de la beauté littéraire. J'ai un certain penchant à considérer les peintres comme formant un groupe tout spécial de poètes et à apprécier leurs œuvres d'après la dose plus ou moins grande de poésie qui s'en dégage. Cela peut, aux yeux des initiés, passer pour une hérésie, mais comme c'est une opinion sincère, elle est par la-même en voie tout au moins de devenir respectable. Est-ce excès de matérialisme ou de spiritualisme? Je crois que le *summum* de la poésie terrenale, en y comprenant l'humanité, se trouve dans le paysage; que les arbres, les eaux et le ciel nous disent des choses que les âmes sont heureuses d'exprimer avec justesse, enfin, que cette sorte d'émotion est comme un manteau assez vaste pour abriter tous les humains.

De cette voix de la Nature, il en est comme du Royaume de Dieu, *qui est aux humbles*. D'un rustre ou d'un sauvage, la loi d'amour peut en faire un grand rêveur. Je connais un homme, un illétré, né dans les montagnes des Asturies; le village où il est né, est près de la mer sur une montagne, de laquelle on aperçoit l'Océan; pendant son enfance et plus tard dans jeunesse; il fut pêcheur; il est devenu mineur parce qu'il a des enfants, et que la mer ne nourrit plus son homme. Eh bien! j'ai vu cet homme à la chute du jour et cela pendant plusieurs soirées, presque toutes celles de l'été, sortir de sa mine barbouillé de l'ocre de la terre, grimper les rochers, devenir immobile sur une falaise surplombant la mer, et les bras croisés, regarder avidement les vagues jusqu'à l'arrivée de la nuit; alors il s'en va à sa cabane silencieux et charmé, comme un amant jouissant du souvenir des caresses; et si le hasard lui fait rencontrer quelqu'un, il lui dit avec orgueil: «comme elle était belle la mer aujourd'hui!»

De ces sortes d'amours, qui sont miennes aussi, Enrique Serra en est le maître, parcequ'il en est le peintre, et réciproquement. Je ne l'ai jamais vu, mais j'ai pour lui, pour son amour de la Nature, une affection vraiement fraternelle. Je sais que cet amour est en lui héroïque, car bien souvent il l'a mis à deux doigts de la mort; c'est pourquoi ses tableaux sont autant de poèmes, des prières; ils sont peints avec des douceurs de caresses, profondement, comme dans un rêve, avec recueillement, et ils provoquent l'émotion parceque du tréfonds de son âme elle s'exhale comme un encens.

Nous, espagnols, nous ne connaissons pas Enrique Serra comme il le mériterait, et cela tient probablement à son éloignement constant de la patrie, dû aux exigences de la vie. — C'est ici qu'il naquit en 1859; mais il partit pour Rome agé de dix-huit ans et depuis lors, Rome est devenue sa patrie d'adoption et le maître inspirateur de son art; les italiens en sont fiers comme s'il était des leurs et ils ne manquent jamais l'occasion d'affirmer que, s'il est espagnol de naissance, il est devenu italien de cœur et de mœurs; et Serra contredit énergiquement ces affirmations, car il aime sa patrie avec la nostalgie de ceux qui en vivent éloignés et en ignorent les tristesses, et les ingratitudes.

Enrique Serra, travaille sans trêve et avec fruit; ses tableaux courent les expositions et les marchés étrangers. L'Allemagne, l'Angleterre et les Etats Unis, se disputent les œuvres de Serra, et les paient avec magnificence; à

Rome, les Papes et les Rois lui montrent leur prédilection; le Vatican possède la plus estimée de ses œuvres, la *Vierge de Ripoll*, qui fut reproduite en mosaïque pour le monastère du même nom, par ordre du Pape Léon XIII.

Chacun sait que les paysages préferés par Enrique Serra comme sujet et fonds de ses tableaux, se trouvent dans la campagne romaine et que les lagunes qu'il peint sont de toute beauté; cela ne veut pas dire qu'il soit uniquement paysagiste.

Il a peint des tableaux — et des plus beaux,—dans lesquels le paysage ne joue qu'un rôle secondaire: je citerai parmi eux, un *Marché*, œuvre de réalité humaine, de composition et de coloris admirables. De même, on peut vanter les *laveuses du Tibre*, groupe très-suggestif d'une foule qui remue, qui parle, qui vit. En outre, ses aimables tableaux *Union* et *L'héritier*. — Il y a peu de temps, Enrique Serra chercha à s'inspirer de l'ambiance d'une grandeur écroulée: il peignit des tableaux d'Automne à la Malmaison, en y mettant toute la hautaine mélancolie, qui sert de juste, ou d'injuste auréole à celle qui fut la première compagne de Napoléon.

Et moi, en contemplant les nombreux paysages d'Espagne, — d'une incomparable beauté, — (hier, il tombait sur les arbres du *Retiro* un petit brouillard grisâtre avec des lointains violacés, et entre les branches déjà nues des acacias, surgissait le fantôme des pins et la terre devenue poreuse, faisait dormir les eaux) — hier, je songeais combien il est regrettable qu'Enrique Serra ne soit pas devenu le peintre de toutes ces beautés et de bien d'autres encore, qui caractérisent la terre où il naquit. — G. Martinez Sierra.

LES AFFICHES D'UNCETA

PARMI les artistes de l'affiche, Marcelino de Unceta est un précurseur très-digne d'étude. Il devança le mouvement actuel — qui a changé les anciennes manifestations du mauvais goût lithographique en œuvres artistiques, — et au surplus, il fut un des premiers en Europe à appliquer son ingéniosité et sa technique habile, à l'affiche industrielle. L'affiche ne parvint jusqu'à la perception du public, qu'en 1889, lors de la consécration des œuvres de Chéret. Bien avant cette époque officielle, Unceta avait déjà peint une très nombreuse collection d'affiches destinées à l'annonce des Courses de taureaux données à Saragosse.

La première affiche tauromachique issue des mains d'Unceta en 1879, produisit la plus agréable surprise au point de vue artistique. Les mauvais chromos vides et criards utilisés jusqu'à cette date pour annoncer la fête espagnole, tombèrent desormais dans l'oubli le plus profond, devant la nouvelle façon initiée par Marcelino d'Unceta. Ce ne fut point par hasard, que cette sorte de travail sortit des mains de l'artiste aragonais: il avait essayé auparavant, la reproduction lithographique d'une série d'ébauches, représentant diverses scènes des luttes tauromachiques; par malheur, la collection resta tronquée, peut-être par suite de la désillusion de l'artiste, à la vue d'épreuves mal venues; l'essai fut abandonné, au grand déplaisir des admirateurs de l'artiste. Cet échec, devint par la suite, une leçon des plus utiles: Unceta entrevit le besoin d'employer les procédés lithographiques sobrement, jusqu'à peindre des tableaux originaux qui fussent déjà des affiches, et rendant les reproductions aisées; convaincu et satisfait des premiers essais, — dans cette

nouvelle voie, — il la suivit en la perfectionnant, jusqu'à ses dernières années de travail. — Unceta, a donc été notre plus ancien affichiste, et l'initiateur d'un mouvement d'art qui compte en Espagne des répresentants très considérés, et si parmi eux plusieurs ont sur lui l'avantage de meilleures conditions artistiques, aucun ne saurait le laisser en arrière sous le rapport de l'originalité et du caractère.

* * *

Marcelino d'Unceta, avait l'habitude de peindre dans ses affiches, des taureaux et des chevaux. Il possédait une mémoire graphique extraordinaire, et cela uni à l'habitude de dessiner ses sujets favoris par centaines et par milliers, lui permettait de les reproduire avec une merveilleuse fidélité, sans recourir avoir recours au modèle vivant. Quelquefois, mais toujours de façon accessoire, il ajoutait la figure humaine à ses compositions, et plus rarement, des bouts de paysage; des toréadors, des *picadores*, alguazils, des valets de pied, ou des bergers, se détachant en silhouette sombre, sur un fonds lumineux, dur et flamboyant.

Unceta composait toutes ses affiches, en maniant ces éléments, avec la plus grande aisance. ¿Pourquoi disséquer chacun de ces moyens d'expression, ayant isolément si peu d'importance? L'ensemble, la synthèse, le but définitif entrevu par l'auteur en concevant son œuvre, doit nous intéresser par dessus tout; et forcément, dans son travail copieux et compliqué, Unceta, dut refléter des aspects intéressants de la sanglante fête espagnole. ¿Comment la concevait et la rendait l'artiste aragonais?

La folle gaité qu'on a voulu voir dans les cirques, la lumière et la couleur versées sans mesure, l'impression superficielle et vide d'un spectacle uniquement fait de jouissances, tout ceci, n'existe pas dans les ébauches ni dans les affiches d'Unceta. Regardez ses chevaux mélancoliques, les taureaux cambrés et solides, et les bestiaires fermes, sereins et magnifiques, et vous saisirez à l'instant, qu'Unceta ne comprenait pas la fête des taureaux parmi les passe-temps méprisables de la vie. Pour lui, notre *fête nationale*, devenait une ocupation sérieuse et honnête, non depourvue d'une certaine finalité bourgeoise. Vous ne surprendrez jamais dans ses compositions, une attitude affectée on ridicule, et encore moins, efféminée on burlesque; tout est traité le plus sérieusement du monde, et tout y est pondéré: depuis les lutteurs qui s'acheminent avec une résignation virile à l'accomplissement de leur tâche, jusqu'aux valets de pied qui remplissent diligemment leurs pénibles devoirs (1).

Au fond de toutes les affiches d'Unceta, on devine la présence du peuple aragonais, insouciant du danger et l'envisageant sans arrogance, ennemi du sentimentalisme et de toute pitié maladive pour ceux qui risquent leur vie. C'est sans doute, à ces conditions, que l'on doit l'intime intelligence qui régna toujours entre l'artiste et son public; et c'est une qualité très-digne d'entrer en ligne de compte, dans un art qui s'adresse aux multitudes. — Tout ceci, répond à une vision noble et élévée du spectacle; à la tendance de l'artiste, qui sait embellir et dignifier les plus basses manifestations de la cruauté humaine.

* * *

Les procédés employés par Unceta, ne sont pas tout à fait de mise dans le genre affiche; entrainé par les courants artistiques de son temps, et ignorant

(1) Les oeuvres reproduites appartiennent à M. Portabella, de Saragosse. Les négatifs photographiques, ont été obtenus par M. M. Fau.

les enseignements introduits en Europe par l'art japonais, Unceta ne synthetisa jamais ses œuvres, comme il le fallait, pour arriver à leur donner le caractère décoratif qui sied aux affiches. Il savait déguiser ce défaut avec la plus grande habileté, en accusant les teintes, et leur donnant une vigueur et une précision grandes et en maniant les valeurs de main de maître. Unceta, peignait durement, et ce vice général et lamentable dans ses tableaux, devient presque une qualité dans ses affiches, en les rendant visibles et très propes à être exposés dans la voie publique.

Unceta n'était pas plus heureux pour la couleur. Le secret des demi-teintes douces et délicates, lui échappa toujours, malgré l'accuité de sa perception; il sut, en échange, combiner les tonalités les plus violentes, ce qui devient une qualité chez un affichiste.

En ajoutant qu'il composait avec le charme le plus exquis, il faudra reconnaître que le peintre de Saragosse possédait les conditions fondamentales d'un bon maître du genre.

Dans toutes les affiches d'Unceta, on remarque la totale absence des éléments décoratifs bien maniés; cette lourde faute, forçait les retouches du lithographe et la multiplication des compositions, pour éviter la décoration.

Mais il faut se souvenir que toutes ces qualités négatives, sont plus dues au temps qu'à l'artiste, et en n'en tenant pas compte, on peut accorder un témoignage d'ineffaçable souvenir à celui qui sut donner un cachet de beauté au plus barbare des spectacles nationaux. — S. Valenzuela La Rosa.

LE SCULPTEUR GUSTAVE VIOLET

GUSTAVE Violet, est un jeune sculpteur né à Prades (Py-Or) que l'on pourrait qualifier très justement de pyrénéen.

Il semblerait au premier abord, que les œuvres d'un sculpteur français, ne sauraient trouver un cadre approprié dans les pages d'une publication exclusivement consacrée à l'Art Espagnol; cependant, il n'est pas ainsi: pour la plupart, les œuvres de Violet, ont été conçues pendant des séjours périodiques en Espagne. De notre race et parlant la douce langue du Roussillon qui est le même catalan de Barcelone, Violet n'est point un étranger parmi nous. Quant à ses œuvres, qu'elles soient modélées à Paris ou à Perpignan, elles ont l'attache espagnole, elles ont été fondues à Barcelone, dans la fonderie d'Art de M. Masriera, qui chôme momentanément, peut être à la suite d'un temps d'arrêt dans l'encaissement des souscriptions pour un monument hors de proportion.

Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un véritable établissement artistique, exécutant des fontes à la cire perdue, avec la plus rare perfection. C'est dans les ateliers Masriera, que nous avons reproduit une partie de l'œuvre de Violet; nous y avons ajouté à titre documentaire un coin du vaste hall, avec le sculpteur Blay rettouchant un groupe destiné au monument d'Alphonse XII, à Madrid, dont la construction se poursuit très lentement, depuis quelque temps.

Nous n'avons pas à juger l'œuvre de Violet, qui a pu être appreciée recemment, pendant l'Exposition organisée à Paris avec le peintre Santiago Rusiñol dans les Galeries Georges Petit. Nous avons voulu faire les honneurs de notre pays à Gustave Violet, et, ayant assisté à l'exécution de ses œuvres charmantes, nous ne saurions mieux faire qu'en les publiant.

L'ŒUVRE DE LA SAGRADA FAMILIA

POUR nous, de cette œuvre de pierre de la *Sagrada Familia*, il n'y a pas deux façons de parler: — tous ceux qui sommes nés aux lieux où elle s'élève, — à la voir si précocement barroque — si pleine à la fois d'enthousiastes énergies, — à la voir ainsi participer de nos propres passions, — nous n'en saurions parler qu'avec amour, — et quel amour? — un amour plus charnel, si on peut dire, que celui qu'on reporte d'habitude sur des blocs de pierre. —

Nous-mêmes, dans nos excursions de par le monde, devant les monuments d'une beauté universellement reconnue comme por exemple à Pœstum, ou devant Sant Marc, ou aux pieds d'una Cathédrale Gothique, nous nous sommes demandé avec anxiété ce que pouvait bien être cet *«autre chose»* qui se construit à Barcelone et quelle place occuperait au cours des âges parmi le patrimoine artistique de l'humanité, cette œuvre de la *Sagrada Familia*.

C'est en vain qu'en face et à côté d'autres horizons, d'autres paysages, d'autres monuments, nous avons essayé de nous réprésenter ce jaillissement presque fluide de pierres cristallisées, telle une immense gerbe de formes spiritualisées, encore imprécises, encore comme en ignition, que la terre a laissé emerger et qui lentement se solidifient au contact de l'air! —

Il faut venir ici, et se rendre compte de notre isolement et de nos fureurs pour comprendre cette œuvre.

Oh! vous, étrangers qui lirez ces lignes et verrez ici reproduits les aspects du Temple, si l'un de vous, abandonnant son foyer et son pays, dirige ses pas vers la vieille Espagne et vers cette ville où n'arrivent pas les voix du dehors, bien qu'elle retentisse elle même de tant de clameurs, — si vous venez ici et séjournez quelque temps parmi nous, vous comprendrez qu'en effet la terre s'est entr'ouverte pour livrer passage à cette œuvre si singulière, et a formé l'homme encore plus extraordinaire qui l'a conçue et qui préside à sa croissance.

Vous verrez une Ville campée dans une plaine qui se souvient encore du cruel baiser de la charrue et vous verrez au milieu des maisons basses d'un faubourg s'élèver la masse énorme du temple, montant tout d'un côté seulement, comme anxieux d'escalader le ciel, et comme si nul terme ne dût limiter sa croissance; vous le verrez poursuivant sa merveilleuse ascensión, aspirant à dépasser les limites les plus extrèmes.

Il y a trente ans environ l'œuvre, pauvrement, fut commencée pour apaiser la colére céleste: de là son nom de temple expiatoire. L'initiateur fut un modeste boutiquier, et par suite du vague souvenir qui subsiste à peine de ces temps en apparence si eloignès, il semble qu à cette époque en ce boutiquier quelconque se soient personnifiés tous les Barcelonais.

Ou choisit un terrain vague, loin de la ville, pour qu'il coutât moins cher; mais voicí: la ville a grandi plus vîte qne le temple, et aujourd'hui l'a absorbé dans son seín.

Un architecte officiel fit le projet; tout fut mesuré, métré, cubé et un devis correct fut dressé selon les régles les plus prévues. — Mais au bout d'une demi-douzaine d'années, les mêmes humbles bourgeois ses initiateurs comprirent qu'il fallait autre chose. Ils dirent une fervente neuvaine à Saint Joseph, le priant d'inspirer une idée forte au Directeur, y le bon saint fit comprendre à l'architecte officiel qu'il était un trop grand personnage pour diriger une œuvre faite d'aumônes.

Autre neuvaine..... un conseiller plus compétent que Saint Joseph, don Juan Martorell — fondateur de l'Ecole d'architecture Catalane — leur révéla l'existence de D. Antonio Gaudí, *l'architecte de la Sagrada Familia* comme on le nomme ici et aussí à l'ètranger. Cette homme jeune, d'un enthousiasme exhubèrant que le temps n'a pu épuiser, consacra sa vie entiére à cette œuvre. En l'examinant, on suit pas à pas le chemin parcouru et les phases diverses de son existence.

La crypte commencée par le premier architecte arrivait à la hauteur des fenétres du Sanctuaire souterrain, quand vint Gaudí qui compléta le programme avec de grandes innovations, et couvrit la crypte suivant le primitif style roman.

Ce travail preliminaire achevé, libre désormais de compromis étrangers, Gaudí construit l'abside: c'est le point où convergent tous les éléments de la future Eglise; les lignes générales, la couverture, les galeries de circulation et d'appui des voûtes, tout se relie et se solutionne dans cette proue de la nef.

Dans les contreforts de l'abside se manifeste la personnalité de Gaudí, son génial talent fait d'habileté, d'ingeniosité singulières, soigneux des exigences mécaniques, subtil et delié. C'est en apparence une œuvre gothique avec des détails nouveaux, mais, pour qui d'un élément partiel de l'œuvre sait déduire ce qu'en sera demain l'ensemble, Gaudí s'y revéle tel qu'il est, avec sa franchíse, son agréable ingeniosité, sa fougue expressive, résumant en un mot les caractéristiques de notre race.

Dans l'angle du transsept, ou dirait que l'œuvre s'agite et s'attendrit en quelque sorte, passant par une phase d'intense transformation. Ou se dirait à une de ces heures où dans notre ville tout est en travail, et rien ne subsiste de ce qui existait depuis longtemps jusqu'à cet instant d'éclosion, de création nouvelle.

Lorsque Gaudí, continuant l'abside jusqu'au transsept arriva à la porte d'Orient, où désormais il est afranchi à jamais des préocupations de la solution d'ensemble, Barcelone et ceux qui pensent ont pu s'imaginer que l'essor était donné qui les acheminait vers une chose grande. Les clochers du nouveau temple doivent visiblement escalader les airs, plus haut, toujours plus haut, tandis que plantée au milieu d'eux une fléche les dominera sans limite, s'élançant ver un seul but: la plus grande hauteur!

D'elles mêmes les idées se font sublimes: avec son mysticisme latin, Gaudí dans ses créations a été fort des suggestions de sa lumineuse conscience. Pour son temple il a emprunté sans les déformer les aspects des animaux champêtres: il les a stylés comme un homme du Nord, et grâce à sa puissante fantaisie il a pu harmoniser en une envolée millénaire tout un essaim d'animaux et de choses. Toutes ces formes n'attendaient plus que le Soleil, le grand Soleil de la jeunesse pour préciser leurs contours.

Si l'un de vous, ô gens d'autres pays où la vie des temps heroïques possède et conserve son rituel, si l'un de vous vient ici et voit ce temple à la conception encore énigmatique, s'élever chaque jour plus haut avec des visées vers le «toujours plus haut», qu'il pense à nos anxietés passées et présentes, et aussi aux secrètes jouissances que nous avons savoureés tandis qu'il les ignore... et il arrivera sans doute alors à connaître ce temple, et ce peuple, et il apprendre à les estimer.

J. Pijoan.

AUTRES TEMPS

CHAQUE fois que je pénetre dans l'enceinte de la *Sagrada Familia*, j'éprouve la même sensation de vivre á une autre époque: je veux dire que le temps présent prend á mes yeux une perspective historique; il semble s'éloigner, et á mesure qu'il s'éloigne, je me vois dans le temple en l'an 2 mille et..... dans le temple alors terminé, consacré et même déja vieux au dedans et noirci par la fumée des encens, et, au dehors, comme calciné et doré par le soleil, la pluie et le vent, et alors je revois l'enceinte actuelle, où seule apparaît une aile á moitié déployée qui sort de façon insolite de la terre où gît encore ce qui manque de la colossale proportion de l'ensemble.

J'éprouve comme la sensation de revenir á ce moment présent comme á une époque préhistorique, — celle où se commença la *Sagrada Familia*, — et je suis jaloux d'avoir vécu á pareille époque, comme nous pourrions être jaloux nous-mêmes de ceux qui assistérent á la genêse des plus anciennes Cathèdrales.

Et, quand, revenant á moi, je pense que ce passé préhistorique, c'est le présent, je ressens un indicible orgueil; je me sens vivre á la façon d'un pur esprit.

De même m'apparaît comme un géant énorme, grandiose, cette homme plutôt petit de taille, á la barbe poivre et sel, qui, au milieu de la forêt naissante de ces colonnes destinées á devenir des arcs, m'explique le futur echantement de l'œuvre terminée, déja vivante spirituellement dans sa pensée geniale.....

Comment a dû etre Gaudí? — se diront ceux qui dorment et dormiront longtemps encore dans le mystère en attendant l'aurore d'avenirs lointains. Ce Gaudí, moi je le vois: il est lá, devant moi; il me parle; devant moi il s'abandonne au souffle puissament enflammé de sa monstrueuse conception... — Avec qui parlait-il? — A moi, vous dis-je, á moi-même, á moi qui vis comme lui qui me parle. — Oui, un de ceux avec qui parla Gaudí, ce fut moi, moi-même, mon humble personnage!...

..... La dernière fois qu'il nous parla, c'était au coucher du Soleil, en face du Portail de la Nativité, dont la baie ouverte me laissait voir là-bas, bien loin, les rougeurs du ciel à l'occident. Tout s'obscurcissait autour de nous, et lui nous expliquait les mystères du grand art de la sculpture.

Cet homme est un poète: sur ses lèvres tout est vérité; tout est nouveau; il semble que pour lui-même chacune de ses paroles soit une révélation, tout ce qu'il exprime lui parait inédit, et lui cause la jouissance d'une délicieuse surprise, en s'en-flammant au souffle de sa brûlante parole. — N'est-ce pas là le poète?

..... Le jour agonise là-bas, toujours plus loin, dans les rougeurs du couchant; autour de nous, tout est obscurité: il nous dit alors que dans le haut du temple terminé, á travers les dentelles de pierre, entreront des rayons de lumière qui baigneront de clarté tout l'eglise sans qu'on puisse voir par où ils peuvent bien entrer!

— «Exactement comme dans un bois!» — dit-il avec l'exaltation sereine et souriante d'un voyant!

Et penser que cette merveille, ni lui, ni nous, ne la verrons! De là sans doute l'acuité délectable de cette heure exquise! Entre la vision et nous se sentait l'interposition de toute la gravité de la mort! Ceux qui de leurs yeux ve-

rront au soleil couchant le temple s'éclairer comme un sous-bois, ceux-là pourront envier la vision de ces quatre hommes qui en un siécle disparu avaient conçu ensemble, au même endroit, la même idée mélancolique, non pas à l'abri d'une voûte quelconque, mais sous le grand ciel de la nuit!....

Nous partîmes: dans les ténèbres nos voix paraissaient lointaines, comme parlant à des esprits d'autres temps; et la grande aile du temple, vierge encore des sublimes proportions auxquelles elle sera un jour assujettie, se vit longuement encore derrière nous, baignée par des rayons de lune... ouverte, décharnée, monstrueuse.....

J. MARAGALL.

ZURBARÁN

SA VIE. — Francisco ZURBARÁN naquit en Novembre 1598 dans un misérable village de la vieille Estrémadure, appelé Fuente de Cantos. — La date exacte de sa naissance est inconnue, mais à la date du 7 Novembre figure sur les régistres de la paroisse l'acte de baptême: il est á supposer que l'imposition des eaux du baptême suivit immédiatement la naissance selon l'antique coutume du temps. C'est pourquoi dans toutes les biographies, Zurbarán figure comme étant né le 7 Novembre 1598.

De même que pour la date, il y a incertitude pour l'orthographe du nom: tandis que tout le monde écrit «Zurbarán», notre peintre figure sur les régistres de la paroisse comme fils de Luis de «Zubarán»; et Díaz del Valle le nomme «SORBARAN», sans dire sur quels documents il se fonde. Quoi qu'il en soit, toutes ces dénominations ont trait á l'auteur des œuvres qui l'ont perpétué dans la mémoire des gens. Comme de plus il s'agit d'un artiste qui a toujours joui d'une grande célébrité, et que l'orthographe «ZURBARÁN» est la plus usitée, nous nous en tiendrons á elle, sans entrer dans des discussions qui n'ont rien á faire avec la valeur de ses œuvres. Et en cela nous avons la prétention d'être exacts vu l'autorité irréfutable de ses propres signatures, qui invariablement disent: «Zurbarán».

Son père était un honnête cultivateur, au bon sens duquel il est juste de rendre hommage, puisque, à cette époque à demi plongée dans l'ignorance, il ne contraria jamais sa vocation artistique; rien du moins dans l'histoire ne permet de supposer le contraire. De nos jours, en Espagne, combien serait triste la situation d'un fils de cultivateur qui prétendrait «perdre son temps» à faire de la peinture!

Quant à la révélation de cette vocation, on ne possède aucune donnée; tout est supposition; mais il est permis de l'attribuer simplement à l'irrésistible entraînement de ses dons naturels pour cet art.

Les fréquentes relations entre Seville et l'Estrémadure ont sans doute motivé le choix de ce centre artistique de préférence à tout autre; et les dignes cultivateurs, parents du futur génie Espagnol, l'envoyèrent dans cette ville, où, tout jeune encore, il paraît avoir été l'élève de predilection de Juan de las ROELAS.

Sous l'influence de cet excellent maître, il subit les métamorphoses dont plus tard parlent ses biographes, métamorphoses communes à tous les vrais peintres. Avant de révéler sa personnalité, il commence par accepter comme dogmes les enseignements de son maître; et ce sont précisément les tableaux

de cette période qui, injustement d'ailleurs, jouissent de la plus grande réputation, au moins auprès des personnes de choix qui se targuent de connaisseurs.

Dans l'exposition de 1905 à Madrid figurait une œuvre signée en 1616 par conséquent par Zurbarán à l'âge de 18 ans: cette toile, œuvre vraiment enfantine, représente une petite fille, vêtue à la maniere classique des *Concepciones* Andalouses, comme suspendue en l'air en une sublime extase, au dessus d'un groupe d'angelots curieusement réalistes. C'est la le premier chaînon de la chaîne, la première touche harmonique de ce coloris particulier à Zurbarán, qui est d'ailleurs une de ses qualités maîtresses.

De 1616 à 1625, on ne trouve aucun renseignement sur l'existence de Zurbarán durant les premiers temps de sa carrière, mais à la dernière date (1625), prennent place les faits culminants, pleinement démontrés, qui ont eu le plus d'influence sur son avenir artistique: ils consistent en une commande que lui fit le Marquis de Malagón des tableaux du retable dédié à St. Pierre dans la Cathedrale de Séville.

On dit, avec toute apparence de véracité, que l'excellente impression produite par cette première œuvre importante valut à notre peintre la commande du célèbre tableau de St. Thomas d'Aquin destiné à l'église de ce nom; toile qui, après d'extraordinaires vicissitudes, figure aujourdhui dans la salle principale du Musée de Séville. L'Apotheose de St. Thomas d'Aquin a été attribuée à une époque peu éloignée de celle où furent exécutés les tableaux du Marquis de Malagón, mais, comme on lit sur la toile même, il n'y à pas le moindre doute: ce tableau fut signé en 1631.

Entre ces deux dates (1625-1631), il peignit quelques uns des tableaux de Notre Dame de la Merced (Miséricorde), et ceux du Couvent des *Mercedaires* que l'on construisit à cette époque. Parmi eux prennent rang ceux des Musées de Madrid, de Berlin, de Dresde et du Louvre, qui formeraient un si bel ensemble si on pouvait jamais les admirer réunis à Seville.

Il n'y a pas de doute que la surprise causée aux amateurs de peinture décida du choix de Zurbarán pour l'exécution de l'Apotheose; et, comme pour toutes ces diverses œuvres, il devait de toute nécessité résider à Seville, on traita de la convenance qu'il y avait à assurer son séjour dans la capitale du Guadalquivir, qui à cette époque mettait son orgueil à posséder au nombre de ses citoyens des artistes et autres personnalités de talents exceptionnels.

Dans le Dictionnaire des Artistes et Artisans, de Gestoso, on lit que Zurbarán fut prié par le chapître de Séville de fixer sa résidence dans la capitale Andalouse disant que «la peinture est le plus bel ornement de la república». Il paraît toutefois que la décision du Conseil ou Chapître Municipal ne fut pas du goût des peintres Sévillans puisque Alonso Cano, au nom de ses collègues, dirigea à la première autorité locale une adresse dans laquelle ils exigeaient que Zurbarán fût soumis aux épreuves et examens des experts conformément au droit établi.

A ces actes de jalousie qui se sont fait jour dans la suite des temps, atténués sans doute par la relative urbanité des mœurs, le jeune Zurbarán leur fit la réponse qu'ils méritaient, présentant «comme preuve suffisante de ses capacités l'approbation accordée généralement à ses œuvres».

Après ces évenements, il obtint le titre de Peintre de Sa Majesté, sans que cette faveur paraisse dûe à aucun voyage à Madrid. D'après les recherches de ses rares biographes, son premier voyage à Madrid date de 1650, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y soit pas allé auparavant à une date inconnue, et pour une cause dont manque toute indication plausible.

Il se maria à peu près à cette époque avec Isabel Jordera, ou Jorguera (d'après d'autres), et son bonheur conjugal est démontré par le fait qu'il n'existe aucun incident connu à ce sujet autre que la nombreuse liste d'enfants qu'il inscrivit sur les régistres de la paroisse.

La période de sa production la plus féconde et la meilleure peut se fixer à une époque un peu antérieure à son transfert à la Cour où il fut appelé par Velázquez sur l'ordre du Roi Philippe IV, et à l'occasion de la décoration du «petit Salon» du palais du Buen Retiro, auquel étaient destinés les «Travaux d'Hercule». Ils figurent aujourd'hui dans la partie haute de la grande Galerie du Musée du Prado. D'après Ceàn Bermudez, ce ne fut pas précisément l'œuvre de prédilection du peintre: l'idée de cette commande n'était pas des plus heureuses, et, pour en atténuer les mauvais effets, Zurbarán se borna à peindre quelque rare toile, et à diriger seulement l'exécution des autres.

Apres un court séjour à Seville, il se transporta de nouveau à Madrid où il signa comme témoin dans le rapport ordonné par Philippe IV pour l'admission de Velazquez dans l'ordre de Santiago.

Parmi les dernières toiles qu'il peignit à la Cour figurent la «Conception» du Musée de Budapest, et le magnifique «San Francisco» de la collection Beruete, et celui de l'église de Jadraque pres de Madrid.

Il mourut selon les uns en 1662, selon les autres en 1663. Cette incertitude, commune à nombre de génies Espagnols, parait dûe aux rares recherches pratiquées jusqu'à nos jours; le résultat de ces investigations ne saurait d'ailleurs altérer le moins du monde en bien ni en mal l'impression qui se dégage du grand nombre de ses œuvres connues.

SON ŒUVRE. — Sans doute, lors de l'organisation de l'Exposition Zurbarán ont présidé pour la formation d'un criterium artistique, les principes déja mentionnés par D. Pedro de Madrazo dans l'Almanach de l'*Ilustración Española y Americana* pour l'année 1880. C'est chose spéciale aux Expositions Espagnoles que cette répugnance à accepter les idées modernes; dans ces expositions tout est presenté comme il y à vingt et trente ans, aussí bien s'il s'agit d'exposition rétrospective que de productions d'actualité; c'est l'interêt personnel qui recommande, et même exige l'admission dans ces expositions d'œuvres dépourvues de valeur artistique, ou d'horribles toiles pompeusement attribuées à nos grands maîtres. A dire vrai, il en est de même dans l'ordre des idées: nous nous maintenons dans un parfait éloignement de tout ce qui pourrait nous ouvrir le cercle fermé de l'admiration générale.

Parmi les œuvres exposées, dont le nombre atteignait à peine cent, il y avait un noyau très-choisi, mais, comme importance picturale, aucune œuvre ne dépassait celle que possède D. Aureliano de Beruete; en elle, abstraction faite de la couleur, s'affirme nettement et complètement le caractère du personnage absolument absorbé dans ses aspirations à un monde meilleur, son âme pénitente oublie la réalité, et l'artiste en donne une interprétation absolument naturaliste, si tant est que cette double qualité s'acommode de pareille antithèse.

C'est là une note toute personnelle à Zurbarán, qui, accoutumé à la contemplation tranquille de la nature, et des hommes de son temps, nous fait sentir toute l'accuité des tourments de la chair chez ces êtres qu'il habille de drap de bure, de tissu commun, les reins comme opprimés de ceintures de chanvre ou de laine retordues en conscience pour leur mortification. Ajoutez à ce dramatique contraste de l'incarnation artistique de leur état d'âme avec l'aspect de la «guenille» inerte, la reproduction d'un ciel transparent à un degré tel que

les rêveurs s'imaginent aisément que ce jour là «le ciel était plus près de la terre». De là l'admiration qui va aux Zurbarán de la valeur de celui de Beruete, et de ceux des Musées de Munich, Londres, de l'Hermitage, sans oublier celui de Martínez del Campo.

Le Musée du Prado qui possède une brillante representation des grands maîtres Espagnols, n'a pas des chefs d'œuvre qui puissent faire octroyer à Zurbarán, la bonne et grande renommée qu'on finira par lui accorder. Quand l'ensemble des toiles peintes par notre Le Sueur, sera mieux connu quand les comparaisons nécessaires auront été faites en présence de bons documents, quand les mœurs des temps à venir permettront des expositions du véritable ensemble de l'œuvre, quand tout cela deviendra une réalité, on placera Zurbarán bien plus près des grands maîtres d'autrefois. Il ne faut pas oublier, qu'une bonne moitié des toiles peintes par lui, nous demeure inconnue, ou masquée pas des attributions fantaisistes, mais nous avons pleine confiance dans les travaux de recherche que l'on entreprendra de plus en plus, et sous ce rapport, un grand pas a été fait par l'Exposition de Madrid, tout imparfaite qu'elle fut.

Pendant tout le dernier siècle, depuis la publication de l'ouvrage de Cean Bermudez (1) jusqu'à celle du Dictionaire du Comte de la Viñaza (2), rien n'a été ajouté aux données que l'on possédait sur la vie et les œuvres de Zurbarán. M. Viniegra, que nous avons suivi presque mot-à-mot, a dû se borner au contrôle des détails énoncés par les deux auteurs cités, dans son intéressant catalogue de l'Exposition Madrilène, (3); cette pénurie de connaissances, nous fait regretter le retard subi par la publication d'un livre de M. Viniegra, sous-directeur du Musée du Prado, ouvrage que nous attendons depuis la fin de 1905.

Le grand peintre d'Extremadure, — dont nous ne voulons pas aujourd'hui étudier en détail la vie ni les œuvres, — ne vit en somme pas dans la mémoire des homes tel qu'il est: «un des peintres espagnols qui se rapprochent le plus de Velázquez». Il y à cinquante ans, lorsque se vendit la collectión Aguado, la «prise d'habit de Ste. Claire» fut adjugée à six cents francs, et les tableaux que possède aujourd'hui le Louvre n'atteignirent pas ving mille.....!

M. Utrillo.

(1) Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por don Juan Agustín Cean Bermudez y publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1800, 6 volumes, pag. 44 et suivantes. Septième vol.

(2) El Conde de la Viñaza. Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid, 1894, 4 vols. pag. 71. Quatrième vol.

(3) Catálogo oficial ilustrado de la Exposición de las obras de Francisco de Zurbarán, por don Salvador Viniegra, Subdirector y Conservador de la pintura (au Musée du Prado) Madrid, 1905, 1 petit volume, illustré.

AURELIANO DE BERUETE

AURELIANO de Beruete est un des artistes les plus sympathiques parmi les contemporains espagnols. D'une grande culture, jouissant d'une situation indépendante, et excellent collectionneur de tableaux anciens, critique éminent, il est aussi un des peintres les plus sincéres que je connaisse.

C'est le peintre des paysages Madrilène et Tolèdan.

Madrid est réputé pour la laideeur de ses environs; par contre Valence à la réputation d'être entourée du plus beau cadre que puissent réaliser la nature et la main de l'homme. Et pourtant, je le dis ingénûement, connaissant pas à pas la campagne de Valence, et assez bien celle de Madrid, je ne trouve pas dans celle-là de notes d'un pittoresque aussi raffiné, aussi varié que dans celle-ci.

L'ensemble du pays Valencien est éblouissant; le charme du pays Madrilène passe inaperçu aux yeux peu scrutateurs qui ne savent pas voir la nature á travers l'art.

Beruete, lui, sait la voir ainsí; aussi en a-t-il trouvé la caractéristique à chaque coin. Et il la transcrit sans supercherie aucune; il peint ce qu'il voit; il arrive à traduire sur la toile la sensation éprouvée, et ses tableaux son impregnés d'une sincérité enchanteresse. Beruete possède une autre qualité maîtresse, d'autant excellente qu'elle est plus rare: il sait jusqu'où peut l'entraîner son tempérament artistique, et il n'essaie jamais de franchir les límites que lui permet ce tempérament. Simple, naif, calme, jamais il n'a cherché la note épique du paisage, ni à séduire le public par des effets de mauvais aloi, qui forcément manqueraient de sincérité.

Les œuvres de Beruete accusent une évolution vers le paysage moderne plein d'ambiance et de lumière. Et dans cette évolution, il ne perd rien de sa personnalité; tout en réalisant la fidèle interprétation du monde extérieur; ses œuvres de la première époque, comme celles actuelles, révèlent un tempérament correct, sérieux, délicat.

Dans la première phase est nettement caractérisée l'influence de son maître Haes; aujourd'hui, sa manière est plus libre, plus lumineuse; les colorations sont plus nettes; et les tableaux de cette deuxième période de sa carrière artistique dénotent plus de personnalité. Sobre dans l'exécution, il met à nu la nature, sans détails oiseux ou inexpressifs; ses œuvres présentent donc le strict indispensable pour donner une idée claire de sa vision du coin de nature interprété. Une autre particularité des tableaux de Beruete, c'est leur admirable mise en toile, de nature à rehausser le caractère du paysage reproduit par lui. A ce point de vue, il est intéressant de comparer, parmi ses peintures tolèdanes, ses deux tableaux *Toledo desde los cigarrales* et *El barrio de las Covachuelas*.

Ces deux tableux se trouvent, le premier au Musée Moderne à Madrid, et le second au Luxembourg à Paris. Celui de Pau possède aussi un paysage de Beruete.

Dans la dernière exposition nationale, Beruete a obtenu une médaille pour son tableau *Le cimetière vieux à Toledo*. Il a exposé en même temps plusieurs toiles dont une surtout très-remarquable comme caractère et note de couleur; je veux dire celle qui reproduit les environs de Madrid, avec, dans le fond, la *Sierra* couverte de neige.

*
* *

La collection de tableaux de Beruete, sans être très-nombreuse, est des plus choisies et possède des tableaux de grand intérêt pour l'histoire de notre peinture.

Elle comprend: du Greco, son portraît, très-connu par de nombreuses reproductions; du même auteur, une œuvre très-intéressante *Le Christ chassant les vendeurs du Temple*, second état du même sujet, traité trois fois par le peintre de *L'enterrement du Comte d'Orgaz*. La première toile appartient au Comte de Yarboug (plus italienne celle-ci), et la troisième est à la *National Gallery* de Londres; elle est de plus grande dimensions, et d'une intonation gris ardoise.

Du Greco, il a aussi un *Christ avec la croix*.

De Goya, il possède également une répétition de la *Maison des fous* que possède aussi l'Académie de San Fernando; on peut considérer que celle de Beruete est antérieure à l'autre, dont la facture est pasablement simplifiée.

De Murillo, le portrait de don Diego Esquivel; œuvre de la dernière époque de ce peintre, et correspondant par conséquent au cycle des décorations de la Chapelle de la Charité à Séville.

De Carreño, Beruete possède un beau portrait de Carlos II, pareil á celui du Musée de Berlin, quoique de proportions plus réduites.

De don Vicente Lopez, l'admirable portrait du Marquis de Salvador, Ministre de Ferdinand VII, ensuite Général Carliste.

Enfin de Velázquez, un *St. Pierre* de l'époque sévillane.

Comme tableaux étrangers, Beruete possède un portrait de femme, d'une finesse incomparable, qui pourrait bien être de Mierevelt, mais qui ne resemble pas peu à un autre, attribué à Van Vliet, de la Galerie Liechtenstein (n.° 103). Un autre portrait de dame anglaise, par Lawrence et un paysage de Constable.

Tels sont les principaux tableaux de la collection Beruete. Pour ne pas allonger outre mesure la liste, nous passons sous silence d'autres toiles d'un intérêt secondaire.

*
* *

A mon sens, la partie la plus intéressante de l'œuvre de Beruete, n'est ni sa collection de tableaux anciens et le travail qu'elle a coûté au collectionneur, ni même la réalisation de ses nombreux et excellents paysages; c'est son grand ouvrage sur Velázquez.

Sans avoir l'éclat surprenant de celui de Justi, ni la beauté littéraire du petit tome de Faure, l'ouvrage de Beruete leur est selon moi supérieur ainsi qu'à celui de Armstrong.

Tout ce qui à été écrit sur le peintre des *Hilanderas* (Fileuses), Beruete le connaît; touts les tableaux de Velazquez qui figurent dans les Musées ou collections particulières, il les connaît aussi; à ces sources d'érudition, vient s'ajouter sa connaissance de la technique picturale, qu'il possède à merveille.

Avec une base aussi solide, grâce à de longues et consciencieuses recherches, avec son talent si clair, Beruete à fait sur Velázquez un livre qui est forcément un modèle en son genre.

La majorité des richesses bibliographiques artistiques est formée d'œuvres éminemment littéraires, philosophiques ou historiques; cela vient de ce que la plupart des auters manquent de notions sur la technique de la manifestation d'art dont traitent leurs écrits. Un simple historien pourra nous apporter une somme énorme de documents et d'appréciations très-générales sur l'art, sur le tempérament d'un artiste, sur le caractère de son époque, mais son travail sera toujours celui d'uu historien, et rien que d'un historien; il sera donc toujours et forcément incomplet, souvent même erroné, et n'expliquera jamais les particularités inhérentes à tel ou tel travail artistique. A ce sujet, il suffit de rappeler les enthousiasmes d'Hippolyte Taine, à propos d'un tableau du Musée de Milan, faussement atribué d'ailleurs à Velazquez, c'est la tête d'un moine mort, pleine de réalisme, mais médiocrement peinte, et sans rien qui révèle chez son auteur un tempérament de premier ordre, mais bien au contraire très secondaire.

La technique d'un art n'est autre chose que le langage dont se vaut l'artiste pour exprimer sa vision de la nature ou de la vie humaine; si on ne connaît pas ce langage, si on ne sait le lire ni l'entendre, comment peut-on savoir ce que l'artiste a voulu dire?

De ces formes de la technique artistique, c'est à dire de cet admirable langage des peintres et des sculpteurs, une partie seulement est accesible au public; le reste lui échappe; les formes de la nature sont reproduites, et tout le monde les connaît, même ne fut-ce que *grosso modo*. Il n'en est pas de même pour l'architecture et la musique, sur les quelles le public ne possède qu'un seul élément d'appréciation, ce que lui dit son sentiment, et encore seulement lorsque son sentiment est en jeu, car bien souvent, il faut qu'il se contente d'une simple excitation intellectuelle. Donc ces diverses manières d'apprécier l'art sont superficielles, et dans les arts qui interprétent la nature, elles ne vont pas au delà du plus ou moins de ressemblance de la copie avec l'original, de l'œuvre d'art avec le monde extérieur; et pour l'architecture, et surtout pour la musique, elles se bornent à l'impression d'une masse de détails, ou de la richesse des matériaux, et des sons simples dans leur combinaison, et des rythmes accentués. Quand de la peinture et de la sculpture, on passe à l'art décocoratif, les termes de comparaison avec la nature n'existant plus, on juge de l'œuvre décorative comme de l'œuvre musicale ou architecturale, selon le rythme des lignes, des masses, des couleurs, mais toujours de façon superficielle, accentuant fortement les lignes, les masses et les couleurs, et cherchant les combinaisons plus ou moins simples, et la logique plus ou moins élémentaire de la construction. On jouit alors, mais d'une manière irréfléchie; le sentiment est violemment secoué, mais pour grand que soit cet enthousiasme, il ne va pas jusqu'au fonds de l'œuvre d'art, et, en revanche, il peut entraîner la fantaisie ou la pensée dans des régions absolument étrangères à l'œuvre qu'on a la prétention de juger.