



VELAZQUEZ
ET SES OEUVRES

Paris. — Typographie HENNUYER ET FILS, rue du Boulevard, 7.



VELAZQUEZ.

VELAZQUEZ ET SES ŒUVRES

PAR

WILLIAM STIRLING

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR G. BRUNET

AVEC DES NOTES

ET UN CATALOGUE DES TABLEAUX DE VELAZQUEZ

PAR W. BÜRGER

PARIS

V^{VE} J. RENOUARD, LIBRAIRE

ÉDITEUR DE L'HISTOIRE DES PEINTRES DE TOUTES LES ÉCOLES

6, rue de Tournon, 6

—
1865

Droits réservés.

AVANT-PROPOS

DU TRADUCTEUR

Le goût de plus en plus répandu pour les chefs-d'œuvre des arts, l'attention avec laquelle on étudie des portions assez peu connues jusqu'ici de l'histoire de la peinture, tels sont les motifs qui nous ont engagé à mettre le public français en mesure de consulter une excellente biographie d'un des plus illustres maîtres dont l'Espagne a le droit d'être si fière.

Il s'agit de Velazquez et du livre que lui a consacré M. W. Stirling, membre de la Chambre des Communes.

L'écrivain anglais a traité un sujet dont il avait une connaissance intime; il s'y était préparé par des voyages dans la Péninsule, et il a donné dans un autre ouvrage (*Annales des Artistes en Espagne*, 1848, 3 vol. in-8°) la preuve de l'étendue des études auxquelles il s'est livré à l'égard des productions

des peintres qui ont vécu au delà des Pyrénées.

Nous avons pensé que les amateurs peu familiarisés avec la langue anglaise accorderaient un accueil bienveillant à la traduction d'un écrit qui joint au mérite d'une narration élégante celui de l'exactitude des recherches.

Nous n'avons point voulu, d'ailleurs, nous en tenir à une simple version ; nous nous sommes proposé de rendre le volume publié à Paris fort utile aux personnes qui possèdent déjà le livre de M. Stirling, livre d'ailleurs épuisé (*out of print*) et qu'il est difficile de se procurer.

Nous avons ajouté diverses notes historiques, bibliographiques et artistiques ; nous distinguons ces annotations par des initiales diverses (W. S., — G. B., — W. B.), en sorte qu'à chacun revient la responsabilité de son œuvre.

Une adjonction plus importante est le *Catalogue des peintures de Velazquez existant aujourd'hui dans les musées et galeries de l'Europe*. M. W. Bürger, qui a visité toutes ces galeries, a pu réunir et décrire dans ce catalogue près de deux cent cinquante tableaux !

Il serait fort superflu de parler ici du mérite de Velazquez, de l'intérêt que présente sa biographie et de ses chefs-d'œuvre : il y a des noms qu'il suffit de prononcer pour que tout éloge devienne superflu.

G. BRUNET.

EXTRAIT DE LA PRÉFACE DE M. STIRLING.

Les pages qui suivent ont d'abord été tracées avec le projet de reproduire la *Vie de Velazquez*, telle qu'elle est contenue dans les *Annales des Artistes en Espagne*¹, en y joignant les additions que semblait réclamer une publication nouvelle et séparée, en y consignant les faits que des voyages récents et des lectures persévérantes avaient portés à ma connaissance. En voulant exécuter ce projet, je me suis trouvé conduit à écrire derechef mon travail en entier : j'espère qu'il n'aura pas acquis en étendue sans avoir aussi gagné quelque chose en qualité.

Le catalogue des estampes est rédigé d'après celles que je possède, et d'après la collection encore plus nombreuse qu'a formée mon ami M. Charles Morse, auquel je dois beaucoup de communications utiles. J'ai ajouté l'indication de toutes les estampes que j'ai pu voir ailleurs ou qui m'ont été signalées; et si cette liste n'est pas parfaitement complète, c'est du moins la première qu'on ait es-

¹ *Annals of the Artists in Spain*, London, 1848, in-8°.

sayé de faire des estampes reproduisant les œuvres du grand artiste castillan.

Les seuls matériaux que l'on rencontre pour l'histoire de Velazquez, sont les détails relatifs à sa jeunesse, consignés dans l'ouvrage de son beau-père Pacheco, publié en 1649, et les renseignements insérés dans les biographies des artistes espagnols mises au jour par Palomino, en 1724, et par Cean Bermudez, en 1800. Je ne connais aucune autre source à laquelle on puisse puiser, si ce n'est les vers du Vénitien Boschini que j'aurai soin de citer, mais qui n'apprennent pas grand'chose. Cumberland paraît n'avoir eu d'autre guide que Palomino, lorsqu'il a rédigé ses *Anecdotes of Painting in Spain* (Londres, 1782, 2 vol. in-12); les écrivains plus modernes se sont contentés de recourir à Cean Bermudez, dont l'exactitude laborieuse est d'ailleurs digne d'éloges. J'ai longuement discuté, dans la préface de mes *Annales des Artistes en Espagne*, le mérite des principaux écrivains espagnols, français, anglais et allemands, qui ont abordé la biographie des artistes de la Péninsule, et je crois inutile de reproduire mes observations à cet égard.

Mais, depuis la publication de ces *Annales*, de nouvelles recherches ont amené la connaissance de faits encore ignorés ou peu connus, et j'ai dû les placer dans mon récit.

ANNEXE A L'APPENDICE.

Ce volume était fini, l'appendice, la table, et tout, lorsque M. William Stirling a eu la complaisance de nous envoyer deux fragments qu'il se proposait d'ajouter à une nouvelle édition de son livre anglais. Nous remercions vivement M. Stirling du concours obligeant qu'il a bien voulu prêter à cette traduction française.

Voici le premier fragment, à intercaler p. 83, à la suite du portrait équestre de Philippe IV, n° 299 du musée de Madrid :

Dans le palais de Gripsholm, le Versailles de la Suède, riche en portraits historiques, il y a un très-beau portrait équestre de Philippe IV par Velazquez. Le roi est jeune et sans barbe, si jeune, qu'il est possible que cette peinture soit une petite répétition de celle qui fit la fortune de l'artiste. Il est vêtu de noir, avec de hautes bottes, et il tient son chapeau dans sa main droite, contre la hanche. Le palefroi, d'un blanc de neige, avec une selle de velours pourpre, richement brodée d'or, sa longue crinière liée par trois nœuds de ruban rouge, n'est point cabré et il marche le pas. Pour fond, simplement un mur et une colonne. Le cavalier et le cheval sont peints, l'un et l'autre, avec un esprit et une vivacité extrêmes. La dimension est à peu près le tiers de la grandeur naturelle, la toile ayant 6 pieds 3 pouces de haut sur 5 pieds 6 pouces de large. Ce tableau fut donné à la reine Christine par Pimental, ambassadeur d'Espagne en Suède¹.

¹ *Gripsholm, etc.* Stockholm, 1862, in-8°, p. 170.

VELAZQUEZ ET SES ŒUVRES.

Second fragment, à intercaler p. 125, après la ligne 21 :

Nous avons quelques renseignements sur le séjour de Velazquez à Saragosse.

La capitale de l'Aragon n'avait guère tenu ses anciennes promesses de supériorité artistique. Au quinzième siècle, elle avait fourni à Ferdinand le Catholique plusieurs portraitistes habiles, Pedro Aponte, à qui est attribuée la supercherie (*the trick*, le *truc*) qui trompa les Mores de Grenade et préserva le camp de Santa Fé avec des murs en toile peinte. Une génération plus tard, Damian Forment éleva dans les cathédrales de Saragosse et de Huerca deux autels en marbre, des plus beaux qu'il y ait au monde. Quelques-unes des demeures de la noblesse à Saragosse comptaient parmi les plus élégantes de l'Espagne; on admirait la grandeur architecturale de leurs cours entourées de galeries, les sculptures des escaliers, des grandes salles et des chambres d'apparat. Quant à la peinture, les Castilles, Valence, l'Andalousie, avaient devancé la métropole de l'Aragon. Mais cependant, à cette époque, il y avait à Saragosse un peintre d'une habileté très-notable, Jusepe Martinez, à qui ses *Discours pratiques sur la peinture*¹ méritent une place importante parmi les anciens écrivains sur l'art espagnol. Il avait passé quelques années, notamment l'année 1625², en Italie, à étudier sa profession, dans laquelle il était devenu un des plus savants de sa ville natale. Il se lia tout de suite avec Velaz-

¹ *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines*. Zaragoza, 1853, in-4°. Le manuscrit, connu et consulté par Perez et par Cean Bermudez, ne fut imprimé pour la première fois qu'en 1853, dans le feuillet du *Diario Zaragozano*, et ensuite en un volume in 4°, tiré seulement à 40 exemplaires.

² Suivant Cean Bermudez, Jusepe Martinez serait né en 1612. Il n'aurait donc eu que treize ans en 1625. — W. B.

ANNEXE A L'APPENDICE.

quez, et divers souvenirs de ses relations avec le Castillan se rencontrent dans le livre de l'Aragonais. Lorsque Velazquez, durant son séjour à Saragosse, avait un tableau à peindre ou à finir, il paraît qu'il allait travailler dans l'atelier de Martinez. Une fois entre autres, il fit le portrait d'une jeune lady, « peinture, dit son ami, d'une qualité exquise, comme les autres productions de sa main. » Mais son talent ne le garantit pas contre les vexations auxquelles sont exposés les peintres de portraits, et auxquelles n'ont échappé ni Titien, ni van Dyck. Le tableau emporté, le père en était satisfait, mais la fille en fut si mécontente, qu'elle refusa de permettre qu'on le gardât dans la maison. Le père, embarrassé, demande la raison de ce mécontentement. La jeune lady répondit que son attente était absolument trompée, et spécialement à cause de « la grande injustice faite à son col, » qui, disait-elle, était de la plus fine guipure des Flandres.

Il est probable que la plupart des renseignements et anecdotes concernant les peintres de Madrid, de Tolède et des écoles du sud de l'Espagne qui se rencontrent dans le livre de Martinez lui furent communiqués par Velazquez, dont l'autorité est expressément citée à propos de cette allégation que « Delgado de Séville était un statuaire supérieur à son maître Gaspar Becerra¹. »

Parmi les œuvres les plus remarquables, existant aujourd'hui, de Martinez, est une série de quinze ou seize tableaux de la *Vie de la Vierge*, décorant encore la chapelle de *Nuestra Señora de la Blanca*² dans la cathédrale de la Seu,

¹ *Discursos practicables*, p. 176.

² Cean Bermudez s'est trompé en attribuant à Martinez, au lieu de ces peintures, une série peinte par un artiste très-inférieur dans la chapelle de *Nuestra Señora de las Nieves*. Je dois cette rectification à M. Valentin Carderera, le peintre, qui lui-même est de Saragosse.

VELAZQUEZ ET SES ŒUVRES.

à Saragosse. La composition et la couleur en sont excellentes et ils contiennent des têtes qui prouvent que Martinez, durant ses voyages en Italie, avait été vivement impressionné par le style du Parmegiano. Le portrait de l'archevêque Apaolara, agenouillé devant la Vierge, dans un de ces tableaux, rend probable que la série avait été donnée à la chapelle par ce prélat. Ce tableau est un des meilleurs de la collection, et la tête de l'archevêque est peinte avec une force qui approche de Velazquez.

Sur la recommandation de Velazquez, Philippe IV fit à Martinez l'honneur de le nommer un de ses peintres ordinaires. A la mort du roi, Martinez exécuta deux grandes peintures pour le catafalque érigé dans la cathédrale par la corporation de la cité à l'occasion des funérailles. L'une était un portrait équestre de Philippe IV; l'autre représentait les magistrats, en costume de deuil, contemplant quelques figures allégoriques qui apparaissent sur des nuages. Ces deux tableaux ont été conservés, ou du moins ils existaient encore il y a peu d'années, quoique en mauvais état, dans la noble salle, un peu délabrée, de la Bourse. Martinez fut en faveur auprès de don Juan d'Autriche, le fils naturel du roi, mais cependant l'espoir du patronage de ce prince et d'un succès à la cour ne le décida point à quitter sa ville natale pour la capitale. Il mourut à Saragosse en 1682, âgé de soixante-dix ans.

Les notes de M. Stirling indiquent aussi qu'à la page 41, ligne 1, après le prénom Federigo, il faut ajouter Zuccaro.

VELAZQUEZ

ET SES OEUVRES

CHAPITRE I

L'art de la peinture prit tardivement racine sur le sol de l'Espagne; sa croissance fut lente. De nombreuses ballades et des chansons historiques où se révélaient des beautés véritables, quelques chroniques écrites d'une façon pittoresque et nerveuse, plusieurs poèmes, imitations élégantes de modèles italiens, et même quelques essais de critique, avaient constaté les origines de la langue castillane et poli son style, — une foule de splendides églises, d'imposants monastères, de palais, de châteaux féodaux avaient alimenté le génie et l'habileté des architectes castillans, avant que l'Espagne eût produit un peintre dont les œuvres soient arrivées à l'époque où l'art et ses monuments devinrent l'objet d'une attention éclairée. Jusqu'à l'union des couronnes d'Aragon et de Castille, et jusqu'à l'extinction de la puissance des Mores, les Espagnols n'eurent ni le temps ni le désir de cultiver les arts de la paix et d'acquérir les raffinements de la civilisation. D'anciennes relations commerciales et

politiques entre l'Aragon et l'Italie introduisirent quelque goût pour la peinture à Barcelone et à Saragosse, à une époque où le reste de la Péninsule était, à cet égard, plongé dans une complète indifférence. Les noms de quelques peintres, qui paraissent Espagnols d'origine, se rencontrent dans des documents monastiques du quatorzième siècle. Le roi Jean II de Castille (1407-1454), qui aimait la poésie, la musique, la société des lettrés et des ménestrels, avait à sa cour deux peintres étrangers, le Florentin Dello¹ et le Flamand Rogel².

¹ Sur Dello, de Florence, voir Vasari : « Dello se rendit à la cour du roi d'Espagne, où il obtint un crédit qui surpassa toutes ses espérances... Comblé d'honneurs et de richesses, créé chevalier, il revint à Florence... Plus tard, il retourna en Espagne, où il mourut à l'âge de quarante-neuf ans (1421 ?). Le roi lui fit élever un tombeau, sur lequel on grava l'épithaphe suivante :

« Dellus eques Florentinus
Picturæ artis percelebris
Regisque Hispaniarum liberalitate
Et ornamentis amplissimus. »

Paolo Uccello a introduit le portrait de Dello dans un tableau de l'église Santa-Maria-Novella, *Cham enivrant son père Noé*.— W.

² Ce Rogel de Flandre est presque certainement Roger van der Weyden, dont la biographie a été restituée récemment par les érudits de la Belgique, et surtout par M. Wauters, archiviste à Bruxelles. Voir sa biographie dans l'*Histoire des peintres*. Roger van der Weyden était à Rome en 1450, et c'est peut-être à cette époque qu'il passa en Espagne, à la cour de Jean II. Ce qui paraît sûr, c'est qu'un triptyque peint par Roger en 1431 (aujourd'hui au Musée de Berlin, n° 534 a), et donné par le pape Martin V au roi Jean, était en 1445 à la Chartreuse de Miraflores. L'Espagne possède encore quelques belles peintures de Roger van der Weyden, la fameuse

Mais, ces trois grandes écoles de la peinture espagnole, celles d'Andalousie, de Castille et de Valence, aucune ne peut être désignée comme ayant eu une existence bien définie avant le milieu du quinzième siècle. Juan Sanchez de Castro, le fondateur de la première, florissait, à ce qu'on suppose, à Séville, de 1454 à 1516. Antonio Rincon¹, qui reçut vers l'an 1500 la croix de l'ordre de Saint-Jacques des mains d'Isabelle la Catholique, est regardé comme le père de l'école de Castille. Valence doit son école à deux Italiens, nommés Neapoli et Aregio, qui peignaient pour la cathédrale, en 1506, et qu'un personnage peu connu, Nicolas Falco, suivit à un long intervalle.

Les artistes qui sortirent de ces écoles dans le cours du seizième siècle, et qui méritent encore un souvenir honorable, sont loin d'être nombreux. Quoique Isabelle la Catholique eût un Castillan pour peintre de sa cour, son petit-fils Charles-Quint, qui avait pour l'art un goût aussi vif qu'éclairé, ne paraît pas avoir rencontré un seul Espagnol en état de manier le pinceau d'une façon digne d'obtenir la protection impériale. Séville se vantait toutefois de posséder Luis de Vargas et Juan Villegas Mar-

Descente de croix (Musée royal de Madrid, n° 1046), peinte pour la chapelle hors les murs de Louvain, et dont on voit des répétitions à l'Escorial et au Musée national, dit *del fomento*. Né en 1400, Roger mourut en 1464.— W.

¹ Le Musée de Madrid montre deux copies d'après Antonio Rincon : portraits en pied de la reine Isabelle la Catholique et de son mari, le roi Ferdinand V d'Aragon. Né à Guadalaxara en 1446, Rincon mourut en 1500.— W.

moleja¹. Le premier et le plus habile de ces artistes étudia dans les écoles de Rome; son style rappelle celui de Perino del Vaga; le second semble s'être plus spécialement attaché à des modèles flamands; ses compositions, plus sèches et plus dures, offrent de la ressemblance avec celles de Memling², qu'elles sont d'ailleurs loin d'égaliser. Pablo de Cespedes, chanoine de Cordoue, longtemps établi à Rome, jouit d'une réputation que ne justifie nullement le petit nombre de tableaux qui restent de lui; s'il mérite que sa mémoire se conserve, c'est moins comme peintre que comme auteur d'un poëme sur la peinture et de quelques notices sur l'art, qui sont les premiers écrits de ce genre que présente la Castille. Louis Morales³, surnommé *le Divin*, appartenait peut-être à l'école de l'Andalousie, quoiqu'il eût vécu à Badajoz. Les tableaux dans lesquels il a retracé quelques-uns des épi-

¹ Rien de ces artistes au Musée de Madrid. Voir, pour leurs biographies, Palomino et Cean Bermudez. « Luis de Vargas transforma le premier, à Séville, le style *gothique*, qui avait régné jusque-là en Andalousie... Suivant Pacheco, il était resté vingt-huit ans à étudier en Italie... Né en 1502, mort en 1568, suivant Pacheco et Morgado. » (T. T., *Revue de Paris*, 1835).— W.

² C'est depuis la publication du livre de M. Stirling qu'ont été découverts à Bruges, par M. Weale, les documents qui prouvent que le vrai nom de ce grand peintre est Memling ou Memlinc.— W.

³ Le Musée royal de Madrid possède six tableaux de Morales : une *Vierge de douleurs* (n° 45), un *Ecce Homo* (n° 49), la *Circoncision* (n° 110), tableau capital, avec neuf figures en pied; une *Tête de Christ* (n° 120), une *Vierge avec l'Enfant* (n° 157), et un autre *Ecce Homo*. Voir, sur Morales et sur tous ces maîtres primitifs, *Études sur la peinture espagnole*, par T. T., *Revue de Paris*, 1835.— W.

sodes les plus pathétiques de la vie de Notre-Seigneur et de celle de la Vierge, ne sont pas moins remarquables pour l'énergie de l'expression et pour la profondeur du sentiment religieux que pour la vigueur du coloris et la supériorité technique de l'exécution.

Ces mérites appartiennent aussi, dans un degré éminent, à *Vicente Juan Macip*, appelé habituellement *Juan de Joannes*¹, et qui tient un rang des plus distingués parmi les peintres de Valence. Sa grande supériorité sur tous les anciens artistes de cette époque donne tout lieu de croire qu'il étudia en Italie. Il serait cependant difficile d'indiquer quelque peintre italien dont le style ait exercé sur son esprit une influence qui se soit manifestée

¹ « On ne connaît avec certitude ni le lieu de sa naissance, ni même son nom. L'acte dressé à son décès, qui lui donne cinquante-six ans en 1579, fait remonter sa naissance à l'année 1523. Il est encore hors de doute qu'il naquit dans le royaume de Valence, et l'on s'accorde à croire que ce fut dans le bourg de Fuente la Higuera. Il est connu parmi les artistes sous le nom de Juan de Joanes, ou Juanes. Son testament, trouvé longtemps après sa mort, lui donne aussi le prénom de Vicente, ce qui le ferait nommer Vicente Juan, au rebours de son fils, qui s'appela Juan Vicente. Des recherches faites récemment à Valence, après Palomino et Cean Bermudez, autorisent à croire que son vrai nom de famille était Macip. Il est probable qu'étant en Italie, il eut la fantaisie, alors fort commune, de latiniser l'un de ses prénoms et d'en faire un nom de famille, ou un surnom de peintre. De là vint, par habitude et par corruption, celui que lui ont donné les Espagnols : Juan de Joanes... » (Louis Viardot, *les Musées d'Espagne*, 3^e édit., p. 246.)

Le Musée de Madrid possède dix-huit tableaux de Juanes, la plupart extrêmement remarquables comme science de dessin et comme sévérité de caractère.—W.

dans ses ouvrages. Au point de vue de l'élévation du caractère, quelques-unes de ses têtes du Sauveur ont rarement été égalées, et plus rarement encore surpassées. Affectant dans le dessin une sévérité antique, il se plaisait à déployer les richesses d'un coloris éclatant.

La Castille fut, au seizième siècle, plus riche en peintres distingués que l'Andalousie et que Valence. Fernando Gallegos (qui florissait vers 1550) orna les opulents monastères de Salamanque d'œuvres qui n'auraient pas été indignes des meilleurs maîtres de Bruxelles et de Bruges. La cité métropolitaine de Tolède était fière de son Alonso Berruguete (vers 1480-1561), artiste du premier ordre, qui avait étudié dans l'école de Michel-Ange à Rome, ou qui du moins s'était familiarisé avec les œuvres de ce grand homme. Comme architecte, il n'a jamais été surpassé dans ce style somptueux que les Espagnols appellent *plateresco* ou d'orfèvrerie, et que le reste de l'Europe désigne sous le nom de style de la Renaissance. On voit encore à Salamanque quelques façades dont il fournit les dessins, et que couvre une riche ornementation tracée avec goût, où se combinent des guirlandes, des oiseaux, des masques bouffons, des arabesques tracées avec la facilité la plus gracieuse et sculptées avec autant de délicatesse que de fermeté, sur des pierres aux tons chauds; rien de plus parfait n'est sorti à la même époque des mains des artistes italiens et français qui ont laissé des chefs-d'œuvre à Paris et à Fontainebleau. Comme sculpteur, Berruguete a laissé quelques beaux ouvrages en bois ou en marbre, et ses tableaux, devenus très-rares aujourd'hui, montrent, malgré un coloris lourd et pauvre,

une telle grandeur de dessin, qu'ils suffiraient seuls pour arracher son nom à l'oubli.

Luis de Carvajal (1534-1613) et Blas de Prado (mort vers 1577) fournirent aux couvents et aux autels de Tolède de nombreux ouvrages où se montrent un sentiment élevé, ainsi qu'une liberté, une hardiesse de main, jusqu'alors inconnues dans la Castille; c'est là aussi que Domenico Theotocopuli, surnommé le *Greco*¹ (il florissait de 1577 à 1625), apporta de Venise une splendeur de coloris qui compense grandement l'incorrection de dessin et l'extravagance qui trop souvent défigurent ses tableaux.

En élevant l'Escorial et en décorant ses autres palais, Philippe II donna aux progrès de l'art une impulsion salutaire; c'est le seul avantage que présente ce règne funeste et calamiteux. Les artistes qu'il réunit autour de lui furent d'ailleurs presque tous des étrangers, et ils n'étaient pas choisis parmi ce qu'il y avait alors de plus distingué. Alonso Sanchez Coello², son peintre de cour, était, il est vrai, natif de la Péninsule, et il méritait, jus-

¹ Le Greco est un grand artiste, malgré sa bizarrerie. Il a eu de l'influence — au second degré — sur Velazquez, puisque Luis Tristan, qui fut un des maîtres de Velazquez, avait été élève du Greco. On voit onze tableaux de lui au Musée de Madrid. Il y en a plusieurs à Paris, chez MM. Pereire.—W.

² Les portraits peints par lui et conservés au musée de Madrid sont superbes. On en compte sept. Il y a de lui un beau portrait de Philippe II dans la galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle. De son sectateur Pantoja de la Cruz, le Musée de Madrid possède huit portraits et deux grandes compositions religieuses. Un de ses chefs-d'œuvre, la *Vierge recevant des saints*, est au Musée national de Madrid. Il porte la signature entière : Joannes Pantoja de la † Faciebat, 1603.—W.

qu'à un certain point, le nom de Titien portugais, que lui donna le roi. Les portraits de cet artiste, quoique durs et timides, lorsqu'on les compare à ceux du grand Vénitien, sont pleins de vie et d'individualité; le coloris est brillant. Juan Pantoja de la Cruz (1551-1610), élève de Coello, hérita de son mérite. Juan Fernandez Navarrete, (1526-1579), surnommé *el Mudo*¹ (il était sourd et muet), fut le plus remarquable des peintres castillans dont le talent fut appelé à décorer l'Escorial. Les nombreuses figures de saints dont il orna les chapelles de ce monastère auraient été admirées à Venise, et, lorsqu'il eut l'occasion de retracer la beauté féminine, il déploya une facilité et une grâce que n'avait jusqu'alors connues aucun artiste espagnol.

S'éloignant fort les unes des autres au point de vue du style, les diverses écoles de l'Espagne se distinguent par un caractère de piété sévère qui leur est commun à toutes. Durant la période de leur développement et de leur vigueur, on a rarement vu les artistes espagnols exercer leur talent à d'autres productions que des sujets de piété ou des portraits. Ils ne font pas, comme les Italiens, de

¹ Trois tableaux de Navarrete au Musée de Madrid : un *Baptême de Jésus par saint Jean*, et deux figures d'Apôtres, qu'on croit les esquisses originales des deux grands tableaux de l'Escorial. La galerie du maréchal Soult possédait un de ses chefs-d'œuvre, l'*Abraham recevant les trois anges*, et son propre portrait peint par lui-même. Le Catalogue Aguado attribuait à Navarrete trois tableaux. Voir, sur Navarrete, la *Revue de Paris*, 1835, *Études sur la peinture espagnole*, et Louis Viardot, *les Musées d'Espagne*, 1860, p. 253. — W.

fréquentes excursions dans le domaine de la mythologie et de l'histoire profane. La colline de Sion et le torrent de Siloa leur plaisent mieux que le Parnasse ou que l'Ida, que le Xanthe ou l'Oronthe. Ils trouvent dans la *Légende dorée* leur *Iliade*, leur *Odyssée* et l'*Art d'aimer*.

De nombreuses causes se réunirent pour produire cette sévérité de style. La longue lutte avec les Sarrasins paralysa, pendant toute sa durée, le développement de la culture de l'intelligence, et, lorsqu'elle fut terminée par la défaite du croissant, elle laissa le Castillan, qui se glorifiait du titre de vieux chrétien, fortement indisposé contre tout ce qui ne s'était pas produit à l'ombre de la croix. L'enthousiasme pour l'antiquité classique, pour l'art et pour la littérature de la Grèce et de Rome, allumé par Pétrarque et qui enflamma bientôt toutes les cours, tous les monastères de l'Italie, ne se communiqua jamais à l'esprit national des Espagnols ; il ne dépassa pas un cercle fort restreint d'étudiants confinés dans les centres d'institutions. A Salamanque et à Alcalá même, saint Jérôme fut toujours plus populaire que Cicéron. La Castille peut s'enorgueillir d'avoir possédé dans la personne d'Antonio de Nebrixa un savant digne d'avoir été le contemporain de Valla et d'Érasme, mais elle fut loin d'avoir dans le cardinal Ximenes, le protecteur le plus zélé des lettres qu'offre son histoire, un rival de Laurent de Médicis et de Léon X. Favoriser, étendre l'étude de la théologie était le seul but des établissements scientifiques et littéraires que fonda ce ministre ; la poésie et la philosophie de la Grèce et de Rome ne lui tenaient pas plus à cœur que la littérature des Mores, qu'il livra aux

flammes, après la prise de Grenade. Son appréciation de l'érudition en elle-même se manifeste dans un passage remarquable de la Bible polyglotte qu'il fit imprimer à Alcalá en 1516 et qui est un des chefs-d'œuvre de la typographie; le lecteur est prévenu qu'il trouvera la version latine de saint Jérôme placée entre le grec des Septante et l'original hébreu, comme le Sauveur entre les deux larrons.

Si l'Église restait presque étrangère aux goûts classiques, les laïques n'avaient goût pour rien qui se rattachât aux lettres et aux arts. Hors de l'église et des palais royaux, nul patronage public pour l'écrivain ou pour l'artiste, jusqu'au seizième siècle. Quelques grandes familles, dont les chefs ou les rejetons avaient en Italie gouverné des provinces ou commandé des armées, faisaient seules une exception honorable parmi les bandes de nobles qui ne se souciaient que de chevaux, d'armes, de chiens de chasse ou d'oiseaux dressés à *voler*. La maison de Mendoza, illustre dans les armes, la diplomatie et les lettres, possédait à Guadalaxara une bibliothèque qui avait été commencée avant que l'imprimerie eût été découverte, et le superbe palais qui ornait cette ville devint un musée. A Alba de Tormes, le duc d'Albe, célèbre comme héros de Mühlberg, fléau de la Flandre et conquérant du Portugal, déploya également son amour pour les arts de la paix. Il fit venir un Florentin nommé Tommaso, pour peindre une galerie à fresque; il forma une collection de tableaux et de statues, et ses exploits militaires y furent plus tard représentés par Granelo et par Castello le jeune, d'après les ordres de son fils. Ce château, après

avoir été cruellement traité par les architectes espagnols du dix-huitième siècle, et par l'invasion française au dix-neuvième, n'est plus qu'un amas de ruines, une carrière où vient s'approvisionner la ville voisine ; mais, tant qu'il en restera quelque vestige au sommet de la verte colline qu'il dominait, on ne pourra oublier sa délicieuse situation sur les bords riants de la Tormes :

La ribera verde y deleytosa
Del sacro Tormes dulce y claro rio ¹.

Le duc d'Albe avait, à La Abadia, parmi les collines et les forêts de châtaigniers de l'Estramadure, un autre château, qui avait été jadis une abbaye de Templiers ; ce fut là qu'il passa les dernières années de sa vie agitée, occupé à créer, sur les rives escarpées de l'Ambroz, des jardins longtemps fameux en Espagne. Lope de Vega, hôte recherché par le vieux guerrier, y écrivit son *Arcadia*, à la demande du duc, et il décrit dans ses vers les beautés de cette demeure, aujourd'hui détruite ; il retrace les longues allées, les bosquets, les myrtes découpés en formes étranges, les pavillons, les fontaines, les statues, œuvre du Florentin Camilani, qui avait traduit tout Ovide en bronze et en marbre ².

A El Viso, du côté nord de la Sierra Morena, le brave amiral

Gran marques de Santa Cruz, famoso
Bazan, Achilles siempre victorioso,

¹ Garcilaso de la Vega, Egloga II (*Obras*, Madrid, 1817, p. 63).

² *Descripcion del Abadia*, jardin del duque de Alba (*Obras sueltas*, t. IV. Madrid, 1776-79).

éleva, d'après les dessins de Castello de Bergame, un magnifique palais où ses exploits contre les Turcs et les Portugais, et de nombreux épisodes empruntés à l'histoire classique, formaient le sujet de fresques exécutées par l'habile Cesare Arbasia et par les frères Perola d'Almagro. Le célèbre secrétaire de Philippe II, Antonio Perez¹, qui aimait tous les genres de luxe et qui possédait de l'instruction et du goût, imita la splendeur qu'avaient déployée dans une autre contrée les Orsini et les Colonna. Sa vaste habitation à Madrid, démolie après sa disgrâce, et sa villa, placée dans un faubourg, étaient remplies de peintures de choix, de marbres, de pavés de mosaïque, de riches tapisseries. Saragosse se vantait de posséder un Mécène dans la personne du chef de la maison demi-royale de l'Aragon, le duc de Villahermosa, qui ramena d'Italie un élève du Titien, Paolo Esquarte, chargé de décorer le palais du grand seigneur avec les portraits de ses ancêtres et avec des représentations de l'histoire de cette noble famille. A Plasencia,

¹ Ce personnage célèbre, qui joua sous le règne de Philippe II un rôle si remarquable, a été, depuis une vingtaine d'années, l'objet de travaux fort importants de la part d'écrivains fort distingués. Une lumière toute nouvelle a été, d'après des documents inédits, jetée sur son histoire. M. Mignet, après avoir fait paraître dans le *Journal des Savants*, 1844 et 1845, une série de huit articles intitulés *Antonio Perez et Philippe II*, les a réunis, avec des additions utiles, dans un volume mis au jour en 1847; déjà M. Bermudez de Castro avait publié à Madrid, en 1841, un travail estimable: *Antonio Perez, secretario del Estado del rey Felipe II*. Un résumé de la carrière orageuse de Perez, d'après ces diverses sources, se trouve dans la *Biographie universelle*, t. XXXII, p. 466. — G. B.

l'historien Luis de Avila, grand commandeur d'Alcantara, fit également reproduire les exploits de son maître et ami, l'empereur Charles-Quint, dans le somptueux palais de Mirabel. Les châteaux des Silva à Buitrago, des Sandoval à Denia, des Beltran de la Cueva à Cuellar, des Pimentel à Benevente, les palais des Velasco à Burgos et des Ribera à Séville, furent de même enrichis de trophées et d'ornements dus au ciseau et au pinceau d'artistes italiens.

Mais ces exemples, tout en prouvant que l'aristocratie espagnole n'était pas une réunion de Bédiens, n'eurent presque aucune influence sur le développement du génie artistique de la nation. Les laïques qui méritaient le titre d'amateurs étaient alors, comme aujourd'hui, plus disposés à réunir des œuvres d'art qu'à employer les artistes. Le véritable patronage ne pouvait venir que de l'Église, alors toute-puissante et comblée de richesses. Chaque grande cathédrale, Tolède, Saragosse, Salamanque, Ségovie, Valence, Grenade, Séville, chaque grande abbaye, non-seulement celles placées dans les villes, mais encore celles qui s'élevaient au milieu des champs ou dans les montagnes, Lupiana, Guadalupe, El Paular, San-Martin de la Cogolla, étaient un centre et un séminaire de l'art local. Architectes et sculpteurs, peintres à fresque, sur toile, sur vélin et sur verre, orfèvres, artistes maniant le bronze et le fer, tous y trouvaient une hospitalité empressée, un patronage généreux et une occupation constante.

Sous le rapport de sa vigoureuse croissance, la grande cathédrale ou maison religieuse du seizième siècle et du dix-septième, ressemblait à la vigne allégorique dont

parle le Psalmiste, et qui envoyait ses rameaux à la mer et ses branches à la rivière. Ses revenus héréditaires et les offrandes continuelles des fidèles fournissaient, pour les travaux d'architecture et de décoration, des ressources presque inépuisables ; rien ne manquait pour ajouter une chapelle nouvelle et une sacristie plus vaste, pour les remplir de tableaux et de vases d'or ou d'argent, pour couvrir d'une biographie figurée de saint Dominique et de saint Benoît les murailles d'un nouveau cloître. La rivalité des corporations ecclésiastiques et des ordres religieux enflammait, à défaut parfois de motifs plus nobles, un zèle ardent pour étendre et embellir les temples. Les historiens des diverses images miraculeuses de Notre-Dame d'Atocha¹, de Guadalupe² et de Sope-tran³, tout en exaltant la sainteté et la puissance merveilleuse de ces madones qui devraient « fendre des cœurs de diamant et émouvoir des entrailles de bronze, » célèbrent avec non moins d'onction et d'orgueil enthousiaste la splendeur des palais sacrés où reposent ces images et l'éclat des bijoux et de l'or qui brillent autour d'elles. Les trésors de la congrégation et du chapitre pouvaient être employés avec plus ou moins de générosité, avec plus ou moins de goût, mais en grande partie ils étaient certains de trouver un emploi artistique. Et, pendant des siècles, ces paisibles demeures ne virent jamais une main

¹ G. de Quintana, *Hist. de N. Señ. de Atocha*. Madrid, 1637, in-4°.

² F. G. de Talavera, *Hist. de N. Sra de Guadalupe*. Tolède, 1597, in-4°.

³ Fr. B. de Arce y Fr. A. de Heredia, *Hist. de N. Sra de Sope-tran*. Madrid, 1676, in-4°.

profane venir porter la désolation et la ruine, et disperser les monuments de l'art accumulés dans la suite des temps.

Il y avait donc à peine un peintre espagnol qui n'eût passé une portion de sa vie dans des couvents ou dans des cathédrales, et, pour un grand nombre d'entre eux, ce fut ainsi que s'écoula toute leur carrière. De fait, le peintre n'était pas le moins populaire et le moins important des serviteurs de l'Église. Son but n'était pas seulement de décorer et de plaire, de donner satisfaction au regard ou à l'orgueil; il devait instruire l'ignorant, corriger le vicieux, guider vers le chemin de la piété et de la vertu. C'est de lui que la jeunesse et que les indigents apprenaient le peu qu'ils savaient de l'histoire évangélique et des légendes touchantes de ces saints que, dès le berceau, il leur était recommandé d'adorer. Peut-être est-il difficile à un protestant de se rendre compte de l'importance complète des fonctions de l'artiste envisagé à ce point de vue. Le caractère et les anciennes habitudes du peuple anglais ont rendu possible, même aux masses, de se passer de symboles, de s'attacher directement avec chaleur aux dogmes théologiques et de s'enthousiasmer pour des abstractions de doctrine. Mais, pour le simple catholique espagnol, ces choses étaient alors, comme elles sont encore aujourd'hui, inintelligibles; les idées qu'il pouvait comprendre ne pouvaient lui arriver qu'au moyen des tableaux ou des sculptures qui décoraient le sanctuaire où il se prosternait. La grandeur de la mission du peintre était ainsi un fait reconnu, proclamé par l'artiste lui-même aussi bien que par le public.

« Le but principal des œuvres de l'art chrétien est de porter les hommes à la piété et de les conduire vers Dieu. » Ainsi s'exprime le peintre Pacheco ¹. Un autre écrivain de la même époque disait : « La connaissance écrite suffit aux savants et aux lettrés ; mais, pour les ignorants, y a-t-il un maître comparable à un tableau ? Ils y voient leur

¹ *Arte de la Pintura*, Séville, 1649, in-4°, p. 143.

« Cet ouvrage mystique offre l'expression la plus élevée et la plus complète de la *philosophie de l'art*, comme on la comprenait en Espagne à cette époque. Suivant Pacheco, la peinture, cette *écriture silencieuse de l'idiome universel*, descend d'origine divine et procède de la sainte Trinité, ainsi que les sciences et toutes les spéculations de la pensée. Le type de la divine sagesse, qui est attribué au Fils, au Verbe, est imprimé dans les travaux intellectuels de l'homme ; le type de l'amour divin, attribué au Saint-Esprit, dans les *extatiques défaillances* de l'amour, de la charité, des sentiments ; et le type de l'omnipotence créatrice, attribuée au Père, dans les *héroïques symboles* de la peinture, qui réfléchit l'image du souverain artiste. Après avoir posé cette formule théologique, Pacheco cherche les premières traces des arts chez les anciens : de même que Mariana commence l'histoire d'Espagne à Tubal, fils de Japhet, de même Pacheco remonte jusqu'à l'époque antédiluvienne, jusqu'à Enos, fils de Seth, qui *créa des images pour exciter le peuple à adorer Dieu* ; puis il suit le développement de l'art chez les Hébreux, les Chaldéens, les Égyptiens, les Grecs, les Romains et les nations chrétiennes, en montrant toujours la puissance artistique comme la symbolisation des idées religieuses, etc. » (*Revue de Paris*, 1835, *Études sur la peinture espagnole*). Il est singulier que l'auteur de cette pieuse esthétique soit le beau-père et le maître de Velazquez !

Il y a de Pacheco, au musée de Madrid, trois têtes de saints. A l'ancien musée espagnol du roi Louis-Philippe, on voyait un « portrait de Pacheco, peint par lui-même, » suivant le catalogue. — W.

devoir, qu'ils sont hors d'état d'apprendre dans un livre ¹. » De fait, le peintre était le meilleur et le plus populaire des prédicateurs ; les homélies dont il couvrait les murs de l'église et du cloître avaient plus d'attrait que les phrases fougueuses d'un dominicain ou les considérations mielleuses d'un jésuite se faisant entendre du haut de la chaire. Il connaissait et il sentait la dignité de sa tâche, et il s'y appliquait souvent avec toute la ferveur du zèle du moine le plus pieux. De même que fra Angelico, Macip ou Joanes (nom sous lequel il est plus connu), avait l'habitude de recourir à la prière, au jeûne et à la communion, pour se préparer à entreprendre un nouvel ouvrage ; Luis de Vargas y ajoutait l'infliction de la discipline, et il avait auprès de son lit un cercueil dans lequel il s'étendait parfois et méditait sur la mort. Quelquefois un peintre dévot entraînait dans l'ordre ecclésiastique ; quelquefois des prêtres ou des moines, amis de l'art, apprenaient, dans leurs heures de loisir, à manier le pinceau. La plupart des maisons religieuses eurent, à une époque ou à une autre, quelqu'un de leurs habitants initié aux arts qui exécuta un tableau ou un bas-relief dans la chapelle, qui cisela un calice ou un ciboire pour la sacristie. Le frère Nicolas Borsas remplit l'église et le cloître des Hiéronymites, à Gandia, d'une multitude de compositions, dont quelques-unes n'auraient pas nui à la réputation de son maître Joanes. Nicolas Factor, franciscain à Valence, fut aussi connu par son mérite comme peintre que pour la sainteté de sa vie ; elle fut telle, qu'il obtint les honneurs

¹ Juan de Butron, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura*. Madrid, 1626, in-4°, p. 26.

de la canonisation. Le génie d'el Mudo fut découvert et ensuite dirigé par un moine du monastère hiéronymite d'Estrella. Andres de Leon et Julian Fuente del Saz, religieux de l'Escorial, se distinguèrent par le mérite et la délicatesse des miniatures dont ils ornèrent le livre de musique du chœur somptueux de leur couvent. Les Chartreux de Grenade et de Séville, le *Paular* et la *Scala Dei*, s'enorgueillirent de la renommée artistique de Cotan, de Berenguer et de Ferrado. Cespedes, le peintre poète, était chanoine de Cordoue¹; Roelas et Cano occupaient des prébendes, l'un à Olivares, l'autre à Grenade.

En communication avec le monde invisible, avec les êtres divins et angéliques qui l'habitent, l'artiste croyait être un objet de sollicitude pour les personnages célestes. Perfectionner ou conserver ses œuvres n'était pas chose au-dessous des soins des plus élevés d'entre eux. Les légendes de l'Église, l'opinion du clergé, les traditions de l'art, s'accordaient sur ce point et étaient quelquefois confirmées par des récits nouveaux. A la fin du quatorzième siècle, des ermites de l'ordre de Saint-Jérôme, venant de l'Italie, avaient pénétré jusque dans les mon-

¹ Les principaux ouvrages de Cespedes existent à Cordoue ; dans la cathédrale de cette ville est une *Cène* remarquable par la judicieuse variété des expressions des personnages et par la finesse du coloris. Cet artiste était une de ces têtes bien organisées « dans lesquelles se rassemblent sans effort des connaissances diverses et quelquefois opposées en apparence. On assure qu'à la connaissance de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de l'antiquité, il joignait celle de l'italien, du latin et même du grec, de l'hébreu et de l'arabe ; il avait du talent pour la poésie et l'éloquence. » (*Biographie universelle.*) — G. B.

tagnes d'Avila et s'étaient établis dans les cavernes de Guisando ; ils placèrent comme ornement d'une chapelle creusée dans le roc un portrait de leur saint patron. L'humidité de la caverne, dont les parois ruisselaient d'eau pendant tout l'hiver, fit pourrir le cadre, mais respecta l'image, qui, après deux siècles, était aussi éclatante que le jour où elle sortit des mains de l'artiste¹ ; le sculpteur Gaspar Becerra, ayant échoué trois fois dans ses efforts pour sculpter une figure de la Vierge qui obtint l'approbation de la reine Isabelle, avait avec désespoir renoncé à son œuvre ; mais, dans la nuit, Marie lui apparut et lui ordonna de tailler une bûche qui brûlait dans son foyer ; grâce à cette intervention inspirée, Becerra fit une des images les plus vénérées qu'il y ait à Madrid, où elle est connue sous le nom de Notre-Dame de la Solitude, et où on lui attribue de nombreux miracles². Macip (ou Joanes) fut moins favorisé ; cependant son beau tableau de la Vierge, objet des respects des Valenciens, sous le nom de la Purísima³, fut exécuté d'après

¹ Joseph de Siguença, *Historia de la orden de San Gerónimo*. Madrid, 1600, 2 vol. in-fol. ; t. II, p. 86.

² Il existe sans doute quelque ouvrage espagnol relatif à cette madone ; nous n'en trouvons cependant pas d'indiqué dans la liste fort longue et toutefois bien incomplète des églises, chapelles et images miraculeuses de Marie, placée au commencement du quatrième volume du *Dictionnaire de bibliographie catholique* publié par M. l'abbé Migne. — G. B.

³ M. Stirling observe qu'il s'était trompé en avançant, dans ses *Annales des artistes d'Espagne*, qu'on ignorait ce qu'était devenu ce bel ouvrage. Il décore le grand autel de la chapelle de la Communion dans l'église de San-Juan del Mercado à Valence. — G. B.

des instructions minutieuses données par la Vierge elle-même au jésuite Martin Alberto. D'après une tradition répandue parmi les Chartreux de Grenade, Marie aurait honoré leur couvent d'une visite : elle s'était montrée dans la cellule d'un pieux religieux et artiste, le frère Sanchez Cotan, et elle avait posé pour le tableau auquel il travaillait¹.

On citait aussi des miracles opérés par des tableaux et des statues, non-seulement pendant la vie de leurs auteurs, mais encore pendant que le pinceau ou le ciseau était à l'œuvre pour les exécuter. Un peintre qui travaillait au dôme de la chapelle de Notre-Dame de Nieva, tomba du haut de l'échafaudage et se brisa les membres, mais il se releva immédiatement sain et sauf². Lope de Vega raconte qu'un autre peintre, au moment de tomber par suite de la chute de la planche sur laquelle il se trouvait, fut miraculeusement soutenu en l'air ; le bras d'une madone à laquelle il travaillait sortit du mur et le retint suspendu³. Les artistes étaient, dans le purgatoire, l'objet de la protection spéciale des saints qu'ils avaient représentés, et, même en ce monde, ces patrons venaient parfois à leur aide dans des moments difficiles, tout comme les divinités interviennent dans les récits d'Homère pour porter secours, dans la mêlée, à leurs héros favoris.

Indépendamment de ces causes qui portaient l'artiste

¹ Palomino, *Vidas de los pintores y escultores eminentes españoles*. Madrid, 1724, in-fol., p. 291.

² Villafañe, *Compendio histórico de las milagrosas imágenes*. Madrid, 1740, in-fol., p. 372.

³ Lope de Vega, *Obras*, t. V, p. 66.

espagnol à se consacrer à des sujets de piété¹, et qui imposaient à ses œuvres un caractère religieux, un autre motif-l'eût empêché, s'il y avait été porté, de se laisser aller à ces libertés si communes parmi ses confrères de l'Italie et de l'Allemagne : l'Inquisition, qui, de même que la Mort, frappait, lorsqu'elle le voulait, à toutes les portes et n'en trouvait aucune fermée, qui conduisait la presse avec une verge de fer, qui fouillait dans les papiers de l'écrivain, ne se faisait faute de pénétrer dans les ateliers et d'établir sa domination sur l'art. Elle rendit un décret défendant de produire, d'exposer en vente et de posséder toute image immodeste (tableaux, estampes ou sculptures), sous peine d'excommunication, d'une amende de 1,500 ducats et d'un exil d'une année. Des inspecteurs ou censeurs furent établis dans les principales villes pour veiller à l'exécution de cet édit et pour instruire le Saint-Office de toutes les transgressions qui viendraient à leur connaissance. Pacheco fut, en 1618, investi à Séville de ces fonctions qu'il remplit pendant longues années²; plus tard, Palomino obtint à Madrid un emploi pareil et le regarda comme fort honorable³. Ces deux écrivains consacrent une portion considérable de leurs écrits à exposer les règles qui doivent guider les ar-

¹ On se rappelle l'impression profonde que fit sur les artistes et le public français, jusque-là peu familiarisés avec la peinture espagnole, le Musée espagnol formé par le roi Louis-Philippe : des scènes de martyre, des « défaillances extatiques, » comme dit Pacheco, des légendes terribles et mystiques, quel contraste avec l'art français du dix-huitième siècle, par exemple! — W.

² Pacheco, *Arte de la Pintura*, p. 471.

³ Palomino, *El Museo pictórico*, p. 94.

tistes pour représenter les sujets sacrés d'une façon orthodoxe. Le code de la peinture sacrée fut promulgué sous une forme séparée par un religieux de l'ordre de la Merci, frère Juan Interian de Ayala, docteur à Salamanque¹; son in-folio, écrit en latin, est, on peut le croire, un échantillon curieux de niaiseries pédantesquement et gravement exposées. Plusieurs pages sont consacrées à une dissertation sur la véritable forme de la croix du Calvaire; ensuite l'auteur discute gravement s'il y avait un ou deux anges sur la pierre qui fermait le sépulcre du Sauveur. De nombreuses et graves autorités sont invoquées pour établir que c'est à bon droit qu'on représente le diable avec des cornes et une queue.

Le seul grand peintre espagnol qui n'ait pas consacré habituellement ses travaux à l'Église, et qui n'ait pas demandé des sujets à la Bible ou à la vie des saints, c'est Velazquez, dont je me propose de raconter la vie. Entré dès sa jeunesse au service de Philippe IV, il exécuta la plupart de ses œuvres pour les palais royaux, et ce ne fut que rarement qu'il peignit quelques tableaux de dé-

¹ *Pictor christianus eruditus*. Madrid, 1730, in-fol. Il en existe une traduction espagnole par L. de Duran : *El Pintor cristiano y erudito*. Madrid, 1782, 2 vol. in-4°.

Observons qu'un théologien flamand, Van Meulen, plus connu sous le nom latinisé de Molanus, a traité le même sujet dans un ouvrage qui, de 1570 à 1774, a obtenu six ou sept éditions; la dernière, publiée à Liège par les soins de Paquot, forme un volume in-4° enrichi de notes et de suppléments. La partie qui traite des erreurs commises par les artistes dans la représentation des sujets religieux est curieuse, et elle a fourni à l'abbé Méry l'idée de sa *Théologie des peintres, sculpteurs et dessinateurs*. — G. B.

votion pour l'oratoire d'un prince ou pour un couvent ; mais, tout en traitant des sujets profanes, il conserva ce sérieux qui appartient au caractère espagnol et qui distingue spécialement les écoles de peinture en Espagne.

CHAPITRE II

A la fin du seizième siècle, Séville était la plus riche cité qui se rencontrât dans les vastes domaines des souverains des Castilles. L'antiquité de l'époque où elle avait reçu la foi chrétienne, ses martyrs et ses saints, sa situation délicieuse, son beau climat, sa cathédrale splendide, ses palais, les familles illustres qui l'habitaient, l'étendue de son commerce, que de motifs pour justifier l'épithète que lui donne un vieil historien, plus fidèle à la vérité qu'on ne l'est d'ordinaire lorsqu'on obéit à un sentiment de respect filial : Morgado l'appelle « la gloire de l'empire des Espagnes. » L'étoile funeste de la maison d'Autriche n'avait pas encore fait sentir son influence à la noble cité. Les drapeaux de la France et de l'Angleterre avaient, il est vrai, commencé à disputer aux châteaux et aux lions de la Castille la souveraineté de l'Océan ; cependant de nombreux vaisseaux, remontant encore le Guadalquivir, venaient débarquer leurs riches cargaisons au pied de la tour dorée de César, et d'opulents négoc-

ciants se réunissaient sous les arcades de la Bourse de Herrera. Dans cette atmosphère du commerce, l'Église était, comme d'habitude, la gardienne du goût et de la culture intellectuelle. Dans la cathédrale, le poète Francisco de Rioja et le savant Francisco Pacheco l'ancien occupaient des stalles de chanoines; on y voyait le prêtre archéologue Rodrigo Caro, historien de Séville et d'Utrera, déchiffrer les vieilles inscriptions, ou feuilleter les volumes réunis dans la belle bibliothèque qu'avait léguée le fils de Colomb. Au collège des Jésuites, le savant Gaspar Zamora et Martin de Roa, le chroniqueur et l'historiographe de Cordoue, de Xerez et d'Ecija, donnaient des leçons dans de vastes salles ou officiaient à de somptueux autels que Roelas et Herrera venaient d'enrichir de leurs tableaux, que décoraient les sculptures de Montañes. Le poète Gongora, alors au comble de sa réputation, était chanoine à Cordoue; on le voyait souvent à Séville. La maison du peintre Francisco Pacheco était le rendez-vous des artistes et des hommes de lettres qui s'y réunissaient pour discuter les nouvelles du jour, pour apprécier les œuvres sortant des ateliers, pour examiner les volumes que venaient d'enfanter les presses de Gamarra ou de Vejerano. La société polie se rassemblait aussi dans les salons et les jardins du duc d'Alcala. Fernando de Ribera, connu par son goût éclairé et chef d'une maison où la magnificence et la valeur étaient des qualités héréditaires, descendait du marquis de Tarifa, dont le pèlerinage à la Terre Sainte est devenu célèbre, grâce au poète Juan de Enzina. Il résidait dans une demeure qu'on connaît encore sous le nom de Maison

de Pilate, nom qu'elle devait à ce que le noble pèlerin l'avait fait construire (on l'affirmait du moins) d'après l'édifice qui, à Jérusalem, porte ce nom. Le duc avait réuni dans cette enceinte une importante collection de tableaux et d'œuvres d'art ; il avait garni les arcades donnant sur le jardin de statues antiques venues les unes de Rome, les autres des ruines de la cité voisine d'Italica ; il avait aussi formé un précieux cabinet de médailles, et il avait rassemblé une bibliothèque considérable où avait été comprise celle d'Ambrosio Morales, et qui était surtout riche en manuscrits relatifs aux antiquités de l'Espagne. Militaire, homme d'État, ayant un goût très-vif pour les lettres, peignant même avec habileté, Fernando de Ribera employait autour de lui les meilleurs artistes de l'Andalousie, et jouait avec éclat le rôle de Mécène.

Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (ou, comme on l'appelle habituellement, mais à tort, Diego Velazquez de Silva), naquit à Séville en 1599, la même année que celle dans laquelle van Dyck vit le jour à Anvers ; il fut baptisé le 16 juin, à l'église de San-Pedro. Ses parents étaient d'une origine distinguée ; son père, Juan Rodriguez de Silva descendait de la grande maison portugaise qui faisait remonter sa généalogie jusqu'aux rois d'Alba-Longa ; sa mère, Geronima Velazquez, dont il avait porté le nom, suivant un usage fréquent en Andalousie¹, appartenait à une famille noble de Séville. C'est à la pauvreté de son grand-père, du côté paternel, qui, pour tout

¹ C'est ainsi que le poète Gongora y Argote, en formant son nom, donna le pas à celui de sa mère.

héritage de ses illustres ancêtres, n'ayant rien qu'un nom historique, traversa la Guadiana afin de venir chercher fortune à Séville, que l'Espagne doit le plus grand de ses peintres, de même qu'elle doit un de ses poètes les plus gracieux aux yeux brillants de Marfida, la Castilane qui fit renoncer Jorge de Montemayor à sa terre natale et au dialecte portugais¹. Le père de l'artiste, s'étant établi à Séville, suivit la profession d'homme de loi et obtint une modeste aisance. Secondé par sa femme Geronima, il consacra les plus grands soins à l'éducation du jeune Diego, versant dans cette âme tendre les principes de la vertu et le miel de la crainte de Dieu². Il reçut toute l'instruction qu'on pouvait alors obtenir à Séville, et, dans le cours de ses études, il fit preuve d'une rare intelligence; il fit des progrès rapides dans l'étude des langues et de la philosophie. Mais, comme Nicolas Poussin³, il faisait surtout usage de ses grammaires et de ses livres de classe pour tracer des dessins sur les marges et sur les pages blanches; son goût décidé et ses dispositions se révélant avec éclat, son père ne s'opposa point à ce qu'il choisît la peinture comme profession.

Francisco Herrera le vieux⁴ eut l'honneur de devenir

¹ Bouterweck : *Histoire de la littérature espagnole et portugaise*.

² Palomino, t. III, p. 479.

³ *Memoirs of N. Poussin*, par Maria Graham. London, 1820, p. 7.

⁴ Il n'y a rien, au Musée de Madrid, de Francisco Herrera le vieux. Mais, de son fils, Francisco Herrera le jeune, né à Séville en 1622, mort à Madrid en 1685, il y a une grande peinture de *San Hermenegildo* (hauteur, 11 pieds 9 pouces; largeur, 8 pieds 2 pouces). On voit, au Musée du Louvre, un des chefs-d'œuvre de Herrera le

le premier maître de Velazquez. Cet artiste avait étudié sous Luis Fernandez, peintre dont la renommée a été conservée par la tradition, mais dont on ne connaît plus aucun ouvrage; son nom mérite cependant d'être conservé, puisque c'est de son école que sortirent les maîtres qui dirigèrent les études de Velazquez, de Cano et de Murillo. Herrera fut le premier qui rejeta le style de convention jusqu'alors en vogue et qui adopta cette manière libre et hardie qui devait bientôt caractériser les peintres de Séville. Esquissant avec des bâtons brûlés et appliquant ses couleurs avec des brosses d'une longueur et d'un volume jusqu'alors sans exemple, il produisit des œuvres ayant beaucoup de vigueur et d'effet; elles furent un sujet de surprise pour des amateurs que Vargas et Villegas avaient accoutumés à une manipulation minutieuse et à un fini délicat. L'habileté et la vigueur de Herrera le rendirent bientôt célèbre; les commandes se multiplièrent; ses figures de saints, aux rudes physionomies, aux draperies brillantes et larges, vinrent orner les chapelles de Saint-Bonaventure, les cloîtres de Saint-François, les appartements du palais archiépiscopal. Les élèves accoururent dans son atelier, mais ils en furent souvent chassés par la rudesse de son caractère et par la sévérité des corrections corporelles auxquelles il avait recours pour renforcer ses préceptes artistiques. Il se trouva ainsi souvent seul, sans élève, sans assistance, et réduit à se

vieux, le *Saint Basile écrivant sous l'inspiration du Saint-Esprit*, tableau qui a fait partie de la collection du maréchal Soult. Voir, sur ce tableau et sur Herrera, les *Études* publiées dans la *Revue de Paris*, 1835. — W.

faire aider par sa servante, lorsque les ordres pressaient. Velazquez fut parmi ceux que révolta bientôt la tyrannie de Herrera. Après avoir étudié sa méthode de travail, promptement comprise et acquise, il chercha une autre école plus calme et plus régulière.

Son nouveau maître, Francisco Pacheco, était, comme homme et comme artiste, en contraste complet avec Herrera. Né à Séville en 1571, il appartenait à une branche distinguée d'une noble famille qui porte un des noms les plus anciens de la Péninsule, et qui avait acquis une brillante illustration dans les arts et dans les lettres. Son oncle, qui se nommait également Francisco Pacheco, était chanoine de Séville, et il fut longtemps l'oracle du goût et de la science; c'est lui qu'on chargeait de composer toutes les inscriptions latines destinées à rappeler des événements auxquels participait le chapitre; c'est lui qui choisit les groupes et les bas-reliefs que cisela Juan d'Arphe pour orner le tabernacle où reposait l'Eucharistie, monument remarquable d'une époque où les orfèvres étaient des architectes qui bâtissaient avec les matériaux que leur fournissaient le Mexique et le Pérou. Indépendamment de ses poésies latines, qu'admirent ses contemporains¹, le chanoine édita une Flos Sanctorum, ornée de gravures sur bois, qui parut à Séville en 1580; il entreprit, mais il n'eut pas le temps de terminer une histoire de la cité de saint Isidore². Il est vraisemblable

¹ Nic. Antonio : *Biblioteca hispana nova*, in-fol., 1672, t. I, p. 348.

² Ortiz de Zuñiga, *Anales de Sevilla*. Madrid, 1677, in-fol.,

que ce fut auprès de ce savant que le jeune Pacheco contracta cet amour des livres et de la société des lettrés, goût qui ne l'abandonna jamais durant une existence longue et active. Il avait, comme Herrera, étudié la peinture sous la direction de Luis Fernandez, et il paraît avoir conservé le souvenir des préceptes qu'il reçut alors, longtemps après qu'ils eurent été oubliés ailleurs. Les premiers ouvrages qu'on cite de lui furent des bannières pour la flotte de la Nouvelle-Espagne; ayant, au lieu de toile, du velours cramoisi, il représenta saint Jacques à cheval, les armes royales et des sujets allégoriques appropriés à ces drapeaux, qui en 1594 bravèrent la tempête et les boulets. En 1598, il exécuta en grande partie les tableaux qui figurèrent aux cérémonies funèbres qu'organisa le chapitre, afin de rendre hommage à la mémoire de l'odieux Philippe II. Il se fit bientôt connaître par l'habileté avec laquelle il décorait les chairs et les draperies des statues en bois; il prêta aussi son concours à divers sculpteurs de ses amis, tels que Nuñez Delgado et Martinez Montañez; il ajouta à leurs bas-reliefs des fonds représentant des paysages et des monuments d'architecture. Les religieux de la Merci l'employèrent à peindre, dans leur vaste couvent, la Vie de saint Raimond, en 1600; trois ans plus tard, il représenta la Chute de Dédale et d'Icare dans un des appartements de la *Casa de Pilatos*, cet hôtel du duc d'Alcala dont nous avons déjà parlé. En 1611, il fit un voyage à Madrid, il visita Tolède et l'Escorial, examinant les collections d'œuvres d'art, nouant

p. 396. Il mourut en 1599, et il est enseveli dans la cathédrale, en face de la chapelle de *la Antigua*.

des relations avec Carducho, el Greco et autres artistes éminents. Lorsqu'il fut retourné à Séville, son atelier devint une des écoles les plus fréquentées par les jeunes peintres. Peu d'artistes ont été plus diligents et se sont donné plus de peine. Il constate lui-même qu'aucun de ses ouvrages n'a été exécuté sans qu'il eût tracé diverses esquisses de la composition, sans qu'il eût fait, d'après le modèle vivant, des études sérieuses pour les têtes et les parties les plus importantes des personnages; ses draperies étaient toujours peintes d'après celles disposées sur un mannequin. C'est Raphaël qu'il avait choisi comme le modèle qu'il voulait imiter, mais on ne peut dire que ses efforts aient été couronnés de succès. Son dessin est généralement correct, ses figures sont rarement dépourvues de grâce, mais ses compositions sont froides, sans vie, sans originalité. En dépit de quelque élégance, ses tableaux n'ont de commun avec les œuvres de Raphaël qu'une certaine pauvreté de couleur. Le *Jugement dernier*, composition immense, peinte en 1612 pour les religieux de Sainte-Isabelle, fut, dans sa propre estime, ce qu'il avait fait de mieux. D'autres juges, plus éclairés peut-être, pensent que le *Saint Michel renversant Satan*, et placé dans l'église de Saint-Albert, est ce qui donne l'idée la plus favorable de son habileté. Élu en 1618 familier de l'Inquisition, il reçut aussi de ce tribunal la charge d'inspecteur des peintures.

Parmi ses premières entreprises littéraires figure une édition nouvelle des poésies de son ami et compatriote, Fernando de Herrera; il y joignit un sonnet adulateur et un portrait, bien moins flatteur, assez maladroitement gravé

sur bois par Pedro Perret ¹. Un mémoire de peu d'étendue, dans lequel il discutait les mérites respectifs de la peinture et de la sculpture et accordait la palme à l'art qu'il professait lui-même, quelques traités polémiques mortellement ennuyeux, et quelques épigrammes où des critiques modernes ont reconnu de la vivacité et de l'aisance, précédèrent l'ouvrage sur lequel se base sa renommée : son *Traité de la Peinture*, publié en 1649 et devenu aujourd'hui très-rare, fut longtemps le manuel des ateliers de l'Espagne; il mérite encore d'être consulté, en raison des détails minutieux qu'il donne sur les procédés techniques alors en usage, et à cause des renseignements qu'on y découvre sur les artistes contemporains.

Velazquez entra dans l'atelier de Pacheco avec l'intention d'apprendre tout ce qu'on pouvait y savoir, et Pacheco, de son côté, enseigna volontiers à son jeune élève tout ce qu'il savait lui-même. Mais il paraît que le disciple découvrit bientôt qu'il avait quitté un peintre pratique pour un homme qui ne sortait pas des règles et des préceptes, et que, si l'un était mieux au fait de ce qui regardait les artistes de Cos et d'Éphèse, de Florence et de Rome, l'autre savait plus habilement représenter sur sa toile les êtres humains tels qu'ils existaient, tels qu'ils se mouvaient à Séville.

Il découvrit aussi que les leçons de la nature sont les meilleures et que le travail est ce qui guide le mieux l'artiste vers la perfection. Il résolut de fort bonne heure de ne dessiner, de ne colorer aucun objet sans l'avoir sous

¹ *Versos de Fernando de Herrera*, Séville, 1619, in-4°.

les yeux. Afin d'avoir toujours sous la main un modèle de la physionomie humaine, il avait avec lui, selon Pacheco, un jeune paysan qui lui servait d'apprenti et d'après lequel il étudiait les divers aspects du visage; il le représentait tantôt pleurant, tantôt riant, jusqu'à ce qu'il eût surmonté toutes les difficultés de l'expression; il s'en servit pour exécuter une multitude d'esquisses à la craie et au charbon sur papier bleu; ce fut ainsi qu'il acquit une certitude infaillible dans l'art de saisir la ressemblance. C'est grâce à ce procédé, qu'il obtint cette aisance et cette perfection qu'il déploya plus tard pour le portrait; ses détracteurs, ne pouvant contester sa supériorité sous ce rapport, s'en dédommageaient en répétant qu'il savait peindre des têtes, mais rien de plus. Philippe IV lui ayant un jour redit ce propos, il répondit, avec la noble humilité d'un grand maître et avec la bonne humeur qui défend le mieux du sarcasme, qu'on le flattait, car il ne connaissait personne qui pût être signalé comme peignant parfaitement une tête.

Pour acquérir de la facilité et du brillant dans le coloris, il se consacra pendant quelque temps à l'étude des animaux et de la nature morte, peignant toutes sortes d'objets riches de ton et d'une forme simple, tels que des morceaux de métal, des vases de terre, des ustensiles de ménage, reproduisant les poissons, les oiseaux et les fruits que fournissaient en abondance au marché de Séville les bois et les eaux des environs de la ville. Ces *bodegones*¹ de la jeunesse de l'artiste valent les meilleures

¹ Les Espagnols appellent *bodegones* tous les tableaux d'objets immobiles (*nature morte*; en anglais, *still life*; en allemand, *still*

productions des artistes flamands ; leur rareté est aujourd'hui devenue excessive. Le Musée de Valladolid ¹ possède en ce genre un morceau précieux, représentant deux figures de grandeur naturelle, auprès d'un amas d'instruments culinaires et d'un tas, pittoresquement rassemblé, de melons et de ces végétaux qui, dans les déserts du Sinaï, étaient l'objet des regrets du peuple d'Israël, trop plein du souvenir des jours passés en Égypte. A Séville, don Aniceto Bravo possède (ou possédait) un grand tableau du même genre, mais sans figure, et révélant bien plus la manière du maître ; don Juan de Govantes ² est l'heureux propriétaire d'une étude admirable, qui montre un cardon (*cardo*) tout coupé, tout prêt à être servi.

Le nouveau pas que fit Velazquez dans la carrière de l'instruction qu'il se donnait à lui-même, ce fut d'étudier la science de la vie populaire, que les rues et les chemins de l'Andalousie lui offraient en abondance et de la façon la plus pittoresque ; il mettait à ce genre d'observation une franche gaieté et un tact exquis pour reproduire les caractères. C'est à cette époque qu'il peignit le fameux *Porteur d'eau de Séville*, tableau que le roi Joseph em-

Leben), fruits, fleurs, légumes, poissons, gibier, vases et ustensiles quelconques. En espagnol, *bodega*, cellier, magasin où sont entassés des objets ; *bodegon*, gargote, comestibles ; *bodegonero*, gargotier, etc. Pour ces bodegones, Velazquez est, en effet, un des premiers peintres du monde. — W.

¹ Dans la grande salle, n° 6 ; *Compendio histórico de Valladolid*, 1843, p. 47.

² La collection de cet amateur (*calle de A, B, C*, n° 17) renferme de nombreuses et excellentes productions des vieux maîtres allemands et des Espagnols.

porta ¹ en 1813, en quittant Madrid, mais qui, avec les bagages de ce souverain renversé et avec beaucoup d'autres trésors ayant appartenu à la famille des Bourbons, tomba au pouvoir des Anglais après la bataille de Vittoria. Ferdinand VII fit hommage de cette peinture au grand capitaine qui l'avait replacé sur son trône héréditaire; elle figure au nombre des trophées réunis par Wellington dans son hôtel à Londres. Trois figures seules se montrent dans cette composition : un marchand d'eau, fatigué, brûlé par le soleil, vêtu d'une jaquette brune déchirée, et deux enfants; l'un reçoit un verre rempli du liquide bienfaisant, l'autre étanche sa soif dans un petit vase de terre ². L'exécution des têtes et de tous les détails est parfaite; le marchand en guenilles, vendant pour quel-

¹ Le traducteur a eu la discrétion de modifier le texte original. Il y a dans l'original anglais : « *the Watercarrier of Seville, stolen by king Joseph, in his flight from the palace of Madrid, and taken in his carriage, with a quantity of the Bourbon plate and jewels, at the rout of Vittoria.* » — Nous avons vu, dans la galerie Wellington, à *Apsley House*, cette peinture, dont la reine d'Espagne possède aussi une répétition dans son palais de Madrid; ce *Water-carrier*, cet *Aguador*, ce *Porteur d'eau*, est une des franches peintures de Velazquez et qui, en effet, caractérise très-bien sa première manière. *L'Histoire des Peintres* en donne une belle gravure sur bois, dans la biographie de Velazquez par Charles Blanc. — W.

² Cumberland, qui vit ce tableau au palais de Buen-Retiro, avance, avec l'inexactitude qui lui est trop habituelle, que les vêtements déchirés de l'aguador laissent apercevoir des portions nues de son corps, et que l'anatomie musculaire est rendue avec une admirable précision (*Anecdotes*, t. II, p. 6). Le fait est qu'à travers les fentes de l'habillement on voit quelque chose de fort rare chez les *aguadores* espagnols, du linge propre.

C'est en effet
 l'original dit de même chose

ques *maravedis* de sa marchandise facile à se procurer, *conserve*, *durant l'affaire*, *une gravité*, *un air de dignité* tout à fait espagnole et caractéristique; un empereur versant du tokay à un grand vassal n'aurait pas une attitude plus imposante. Ce beau tableau fut, avant la guerre, gravé avec talent par Blas Ametler, sous la direction de Carmona.

Palomino énumère plusieurs autres tableaux de Velazquez du même genre; ils ont péri ou ils sont oubliés; un d'eux représentait deux mendiants assis à côté d'une humble table sur laquelle étaient placés des pots de terre, du pain et des oranges. Un autre montrait un petit garçon déguenillé, tenant une cruche et surveillant la cuisson d'un morceau de viande placé sur un gril. Dans un troisième, on voyait un enfant assis, entouré de pots et de légumes, et comptant quelques pièces d'argent, tandis que son chien, placé derrière lui, se lèche les lèvres en regardant un plat de poisson; cette toile était *signée* du nom de l'artiste¹.

Pendant que Velazquez rivalisait ainsi avec les peintres hollandais, en étudiant les habitudes populaires, pendant qu'il acquérait, en reproduisant des haillons, cette supériorité dont il devait bientôt donner des preuves en retraçant la pompe et le faste de la royauté, il arriva à Séville des tableaux de maîtres étrangers et d'Espagnols appartenant à d'autres écoles; ils lui offrirent de nouveaux modèles à imiter et ils appelèrent son attention sur une autre classe de sujets. Son *Adoration des bergers*, vaste composition de neuf figures, qui était autre-

¹ Palomino, t. III, p. 480.

fois dans la collection du comte d'Aguila à Séville, puis au Musée espagnol du Louvre, et qui orne maintenant la Galerie Nationale à Londres, atteste son admiration pour les œuvres de Ribera; elle est une imitation des plus sévères du style de ce maître; un critique éclairé a même cru qu'elle était une copie d'un tableau de Ribera¹. L'exécution possède beaucoup de la puissance du Spagnoletto; les modèles sont empruntés à cette classe vulgaire que ce maître aimait à reproduire; les bergers agenouillés et la vieille femme derrière eux sont la vivante image d'une famille de bohémiens du faubourg de Triana. La Vierge est une pauvre paysanne, dépourvue de beauté et de dignité, mais pleine de vérité et de nature; l'enfant placé dans la crèche et autour duquel rayonne la lumière miraculeuse qui révèle la présence divine, est peint avec une délicatesse de touche, un effet brillant, dignes de provoquer l'admiration; les agneaux offerts en hommage et placés sur le premier plan sont des études attentives d'après nature. C'est un tableau d'un grand intérêt, et le plus important des premiers ouvrages de l'artiste.

Mais, de tous les peintres dont les productions passèrent alors sous les yeux de Velazquez, ce fut Luis Tristan², de Tolède, qui produisit alors sur lui l'impression la

¹ *Penny Cyclopædia*, t. XXVI, p. 189, article VELAZQUEZ.

² Né près de Tolède en 1586, mort en 1649. Le Musée de Madrid n'a de lui qu'un seul portrait de vieillard, en buste. Grand caractère, beaucoup d'originalité. MM. Pereire possèdent de Luis Tristan une belle peinture signée, *Un moine dans sa grotte*. Dans la galerie Aguado, on attribuait à Tristan une *Madone* et un *Christ à la colonne*. — W.

plus vive. Disciple favori du Greco, Tristan s'était formé pour lui-même un style où les tons sobres des artistes castillans se mêlaient avec le coloris plus éclatant des Vénitiens. Si le talent du maître et celui de l'élève s'étaient réunis dans un même individu, l'Espagne eût possédé un artiste d'une supériorité incontestable. Mais, quoique meilleur coloriste que le Greco, Tristan ne pouvait lui être comparé pour l'originalité de la conception et la vigueur de l'exécution. Ses œuvres ont pu apprendre à Velazquez à ajouter à sa palette quelques teintes brillantes qu'il appliquait sur sa toile, avec une touche encore plus habile et plus magique. Il est difficile de comprendre ce que le Tolédain a été en état de lui enseigner de plus. Velazquez, toutefois, reconnut constamment les obligations qu'il avait à Tristan, et il n'en parla jamais qu'avec une admiration chaleureuse, que les œuvres de ce maître n'expliquent guère.

Malgré la connaissance étendue qu'il avait des autres maîtres, Velazquez persévérait dans la préférence qu'il accordait aux sujets vulgaires et réels, et délaissait les conceptions nobles et l'idéal; c'était le résultat de la direction de son goût et de l'idée qu'il y avait pour lui, dans ce genre de travaux, plus de chances de réputation. A ceux qui lui proposaient de prendre un vol plus élevé et qui lui citaient Raphaël comme un modèle à suivre, il répondait qu'il aimait mieux être le premier dans la représentation de sujets vulgaires que le second dans celle de sujets de l'ordre le plus relevé.

Après de longues et patientes études, Velazquez devint le gendre de son maître. « A la suite de cinq années con-

sacrées à l'instruire, dit Pacheco, je lui fis épouser ma fille, doña Juana, étant amené à agir ainsi par sa vertu, son honneur, ses excellentes qualités et l'espérance que j'avais en son génie¹. » La violence de Herrera l'avait chassé de l'école d'un maître habile; peut-être la douce influence de la fille de Pacheco le retint dans un atelier où il ne trouvait pas toute l'instruction qu'il aurait pu rencontrer ailleurs, chez Roelas, par exemple, ou chez Juan de Castillo. Comme il advint à Ribalta, l'amour a pu contribuer à faire de lui un peintre, en excitant ses qualités et en lui apprenant à compter sur lui-même.

On sait fort peu de chose de la femme qui unit son sort à celui du grand artiste. Son portrait au Musée royal de Madrid², peint par son mari, la montre comme ayant le teint brun, le profil assez régulier, mais nulle beauté dans les traits. Le tableau de famille qui est à Vienne et qui représente les deux époux entourés de leurs enfants, indique qu'elle fut mère de six enfants au moins, quatre garçons et deux filles. Il n'existe aucun témoignage relatif à la vie domestique de ce ménage, à ses joies et à ses douleurs, mais il n'est aucun motif de croire que Juana Pacheco se soit montrée indigne de l'attachement du plus habile des élèves de son père. Pendant plus de quarante ans, elle fut la compagne de sa brillante carrière; elle lui ferma les yeux, et, quelques jours après, elle descendit à côté de lui au tombeau.

¹ Pacheco, *Arte de la Pintura*, p. 101.

² Voir, pour tous ces tableaux cités dans la biographie, le Catalogue de l'œuvre de Velazquez, à l'Appendice. W.

Si Velazquez tira peu de profit des instructions artistiques de Pacheco, il dut trouver, du moins, un avantage réel dans son séjour en une maison qui était regardée comme la meilleure école de bon goût qu'il y eût à Séville. Il y vit tout ce que l'Andalousie possédait d'hommes distingués au point de vue de l'instruction et de l'intelligence; il entendit les discussions des plus habiles artistes de la province; il se mêla aux conversations des savants et des littérateurs; il reçut des lèvres mêmes de Luis de Gongora les principes de la nouvelle et subtile école de poésie dont cet écrivain fut le chef longtemps admiré. Sa liaison avec Pacheco lui procura la connaissance du duc d'Alcala; il fut introduit dans le palais de ce grand seigneur, il y trouva de riches collections de statues, de tableaux, de livres, et il acquit, dans les réunions de la société la plus polie, cette élégance de manières, cet à-propos de langage, qui devaient distinguer l'artiste devenu plus tard homme de cour. Il consacra bien des heures à la lecture; la bibliothèque bien choisie que possédait Pacheco lui offrait à cet égard de grandes ressources; les livres sur les arts et sur les sujets qui s'y rapportent étaient ceux qui l'intéressaient le plus. Pour les proportions et l'anatomie du corps humain, il étudia, au dire de Pacheco, les ouvrages d'Albert Dürer et de Vesale; pour la physionomie et la perspective, ceux de Porta et de Daniel Barbaro; il étudia la géométrie dans Euclide, l'arithmétique dans Moya, et il prit dans Vitruve et dans Vignole des notions d'architecture. Semblable à une abeille diligente, il recueillait dans ces divers auteurs une instruction dont devait profiter la postérité. Il lut les

livres de Federigo¹, d'Alberti Romano² et de Rafael Borghini³; il y puisa des renseignements sur les arts, les artistes, le langage de l'Italie. Nous ignorons si, en feuilletant tant de livres, il ne suivit pas son beau-père sur le terrain de la théologie, mais nous savons qu'il avait du goût pour la poésie, art analogue à la peinture, puisqu'il retrace le tableau de l'esprit humain.

Ayant atteint l'âge de vingt-trois ans et ayant appris tout ce que Séville pouvait lui enseigner, Velazquez conçut le désir d'étudier les grands peintres de la Castille sur leur terre natale et de perfectionner son style en examinant les trésors des écoles d'Italie accumulés dans les palais royaux. Accompagné d'un seul domestique, il se rendit à Madrid au mois d'avril 1622; il atteignit promptement la scène où devait se développer sa gloire future, la ville que tout bon Espagnol appelle, comme le fait Palomino dans son style pompeux : le noble théâtre des plus grands talents du monde⁴. Pacheco, qui était bien connu dans la capitale, lui avait procuré des lettres de recommandation, et Velazquez trouva le meilleur accueil auprès de quelques *Sevillanos* établis à Madrid, tels que don Luis et don Melchior Alcazar, et surtout don Juan Fonseca, amateur des plus distingués. Ce dernier,

¹ Le meilleur des ouvrages de cet auteur est l'*Idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*. Turin, 1607, in-fol.

² *Origini e progressi dell' Accademia del disegno*. Pavie, 1604, in-4°.

³ *Riposo della Pittura e della Scultura*. Florence, 1584, in-8°.

⁴ *Noble teatro de los mayores ingenios del orbe*. Palomino, t. III, p. 483.

huissier du cabinet de Philippe IV, procura à l'artiste l'accès le plus facile dans toutes les galeries royales; il osa même engager le roi à poser devant le jeune peintre encore ignoré. Mais Philippe n'avait pas épuisé le plaisir de régner, encore nouveau pour lui; il avait trop d'occupations pour se livrer à cet amusement sédentaire, qui devint plus tard une de ses principales ressources pour tuer le temps. Après quelques mois d'études au Prado et à l'Escurial, Velazquez retourna donc à Séville, rapportant avec lui le portrait du poète Gongora; il l'avait fait à la demande de Pacheco. Ce portrait, ou un autre dû à la même main et exécuté à la même époque, se trouve au Musée royal de Madrid ¹; il représente le Pindare de l'Andalousie, jadis si célèbre, comme un prêtre grave et chauve, arrivé à l'âge mûr et ressemblant à un inquisiteur ennemi de toute nouveauté, de toute liberté de penser, plutôt qu'à l'auteur à la mode de subtilités extravagantes, au fondateur d'une nouvelle école poétique.

¹ C'est probablement ce tableau qui a servi de modèle au petit portrait gravé par Carmona dans le *Parnaso español*, t. VII, p. 171, et à celui de plus grande dimension dû au burin d'Ametler et qui figure dans les *Españoles ilustres*.

CHAPITRE III

Velazquez, après avoir visité Madrid comme un étudiant obscur, devait bientôt y être rappelé comme un aspirant à la gloire. Peu de mois après son départ, Fonseca, qui était devenu son ami chaleureux, parvint à intéresser Olivares en sa faveur, et il obtint du puissant ministre une lettre qui ordonnait au jeune artiste de venir dans la capitale et qui lui allouait 50 ducats pour les frais du voyage. Accompagné de son esclave, Juan Pareja ¹, jeune mulâtre, qui devint ensuite un excellent peintre, Velazquez ne perdit pas de temps pour se mettre en route; Pacheco, qui prévoyait et qui désirait partager le succès de son élève, le suivit. Il paraît que ce fut au mois de mars 1623 que le voyage eut lieu. Les deux Sévilliens furent logés sous le toit hospitalier de Fonseca, qui voulut que Velazquez fit son portrait. A peine fut-il

¹ Né à Séville en 1606, mort à Madrid en 1670. Le Musée de Madrid montre de lui un grand tableau (11 pieds 8 pouces de large sur 8 pieds 1 pouce de haut), la *Vocation de saint Matthieu*. Suivant le *Catalogue*, la première figure à gauche est le portrait du peintre lui-même. Dans l'ancienne galerie Aguado, trois portraits étaient attribués à Pareja. — W.

terminé, qu'il fut le soir même porté au palais par un fils du comte de Peñaranda, chambellan du cardinal-infant. Une heure après, il provoquait l'admiration de ce prince, du roi, de don Carlos et d'une foule de grands ; la fortune de Velazquez était faite.

Nous pouvons maintenant jeter un coup d'œil sur le monarque que Velazquez allait servir, et sur la cour qui devait devenir la scène de ses travaux et de ses triomphes.

Philippe IV était alors âgé de dix-neuf ans ; il y avait trois ans que son règne avait commencé, et il devait durer près d'un demi-siècle. L'histoire de cette domination de quarante-quatre années n'offre que le récit d'une pitoyable administration intérieure, de la rapacité, de l'oppression et de la révolte dans les provinces éloignées et dans les colonies, de la chute du commerce, de guerres sanglantes et destructrices, que termina la paix humiliante des Pyrénées. Les deux Philippe, qui succédèrent à Charles-Quint, héritèrent de la politique ambitieuse de ce monarque, mais ils n'eurent point son habileté et ils furent complètement abandonnés de la bonne fortune qui avait été son partage ; chacun d'eux gaspilla les ressources et affaiblit la puissance de la plus splendide couronne qu'il y eût alors au monde. Philippe IV trouva dans l'administration de son vaste empire un foyer infect de corruption et d'abus ; l'habileté d'un roi tel que Ferdinand, la vigueur d'un ministre tel que Ximenes n'auraient peut-être pas suffi pour purifier cette sentine. Après un faible effort tenté la première année de son règne et aussitôt abandonné, Philippe IV ne parut nullement se soucier d'entreprendre cette œuvre difficile. Les préoccupations

de son ministre Olivares se portaient vers des projets chimeriques d'agrandissement militaire, et, avant que Luis de Haro ne tint le gouvernail, le vaisseau de l'État, avec sa proue dans l'océan Atlantique et sa poupe dans les mers de l'Inde, était au moment d'être submergé¹. Naturellement indolent, le roi ne fut pas long à choisir entre une vie consacrée au plaisir et une existence consacrée à de nobles travaux; il accorda toute sa confiance à des favoris dont la société lui plaisait; Olivares, qui aimait le pouvoir pour lui-même, profita habilement de la faiblesse de son maître; tour à tour il l'accablait de piles de papiers d'État, ou bien il l'amusait en lui envoyant de jolies actrices, et Philippe finit par être plein de reconnaissance pour la main qui le débarrassait de l'intolérable fardeau de son sceptre héréditaire. Tandis que les provinces levaient les unes après les autres le drapeau de la révolte, tandis que son magnifique empire tombait en poussière, le roi des Espagnes et des Indes remplissait un rôle dans de petites comédies jouées sur son théâtre particulier, passait son temps dans les ateliers des artistes, assistait avec pompe à des combats de taureaux ou à des auto-da-fé; ou bien, retiré dans son cabinet du Prado, il s'entretenait avec ses maîtresses, lorsqu'il ne s'occupait pas de projets de nouveaux travaux à exécuter dans ses jardins ou dans ses galeries.

Malgré cette insouciance et ce coupable abandon de son métier de roi, Philippe IV possédait des talents réels et quelque activité intellectuelle. Comme protecteur des

¹ Voiture : *Œuvres*, Paris, 1729, t. I, p. 271.

lettres et des arts, il n'y avait aucun prince qui le surpassât alors en munificence et en bon goût. Pendant son règne, le théâtre castillan s'éleva au point le plus brillant de sa gloire; nulle dépense ne fut épargnée pour représenter les pièces rapidement écrites par le vieux Lope de Vega ou par le fougueux Calderon; la musique et le théâtre, au palais de Buen-Retiro, rivalisaient de splendeur avec ce qu'avait eu la cour d'Angleterre, lorsque Ben Johnson et Inigo Jones combinaient leur talent afin de donner de l'attrait aux œuvres dramatiques jouées à White-Hall. Une atmosphère littéraire régnait dans le palais; Gongora, que ses contemporains appellent le Pindare¹ et que la postérité dédaigne, était un des chapelains du roi; Velez de Guevara occupait le poste de chambellan, et le spirituel Quevedo fut secrétaire de Sa Majesté, jusqu'à ce que l'un de ses poèmes eût provoqué le courroux de l'implacable Olivares. Bartolome Argensola était historiographe royal de la province d'Aragon; Antonio de Solis était ministre d'État, et la croix de Saint-Jacques récompensa le mérite du poète Francisco de Roxas et de Calderon, le Shakespeare de l'Espagne.

Philippe ne se bornait pas à aimer les lettres, à récompenser les littérateurs, il écrivait sa belle langue naturelle avec une élégance et une pureté que nul auteur, roi ou noble, n'a surpassées; plusieurs volumes de ses écrits de divers genres, de ses traductions de l'italien, existent, dit-on, à la bibliothèque de

¹ Pellicer de Salas y Tovar : *Lecciones solemnes á las obras de don Luis de Gongora, Pindaro andaluz*, Madrid, 1630, in-4°.

Madrid¹. Un critique contemporain, Pellicer de Salas, le loue² comme un des meilleurs poètes et des plus habiles musiciens de l'époque. Descendant de son trône et se cachant sous l'anonyme, se désignant seulement comme un *Ingenio de esta corte*³, il se mesura avec les

¹ Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre la Comedia y el Histrionismo en España*. Madrid, 1804, p. 163.

² *Lecciones á las obras de Gongora*, columna 696.

³ Ce fut sous ce nom que Philippe écrivit la *Tragedia mas lastimosa, el Conde de Sex*, une comédie intitulée *Dar la vida por su dama*, et quelques autres. Voir Ochoa : *Tesoro del Teatro español* (Paris, 1838, 5 tom. in-8°), t. V, p. 98.

M. A. T. de Schack, dans son *Histoire* (en allemand) *de l'art dramatique en Espagne* (Berlin, 1846, 3 vol. in-8°), est entré dans des détails étendus au sujet des goûts de Philippe IV pour le théâtre. Moreto, dans la première scène d'une de ses pièces (*No puede ser el guardar una muger*), trace un tableau très-animé de la munificence du roi à l'égard des littérateurs. Le grand recueil de *las Comedias nuevas escogidas*, collection en 48 volumes, qui, publiée en diverses villes, de 1652 à 1704, n'existe peut-être complète nulle part, renferme vingt pièces dont l'auteur n'est désigné que comme un *Ingenio de esta corte*; nous allons en donner la liste, sans pouvoir préciser quelle part a pu y prendre Philippe IV : tome XI, *El Loco en la Penitencia y Tirano mas improprio*; tome XV, *Los Empeños de un Plumaje y origen de los Cuevaras*; tome XVIII, *El Rey don Alfonso, el de la mano Horadada, comedia burlesca*; tome XIX, *San Froylan*; tome XXIV, *Lo que puede Amor y Zelos*; tome XXVII, *Reynar es la mayor suerte*; tome XXVIII, *Mira al fin*; tome XXX, *Hacer del Amor agravio*; tome XXXIII, *El mas dichoso Prodigio*; tome XXXIV, *Amor de Razon vencido*; tome XXXV, *El Sitio de Olivenza*; tome XXXVI, *El Sitio de Betulia*; tome XXXVII, *El Amor hace discretos*; tome XXXVIII, *Del mal lo menos*; tome XXXIX, *El Veneno para si*; tome XLIII, *El Feniz de España, S. Francisco de Borja*; tome XLV, *Hasta la*

auteurs dramatiques si nombreux alors, et sa tragédie sur la chute du favori d'Elisabeth, du comte d'Essex, se maintient encore dans les collections dramatiques de l'Espagne. Il se plaisait à prendre avec d'autres *ingenios* un rôle dans les *Comedias de repente*, pièces improvisées, où une intrigue donnée amenait des dialogues.

En peinture comme en littérature, Philippe donna des preuves de son intelligence. De même que son père et son grand-père, il avait, dans sa jeunesse, appris à dessiner, et, sous la direction d'un bon dominicain, le père Juan Bautista Mayno¹, il devint le meilleur artiste de la maison d'Autriche. Butron, dans ses *Discours sur la Peinture*², atteste le mérite des nombreux tableaux et dessins dus au jeune roi; Olivares envoya à Séville, en 1619, un de ces dessins tracés à la plume, et représentant Saint Jean-Baptiste avec un agneau; il tomba dans les mains de Pacheco, et il fournit à Juan de Espinosa³ le sujet d'une pièce de vers dictée par l'enthousiasme; le règne du royal artiste était annoncé comme un nouvel âge d'or,

Para animar la lasitud de Hesperia.

muerte no ay Dicha; Ingrato á quien le hizo el bien; la Traicion contra su sangre; El Amor mas verdadero. (Ces deux dernières pièces sont qualifiées de *burlescas*.) — G. B.

¹ Deux peintures de Mayno au Musée de Madrid : un portrait d'homme et une grande composition allégorique (13 pieds 8 p. de large sur 11 pieds 11 p. de haut), où l'on voit Philippe IV, couronné de lauriers, foulant à ses pieds l'Hérésie et la Rébellion. — W.

² J. de Butron : *Discursos apologéticos*. Madrid, 1626, in-4°, p. 192.

³ Pacheco, *Arte de la Pintura*, p. 113.

Carducho¹ mentionne une production plus importante due au pinceau de Sa Majesté, un tableau à l'huile représentant la Vierge, et que l'on conservait au palais, dans la salle aux bijoux. Palomino² parle de deux tableaux portant la signature de Philippe IV, et que Charles II fit placer à l'Escorial; ce sont probablement les deux petits *Saint Jean* que Ponz vit dans un oratoire, près de la chambre du prieur³. Un paysage avec des ruines, tracé d'une façon large et spirituelle, est le seul témoignage de l'habileté de Philippe, qu'ait découvert le regard perçant de Cean Bermudez.

Pendant son voyage en Andalousie, au printemps de 1624, au milieu de grandes parties de chasse dans les châteaux et de pompeuses réceptions dans les villes, le royal artiste visita avec intérêt les églises et les couvents qui étaient sur sa route⁴, et, durant son séjour dans l'imposant Alcazar de Séville, il fit preuve de goût et de clémence, en graciant Herrera le vieux, accusé de fabrication de fausse monnaie; le tableau de Saint Hermengild sauva le coupable. A Valence, les peintres répétèrent avec orgueil les paroles du roi, au sujet des belles peintures dont Aregio et Neapoli avaient orné les portes du grand autel d'argent de la cathédrale : « L'autel est d'argent, mais les portes sont d'or. »

Lorsque Rubens parut en Espagne comme envoyé de

¹ *Diálogos*, fol. 160.

² Palomino, t. I, p. 185.

³ Ponz, t. II, p. 163.

⁴ *Jornada que Su Magestad hizo á la Andaluzia*, escrita por don Jacinto de Herrera y Sotomayor. Madrid, 1624, in-fol.

L'infante archiduchesse, il fut reçu avec des honneurs bien supérieurs à ceux qu'on eut jamais rendus à un noble flamand du sang le plus pur, et pouvant montrer la généalogie la plus illustre ; ce fut surtout l'artiste que le roi d'Espagne chargea d'une mission des plus délicates auprès du souverain de l'Angleterre. Velazquez dut à son pinceau (nous aurons occasion de le montrer) des dignités et des émoluments. Les emplois ecclésiastiques eux-mêmes furent parfois la récompense du talent d'un artiste, et, lorsque Alonzo Cano eut été nommé chanoine à Grenade, lorsque le chapitre réclama contre ce choix, en signalant l'insuffisance du savoir du nouveau dignitaire, Philippe ne laissa pas échapper cette occasion pour faire une réponse qui rappelle celles qu'on attribue à Charles-Quint et à notre Henri VIII : « Si ce peintre était un savant, qui sait s'il ne serait pas archevêque de Tolède ? Je puis faire tant que je voudrai des chanoines comme vous, mais Dieu seul peut faire un Alonzo Cano. »

L'établissement d'une Académie des beaux-arts à Madrid avait été, dès le commencement du règne de Philippe IV, recommandé par les Cortès. Déjà, en 1619, divers artistes avaient présenté à Philippe III une pétition réclamant la création d'une société de ce genre, mais il n'avait été donné aucune suite à cette idée. Philippe IV et Olivares s'y montrèrent favorables, et une commission de quatre délégués fut instituée pour rédiger le règlement de la nouvelle compagnie.

Mais le chemin est long du projet à la chose¹,

¹ Molière, *Tartuffe*, acte III, scène I. C'est la traduction du proverbe espagnol : *Del dicho al hecho, ha gran trecho.*

et, surtout en Espagne, les choses marchent fort lentement. Après quelques négociations préliminaires, les jalousies de quelques artistes arrêterent tout¹; le projet fut mis de côté et ne fut repris que sous la dynastie des Bourbons. Philippe IV était sincère cependant dans ses désirs pour créer une Académie des beaux-arts, et l'achat de modèles et de plâtres destinés aux études des élèves fut un des objets qu'il avait en vue lorsqu'il envoya pour la seconde fois Velazquez en Italie.

La peinture et la poésie étant les arts de prédilection de Philippe IV, il ne laissa pas, comme son grand-père, d'imposants monuments dignes de perpétuer le souvenir de son règne. D'ailleurs, il avait peu de motifs pour élever de nouveaux palais; ne possédait-il pas à Madrid un Pardo, à Aranjuez et à l'Escurial des résidences comme peu de monarques pouvaient se flatter d'en avoir? Ce qui reste en fait de travaux d'architecture de cette époque n'est pas d'ailleurs de nature à faire regretter que le nombre n'en soit pas plus grand. L'église royale de Saint-Isidore, qui a jadis appartenu aux Jésuites, et qui est encore la plus imposante de Madrid, est un témoignage de la munificence du monarque et de la décadence de l'art. Il agrandit le palais de Buen-Retiro qu'Olivares avait construit, et dont ce ministre fit hommage à son maître; il éleva dans les beaux jardins de cette résidence deux grands pavillons qui reçurent le nom d'Ermitages de Saint-Antoine et de Saint-Paul, et qui furent ornés de fresques. Le plus grand monument élevé sous

¹ Carducho, *Diálogos*, fol. 158.

ce règne fut le Panthéon, ou le cimetière royal de l'Escorial, dont Philippe III avait fait dresser le plan par l'architecte italien Crescenzi, et qui, après un travail de trente ans, fut achevé pour son fils.

Cette somptueuse chapelle souterraine fut consacrée avec la plus grande pompe, le 15 mars 1654, en présence du roi et de la cour; lorsque le corps de Charles-Quint, de son fils, de son petit-fils et des reines qui avaient continué la race royale furent descendus le long des magnifiques escaliers de marbre et que chacun d'eux fut déposé avec respect dans l'asile qui lui était réservé, un moine hiéronymite prononça un éloquent sermon, en prenant pour texte ces paroles d'Ezéchiel : « O vous, ossements desséchés, entendez la parole du Seigneur¹. » Lorsque Philippe IV était atteint d'un de ces accès de mélancolie qui était le mal funeste qui pesait sur cette famille royale, il venait dans ce souterrain entendre la messe, et, retiré dans la niche qui devait bientôt recevoir ses os, il méditait sur la mort².

Acquérir des œuvres d'art, tel était le plus grand plaisir de Philippe, et ce fut la seule chose où il montra de la persévérance et une volonté ferme. Quelque riches que fussent les galeries laissées par Philippe II, son petit-fils les augmenta tout au moins du double, au point de vue du nombre et de la valeur des objets rassemblés dans ses admirables collections. Ses vice-rois et ses ambassadeurs, indépendamment de leur besogne journalière de pression fiscale et d'intrigue diplomatique, devaient s'occuper sur-

¹ Ximenes : *Descripcion del Escorial*, p. 344 et 353.

² Dunlop : *Memoirs of Spain*, t. I, p. 642.

tout d'acheter, n'importe à quel prix, toute œuvre d'art vraiment belle qu'il y avait moyen de se procurer. Le roi employait aussi des agents d'un rang moins élevé, mais doués d'un goût plus sûr (et Velazquez fut du nombre); il les chargeait de voyager, de parcourir les ateliers, d'y recueillir ce qui s'y produisait de mieux, de faire exécuter des copies des tableaux et des statues dont il était impossible, même en prodiguant l'or, de devenir propriétaire. Les trésors du Mexique et du Pérou furent souvent échangés contre les chefs-d'œuvre de l'Italie et de la Flandre. Le roi d'Espagne était un concurrent avec lequel la lutte ne pouvait se soutenir, et les prix qu'il donnait pour des œuvres d'art étaient fort supérieurs à ceux auxquels le dix-septième siècle était habitué. Il accorda une pension annuelle de 1,000 écus à un couvent à Palerme, pour devenir maître du célèbre tableau de Raphaël représentant Jésus allant au Calvaire, tableau connu sous le nom de *il Spasimo*, et que le roi appela son bijou¹. Son ambassadeur près la république d'Angleterre, don Alonso de Cardenas, fut le principal acheteur, lorsque Cromwell mit en vente la belle galerie qu'avait formée Charles I^{er}². Ce fut alors que pour 2,000 livres sterling Philippe devint possesseur de cette charmante *Sainte Famille*, exécutée avec tant de soin par

¹ Cumberland, *Anecdotes*, t. II, p. 172, et *Catalogue des tableaux du palais de Madrid*, p. 80.

² Il fallut dix-huit mules pour porter à Madrid les objets achetés par l'ambassadeur et débarqués dans un des ports de l'Espagne; lord Clarendon, qui était alors le représentant de Charles II exilé, fut sans cérémonie invité à s'éloigner de la capitale, afin qu'il ne fût pas témoin de l'arrivée des trésors de son malheureux maître.

Raphaël, et jadis la gloire de Mantoue ; le royal acheteur donna à ce chef-d'œuvre le nom gracieux de la *Perle*.

Ce fut aussi Philippe qui plaça à l'Escurial la divine *Vierge au Poisson* de Raphaël, qui fut, avec le *Spasimo* et avec la *Perle*, transportée à Paris, d'après l'ordre de Napoléon ; mais ces trois tableaux ont été heureusement restitués au Musée royal de Madrid ; la charmante *Madone à la Tente* eut un autre sort ; enlevée à l'Espagne, elle fut, en 1813, acquise par le roi de Bavière, moyennant la somme de 5,000 livres sterling, et elle fait aujourd'hui la gloire de la galerie de Munich.

Philippe enrichit aussi ses collections de nombreux ouvrages des maîtres vénitiens ; il y plaça l'*Adonis endormi dans les bras de Vénus*, chef-d'œuvre de Paul Véronèse, un des plus précieux trésors du Musée royal, où il ne le cède point, sous le rapport de l'effet magique et de la voluptueuse beauté, à l'admirable toile du Titien, *Vénus et Adonis*. Les riches compositions du Dominiquin, les douces Vierges du Guide et du Guérchin, les nymphes de l'Albane, les paysages classiques du savant Poussin, les sombres solitudes et les étincelantes marines de Salvator Rosa, les glorieuses visions de Claude Lorrain, vinrent orner les murailles du palais ; Rubens, van Dyck, Jordans, Snyders, Crayer, Teniers, et les autres grands artistes qui jetaient alors tant d'éclat en Flandre, apportèrent aussi leur contingent. Les grands et les nobles, imitant les courtisans de Charles I^{er}, et connaissant les goûts de leur maître, lui donnaient souvent des preuves de leur dévouement et de leur bon goût, en lui offrant des tableaux et des statues. C'est ainsi que le brave et

spirituel duc de Medina de las Torres (mieux connu de la postérité sous le nom de marquis de Toral que lui a donné l'auteur de *Gil Blas*) fit hommage de trois tableaux exécutés par Corrège, par Paul Véronèse et par le Titien : *Jésus apparaissant, après sa résurrection, à Marie Madeleine*; la *Présentation de Notre-Seigneur au Temple*, et la *Fuite en Egypte*; don Luís de Haro offrit de son côté le *Repos de la Vierge*, par Titien, un *Ecce Homo*, de Paul Véronèse, et le *Christ à la colonne*, de Cambiaso; l'amiral de Castille apporta une production du Caravage : *Sainte Marguerite rappelant un enfant à la vie*¹.

Le roi aimait les statues tout autant que les tableaux. On sait que le cocher qui guidait l'équipage de Sa Majesté dans les rues de Madrid avait l'ordre de ralentir son allure lorsqu'il passait devant l'hospice des Chartreux, dans la rue d'Alcala, afin que son maître eût le temps d'admirer la belle statue de saint Bruno, due à Pereyra et placée au-dessus du portail. De nombreuses statues antiques furent achetées; des copies en marbre, en bronze, en plâtre, de ce que renfermaient de plus beau les galeries étrangères, furent exécutées; plus de trois cents de ces productions furent terminées sous les yeux de Velazquez lorsqu'il était en Italie, et le comte d'Oñate, revenant en 1653 de Naples, où il avait été vice-roi, les apporta en Espagne. Quelques-uns de ces objets allèrent orner les allées et les parterres d'Aranjuez, mais la majeure partie

¹ Toutes ces œuvres de grands maîtres, et bien d'autres, rassemblées maintenant au Musée royal de Madrid, font de ce musée une des galeries les plus riches de l'Europe. — W.

fut placée à l'Alcazar de Madrid, dans une salle octogone disposée dans ce but (d'après les plans de Velazquez), dans la galerie du nord et sur le grand escalier.

Philippe IV est un de ces potentats qui ont eu auprès d'eux des peintres habiles et des historiens sans talent ; les traits de son visage sont mieux connus que les événements de son règne. Son teint, d'une pâleur flamande, ses cheveux blonds, sa grosse tête, ses yeux gris et endormis, ses longues moustaches recourbées, son costume noir, son collier de la Toison d'or, sont connus du monde entier, grâce aux pinceaux de Rubens et de Velazquez. Charles I^{er}, avec son front mélancolique, sa barbe pointue et l'étoile placée sur sa poitrine, a de même été immortalisé par le génie de van Dyck. Et qui ne connaît la pompeuse figure de Louis XIV, se montrant au milieu de cette perruque immense, de ces riches étoffes qu'aimaient à retracer Mignard et Rigaud, ou bien, sur son cheval pie, représenté, comme un soldat de parade qu'il était, sur le premier plan de quelque bataille théâtrale, par van der Meulen ? Quelque vif qu'ait été le goût de ces monarques pour perpétuer leur image sur la toile, ils n'ont point été aussi fréquemment reproduits, et d'autant de façons différentes, que leur *bon frère et cousin* d'Espagne. Tantôt couvert d'une riche armure et conduisant un coursier fougueux, tantôt vêtu de velours noir et présidant le conseil des ministres, tantôt éclatant d'or et de pourpre, tantôt revêtu d'un modeste pourpoint et partant pour la chasse au sanglier, Philippe se montra sous tous ces aspects variés à l'œil perçant de Velazquez, servi par une main habile. Il ne s'en tint pas à voir sa figure re-

produite en tant d'attitudes différentes, il voulut que le grand artiste le représentât en prière, agenouillé sur les *coussins brodés de son oratoire*. Dans tous ces divers portraits, nous retrouvons cette expression froide et flegmatique qui donne à ses traits l'aspect d'un masque, et qui s'accorde si bien avec le témoignage des écrivains contemporains qui vantent l'aptitude de ce prince pour conserver un silence de mort et une immobilité de marbre, talent héréditaire dans sa maison, mais qui, chez lui, était parvenu à un point tel, qu'il pouvait assister à la *représentation d'une comédie entière sans faire le moindre mouvement du pied ou de la main*¹, et que, pendant de longues audiences, pas un de ses membres ne bougeait, excepté la langue et les lèvres². Il montait à cheval, maniait son fusil, avalait les verres d'eau infusés de cannelle qui composaient sa boisson habituelle³, et accomplissait ses dévotions avec une imperturbable solennité de maintien, qu'il aurait pu conserver en prononçant ou en recevant une sentence de mort.

Une preuve remarquable de cette imperturbabilité se montra dans une fameuse fête que lui donna Olivares en 1631, lorsque, à l'occasion de la naissance du prince héréditaire, ce fastueux favori renouvela dans le cirque de Madrid les jeux de l'ancienne Rome. Un lion, un tigre, un ours, un chameau, ce que Quevedo, en faisant un récit poétique de ce spectacle, appela toute l'arche de Noé et le recueil entier des fables d'Esopé, furent lâchés

¹ *Voyage d'Espagne*, Paris, 1669, in-4°, p. 36.

² *Voyage d'Espagne*, Cologne, 1667, in-12, p. 33.

³ Dunlop, *Memoirs of Spain*, t. I, p. 651.

dans la vaste *plaza del Parque*, afin de se disputer la souveraineté de l'arène. Au grand plaisir de ses compatriotes de la Castille, un taureau de Xarama triompha de tous ses antagonistes. « Le taureau de Marathon, qui ravagea le pays de Tetrapolis, dit un témoin oculaire de ce événement, ne fut pas plus vaillant ; Thésée, qui le vainquit et qui le sacrifia, n'acquit point une gloire supérieure à celle dont se couvrit notre immortel souverain. Ne voulant point qu'un animal qui s'était conduit si bravement n'obtînt pas une récompense bien méritée, Sa Majesté résolut de lui accorder la plus grande faveur que la bête elle-même eût pu désirer, si elle avait été douée de raison, celle de la faire périr sous les coups de sa main royale¹. »

Demandant son fusil de chasse, le roi mit en joue ; le coup partit, et aussitôt le taureau tomba étendu sans vie sur le sable sanglant. La foule se livra aux transports d'un fougueux enthousiasme ; mais, ajoute le chroniqueur, « le roi ne perdit pas un instant sa sérénité habituelle, sa contenance calme et cette gravité qui lui sied si bien, et s'il

¹ Josef Pellicer de Tobar : *Anfiteatro de Felipe el Grande Rey Católico de las Españas ; contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el toro en la fiesta agonal de treze de octubre deste año de MDCXXXI*. Ce livret, très-rare et très-curieux, comprend 11 feuillets préliminaires et 80 feuillets de texte ; je n'en connais d'autre exemplaire que celui qui se trouve dans la belle bibliothèque de don Pascual de Gayangos, à Madrid. Il contient des pièces de vers en l'honneur du roi et de son habileté à combattre le taureau ; ces vers sont signés de dix-huit auteurs différents ; les plus remarquables sont Quevedo, Lope de Vega, Francisco de Rioja, Juan de Jau-regui, le prince d'Esquilache, Velez de Guevara et Catalina Henriquez.

n'y avait pas eu cette multitude de témoins ébahis, on aurait eu de la peine à croire qu'un coup aussi heureux et aussi ferme fût parti de sa main. »

Philippe, étant né un vendredi saint, passait, d'après une croyance populaire répandue en Espagne, pour jouir d'une espèce de faculté de seconde vue; on attribuait aux personnes venues au monde ce jour-là le privilège de voir, partout où un meurtre avait été commis, le corps de la victime; le roi avait l'habitude de regarder vaguement en l'air, ce que la plèbe expliquait par le désir fort naturel de la part de Sa Majesté d'éviter un spectacle fort désagréable et très-fréquent dans un pays où des actes de violence se commettaient sans cesse ¹.

Conserver en public un aspect grave et majestueux était, dans l'opinion du fils de Philippe III, le plus sacré des devoirs d'un souverain; on ne le vit jamais sourire que trois fois en sa vie ², et sa principale ambition fut sans doute de passer à la postérité comme un modèle de la figure que doit faire un roi. Cet imposant Autrichien, chez lequel l'étiquette semblait incarnée, possédait cependant un fonds très-vif de gaieté, et dans certaines circonstances il s'y laissait aller, en gardant, comme Cervantes, l'air le plus grave; il se livrait aux entretiens les plus enjoués lorsqu'il avait jeté de côté son manteau royal et sa gravité espagnole ³; il disait des galanteries aux belles, il jouait dans des comédies de société et il faisait échange

¹ D'Aulnoy, *Voyage en Espagne*, t. III, p. 193.

² Dunlop, *Memoirs*, t. I, p. 389.

³ *Original letters of Sir Richard Fanshaw*. London, 1702, p. 421.

de bons mots avec Calderon lui-même¹. Quoique ses traits fussent dépourvus de beauté, il était de haute taille et bien fait, et, après tout, il avait plus de droits à s'appeler Philippe le Beau que Philippe le Grand, titre qu'Olivares eut l'absurdité de l'engager à prendre. Dans sa jeunesse, se trouvant à Lisbonne comme prince des Asturies, il vint, vêtu de satin bleu et couvert d'or, recevoir le serment de fidélité des Cortès, et, de tous les acteurs de cette cérémonie futile, nul ne le surpassait en bonne grâce. Il n'était point dépourvu de ce qui plaît au beau sexe, car sa seconde femme, Marianne d'Autriche, s'éprit, dit-on, de lui après avoir vu son portrait dans le palais impérial de Vienne, et elle déclara qu'elle n'aurait jamais d'autre mari que son cousin à la plume bleue².

Les infants d'Espagne, frères de Philippe IV, partageaient les goûts artistiques du roi; ils avaient, comme lui, appris le dessin dans leur jeunesse, et Carducho vante le mérite de deux dessins exécutés de leurs mains et que possédait Eugenio Caxes³. Don Carlos, dont le teint très-brun était un titre à l'affection des Espagnols⁴, et qui passait pour avoir une capacité dont s'alarma la jalousie d'Olivares⁵, mourut en 1632, n'ayant encore que vingt-six ans. Le cardinal-infant, don Fernando, le plus habile des rejetons légitimes de la race autrichienne depuis Charles-Quint, hérita de l'amour des arts habituel dans

¹ Ochoa, *Teatro español*, t. V, p. 98.

² *Voyage d'Espagne*, 1669, in-4°, p. 38.

³ *Epistolæ Ho-elianæ*, p. 125.

⁴ Dunlop, *Memoirs*, t. I, p. 169.

⁵ Ponz, t. VI, p. 152.

sa famille, et il arriva, sous la direction de Vincenzo Carducho¹, à posséder des talents pour la peinture. Revêtu, dès sa jeunesse, de la pourpre romaine et placé sur le trône archiépiscopal de Tolède, il n'affecta point l'austérité d'un saint; il fut de bonne heure la vie et l'âme de la cour et le directeur de ses fêtes. Ce fut à sa maison de campagne de Zarzuela, près Madrid, qu'il mit à la mode ces compositions dramatiques mêlées de musique, qui ont conservé une grande popularité en Espagne sous le nom de *zarzuelas*, et qu'il faisait représenter avec de splendides décorations.

Cet attachement aux dissipations du monde ne détournait pas le cardinal-infant d'études sérieuses; il aimait les livres, il était versé dans les sciences philosophiques et mathématiques, et il connaissait diverses langues étrangères². Ayant été nommé, à l'âge de vingt-deux ans, gouverneur de la Flandre, il passa les neuf années qui devaient former la fin de sa carrière dans les conférences politiques ou à la tête des armées. Mais le vainqueur de Nordlingen trouva encore le temps de poser devant Rubens, Crayer et van Dyck, et de consacrer quelques instants à encourager les arts. Sa courte et brillante existence se termina en 1641. L'architecte Lorenzo Fernandez

¹ Cet Italien Vincenzo Carducho, né à Florence en 1585, mort à Madrid en 1638, a produit quantité de grandes compositions religieuses. On en voit une dizaine au Musée royal de Madrid. Mais c'est surtout au Musée national qu'il faut étudier Carducho sur une série très-savante, signée et datée de 1632. Voir, plus loin, une appréciation de Carducho par M. Stirling. — W.

² Pellicer de Salas, *Lecciones á las obras de Gongora*; épître dédicatoire au cardinal-infant.

de Salazar fut chargé d'ériger à sa mémoire, au centre de la cathédrale de Tolède, un monument de soixante-dix pieds de haut, qui fut couvert d'inscriptions en diverses langues, célébrant le mérite du cardinal; il fut exalté comme étant

Hispanus Mars, urbis fulgor et Austrius heros,
Infans, præsul, primas, Ferdinandus amandus ¹.

La première femme de Philippe IV, la belle reine Isabelle de Bourbon, Élisabeth de France, fille de Henri IV et sœur de Henriette-Marie, épouse de Charles I^{er}, était l'étoile de la cour; elle fournit à Velazquez ses plus gracieux modèles. C'est à ce maître qu'on doit un tableau curieux et fort intéressant, qui fait partie de la collection du comte d'Elgin ², et qui représente l'échange effectué le 9 novembre 1615, sur les bords de la Bidassoa, lorsque la France confia à l'Espagne cette princesse, alors très-jeune et fiancée au prince des Asturies, et reçut l'infante qui fut la femme de Louis XIII et la mère de Louis XIV. Au milieu du fleuve s'élève un pavillon construit sur plusieurs barques; deux canots (et dans chacun d'eux s'élève un dais) s'avancent vers lui, partant des rives opposées; ils portent l'un et l'autre une princesse et sa suite. Sur

¹ *Pyra religiosa que la muy Santa Iglesia, primada de las Españas, erigio al Cardinal-Infante D. Fernando de Austria*, por el licenciado Joseph Gonzalez de Varela. Madrid, 1642, in-4°. Ce beau volume contient une vue du monument et un portrait du cardinal, gravé par G. C. Semin.

² Ce tableau, qui avait figuré dans les galeries du Luxembourg, fut acquis en France, pendant les guerres de l'Empire, par le comte d'Elgin, dont le nom sera toujours cher aux artistes.

les rives on aperçoit des pavillons plus considérables, ornés des bannières et des devises respectives de la France et de l'Espagne; plus loin, des escadrons de cavalerie, *des compagnies des archers écossais de la garde*, avec leur uniforme blanc, des fantassins des deux nations; toute cette scène répond parfaitement aux descriptions qu'ont faites les chroniqueurs Mantuano et Cespedes¹. La rivière, les figures, les pavillons, le paysage formé de montagnes escarpées et boisées, sont l'œuvre d'une main habile; on ne saurait attribuer cette composition à Velazquez, qui n'avait que seize ans lorsque l'échange des deux princesses eut lieu et qui était alors dans l'atelier de Herrera à Séville; cependant il aurait pu traiter plus tard ce sujet, en s'aidant des études exécutées précédemment par quelque autre artiste. On possède peu de détails sur la carrière d'Isabelle; mais cette souveraine paraît avoir partagé les goûts de son mari. Au mois de juillet 1624, un Français, probablement aliéné, brisa en morceaux une hostie consacrée, dans l'église de Saint-Philippe; il fut étranglé et brûlé². Afin d'apaiser la colère de la majesté divine offensée, des cérémonies expiatoires eurent lieu dans cette église et dans quelques autres, et un grand office fut célébré à l'Alcazar. Une cérémonie religieuse avait pour la grave cour castillane le charme qui se serait attaché ailleurs à un bal masqué; nulle dé-

¹ Pedro Mantuano : *Casamientos de España y Francia*. Madrid, 1618, in-4°, p. 228, 238. — Gonçalo de Cespedes y Meneses : *Historia de don Felipe IV*. Barcelona, 1634, p. 3.

² *Relacion del auto da fé en Madrid á 14 dias de Julio deste año*, por el licenciado P. Lopez de Mesa. Madrid, 1624. Opuscule curieux, de 2 feuillets in-folio.

pense ne fut épargnée pour disposer un des corridors du palais, et chaque membre de la famille royale présida à l'érection et à la décoration d'un autel. Celui dont se chargea la jeune reine surpassa tous les autres, au point de vue du goût et de la magnificence, et les bijoux et les pierreries qui lui prêtaient leur vif éclat valaient tout au moins trois millions et demi d'écus ¹.

Don Gaspar de Guzman, comte d'Olivares et duc de San Lucar, exerça pendant vingt-deux ans en Espagne un pouvoir suprême ; il fut, de tous les ministres du dix-septième siècle, le plus superbe, le plus laborieux, le moins scrupuleux et le plus malheureux. Peu de conquérants ont acquis des possessions aussi vastes que celles qu'il fit perdre à la couronne de Castille. C'est à lui que l'Espagne attribua avec raison la perte du Portugal et de ses vastes dépendances dans les deux mondes. Pendant son administration, diverses provinces de l'Espagne elle-même et toutes celles de la Flandre et de l'Italie furent dans un état presque perpétuel d'anarchie et de révolte. Il aimait d'ailleurs la littérature et les arts ; il y était porté par un goût naturel et parce qu'il trouvait ainsi le moyen d'occuper le roi, de l'empêcher d'écouter les murmures du peuple et d'envisager l'abus que le ministre faisait de sa puissance. Des milliers de livres furent dédiés à Olivares ; il fut le protecteur de Quevedo, de Gongora, des Argensola, de Pacheco et de bien d'autres littérateurs ; Lope de Vega, qui fut son chapelain, fut logé dans l'hôtel du favori ², comme, un demi-siècle avant, il l'avait été

¹ Florez, *Reynas católicas*, t. II, p. 944.

² Dunlop, *Memoirs*, t. I, p. 359.

dans celui du célèbre duc d'Albe. Sa bibliothèque était une des plus considérables et des plus curieuses qu'il y eût en Espagne; elle abondait en manuscrits précieux, en livres rares, qui passèrent par héritage à un débauché, le marquis d'Heliche¹, fils de Luis de Haro; ces trésors furent négligés, dispersés, perdus. Dans sa jeunesse, Olivares se fit remarquer par sa magnificence², et le beau monde de Madrid conserva un long souvenir des fêtes qu'il donna en 1631; des murs furent démolis pour réunir ses jardins à ceux de son beau-frère, le comte de Monterey; la comédie et la musique embellirent ces nuits enchantées³. Le palais de Buen-Retiro fut, nous l'avons déjà dit, élevé par Olivares, et, pendant qu'il exerça la charge d'alcade de l'Alcazar de Séville, il agrandit et embellit ce vieil édifice⁴. Il fut l'ami et le patron de Rubens, auquel il commanda quelques magnifiques tableaux, destinés à embellir l'église de son village de Loeches.

Dès son arrivée à la cour, Velazquez trouva un protecteur dans le puissant ministre, qui fut un des premiers à

¹ L'abbé Bertaut, de Rouen, visita deux fois cette bibliothèque, qu'il dépeint comme très-curieuse; dans une de ces occasions, il eut un entretien avec le marquis, qui ne lui parla d'autre chose que des chevaux de l'Andalousie. *Voyage d'Espagne*, 1669, in-4°, p. 170.

² Valdory, *Anecdotes du ministère d'Olivares, tirées et traduites de l'italien de Siri*. Paris, 1722, in-12, p. 7 et 9.

³ Casiano Pellicer : *Origen y progresos de la Comedia en España*, t. I, p. 174.

⁴ La description de cet Alcazar, telle que la donne R. Caro (*Antigüedad de Sevilla*, fol. 56-58), montre que les successeurs d'Olivares se bornèrent à effectuer quelques réparations.

poser devant l'artiste ; Murillo fut aussi, durant son court séjour à Madrid, l'objet des faveurs d'Olivares, et la fidélité avec laquelle les deux grands peintres demeurèrent attachés à l'homme d'État tombé dans la plus profonde disgrâce est un témoignage de ses qualités aimables et de l'aménité de sa vie privée.

La cour et la capitale de l'Espagne, où, depuis un demi-siècle, le goût des arts était à la mode, pouvaient, sous Philippe IV, se vanter de posséder plus de galeries et d'amateurs qu'aucune autre ville de l'Europe, excepté Rome ; de même que les grandes maisons qui avaient donné des vice-rois au Pérou et au Mexique se distinguaient par la quantité d'objets en or et en argent accumulés dans leurs palais, les familles qui avaient fourni des gouverneurs à la Flandre et à l'Italie étaient fières de leurs tapisseries et de leurs tableaux ; dans quelques maisons favorisées de la fortune, les trésors de l'un et l'autre genre abondaient¹. Le palais de l'amiral de Castille était orné d'admirables productions dues aux pinceaux de Raphaël, du Titien, du Corrège, d'Antonio Moro ; on y voyait de curieuses armures, des sculptures du plus grand mérite ; l'hôtel du prince d'Esquilache, François de Borgia, un des neuf poètes qu'on appelait les Muses de la Castille, était renommé pour les tableaux placés dans sa grande salle. Le marquis de Leganes et le comte de Monterey, favoris d'Olivares et que leur rapacité déhontée à Milan et à Naples fit surnommer *les deux larrons*, étaient du moins de

¹ M^{me} d'Aulnoy : *Voyages*, lettre 9. Lady Fanshaw, *Memoirs*, p. 227.

zélés collectionneurs. Le comte possédait une suite célèbre de dessins tracés de la main de Michel-Ange et connus sous le nom des *Nageurs*; il était également propriétaire d'une *Sainte Famille* de Raphaël¹; le beau couvent de religieuses qu'il éleva à Salamanque était un véritable musée², et Carducho met peut-être une allusion ironique aux moyens peu scrupuleux qu'employait le comte pour enrichir ses galeries, lorsqu'il pose cette question : « Que ne ferait-il pas pour obtenir un tableau original³? »

La collection de don Juan de Espina était nombreuse et précieuse; il avait réuni de belles sculptures en ivoire et il possédait deux volumes de dessins et de notes manuscrites de la main de Léonard de Vinci⁴. Le duc d'Albe enrichit sa collection héréditaire en y plaçant quelques tableaux d'élite qui avaient appartenu à Charles I^{er}. Le bon comte de Lemos, les ducs de Medina-Celi et de Medina de las Torres, les marquis d'Alcala, d'Almaçan, de Velada, de Villanueva del Fresno, d'Alcaniças, les comtes d'Osorno, de Benavente et de Humanes, Geronimo Fures y Muñiz, chevalier de Saint-Jacques et gentilhomme de la bouche du roi⁵, Geronimo de Villafuerte y Zapata, conservateur des bijoux de la couronne, Suero de Quiñones, grand porte-étendard de Leon, Rodrigo de Tapia, Francisco de Miralles, Francisco de Aguilar et d'autres

¹ Carducho, *Diálogos*, fol. 148.

² Ponz, t. XII, p. 226.

³ *Diálogos*, fol. 159.

⁴ *Id.*, fol. 156.

⁵ Gentilhombre de la boca; il servait Sa Majesté à table.

personnages distingués de la cour, étaient tous possesseurs de tableaux de prix.

Le duc d'Alcala,

Príncipe, cuya fama esclarecida
Por virtudes y letras será eterna ¹,

et dont nous avons déjà signalé les goûts artistiques et littéraires, fut, sous le règne de Philippe IV, ambassadeur à Rome et vice-roi de Naples. Don Juan Fonseca y Figueroa, frère du marquis d'Orellana, chanoine et chancelier de Séville et huissier du rideau du roi ², le premier protecteur que rencontra Velazquez, était un peintre amateur de quelque mérite; il fit un bon portrait du poète Rioja. Don Juan de Jauregui, chevalier de Calatrava, grand-écuyer de la reine Isabelle et traducteur de Lucain et du Tasse ³, cultiva la peinture tout autant que la poésie. Son goût, acquis ou perfectionné à Rome, se dirigea surtout vers le portrait; il fit celui de Cervantes, et cet illustre écrivain en fait mention dans le prologue de ses Nouvelles ⁴.

¹ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*.

² Son emploi était de tirer le rideau de la galerie où le roi se plaçait à l'église; il faisait aussi les fonctions d'aumônier.

³ Il publia l'*Aminta* à Séville, en 1618, in-4°, et ce volume renferme aussi des *Rimas* de sa composition et quelques morceaux en prose, parmi lesquels on remarque celui sur la peinture, qui figure dans l'ouvrage de Pacheco. La *Farsalia* ne fut imprimée qu'après sa mort, en 1684 (Madrid, in-4°).

⁴ « El qual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso D. Juan de Xaurigui. » — Ce portrait est perdu; on

Retrouvé

Jauregui donna quelques-uns de ses meilleurs tableaux à son ami Medina de las Torres, et ils faisaient le plus bel ornement de l'appartement qu'occupait ce grand seigneur au palais du roi¹. Il gravait avec habileté, et son burin fournit quelques estampes au traité du jésuite Luis de Alcazar sur l'Apocalypse². Lope de Vega l'a plusieurs fois nommé avec honneur³, et dans le recueil de vers élogieux placés, suivant l'usage du temps, en tête du volume qui renferme les poésies de Jauregui, on trouve un sonnet de Pacheco qui célèbre « sa lyre harmonieuse et son vaillant pinceau. » Un de ses meilleurs poèmes est un dialogue entre la Peinture et la Sculpture, qui discutent leurs mérites respectifs; la Nature intervient pour clore le débat, et sa décision est en faveur de la Peinture⁴.

Don Geronimo Fures était un critique éclairé et un artiste habile; son pinceau se plaisait surtout à retracer des allégories, des sujets emblématiques, accompagnés de maximes morales; on remarque comme ce qu'il fit de mieux en ce genre, un navire avançant avec vigueur, toutes voiles déployées, contre le vent, avec la devise : *Non credas temporari*. Cette énumération de peintres amateurs pourrait recevoir d'amples développements; nous la fermerons en citant don Juan de Butron, qui pratiqua

n'en a conservé qu'une copie, qui est à l'Académie de Madrid. Cervantes posa aussi devant Pacheco. — G. B.

¹ Carducho, *Diálogos*, fol. 156.

² *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*. Anvers, 1619, in-fol.

³ *Obras*, t. I, p. 38; t. IV, p. 503.

⁴ *Rimas*, p. 174.

avec une habileté véritable l'art dont sa plume défendit le privilège et revendiqua la dignité.

Le portrait de Fonseca, peint par Velazquez, plut tellement au roi, qu'il adressa aussitôt la note suivante à Pedro de Huerta, fonctionnaire dont le département embrassait les nominations artistiques : « J'ai informé Diego Velazquez que vous le preniez à mon service, afin de l'occuper selon mes instructions ultérieures, et je lui ai accordé pour ses appointements 20 ducats par mois, payables au bureau des travaux pour les palais royaux ; vous ferez dresser le brevet conformément à l'usage en pareilles circonstances. Donné à Madrid le 6 avril 1623. » Velazquez reçut en même temps l'ordre de peindre le portrait de l'infant don Fernando, et le roi, impatient de voir reproduire ses traits sévères, voulut de son côté poser sans retard devant l'artiste.

Le travail du peintre fut cependant interrompu par les fêtes qui furent données à l'occasion du célèbre voyage du prince de Galles (depuis Charles I^{er}) à la cour d'Espagne. On sait qu'il s'agissait d'un projet de mariage. Le prince, accompagné de Buckingham, arriva à Madrid le 7 mars, et ce fut dans le cours de ce même mois que Velazquez et Pacheco fixèrent leur séjour dans la capitale. Les courses de taureaux, les carrousels, les représentations dramatiques, les cérémonies religieuses, les parties de chasse, les bals alternaient avec ces conférences diplomatiques dans lesquelles le prince et Steenie, discutant des questions d'État avec le langage passionné de la jeunesse, embarrassaient les vieux courtisans et inspi-
raient des espérances ou des craintes chimériques aux

docteurs de Lambeth et de Tolède. La politique d'Olivares exigeait que le roi Jacques et son fils fussent bercés d'espérance et tenus dans l'incertitude jusqu'à ce que l'empereur eût achevé de s'emparer du Palatinat, dont il avait expulsé le malheureux parent du roi d'Angleterre, l'électeur Frédéric, connu sous le nom de roi de Bohême. Pendant cinq mois, Charles et Buckingham furent livrés aux subtiles négociations que le ministre conduisait de l'air le plus solennel, tandis que le jeune roi exerçait une franche hospitalité et que la reine et l'infante déployaient une grave coquetterie. Ils découvrirent enfin et déjouèrent le peu de sincérité de la cour castillane : le prince, après avoir pris le parti d'offrir ailleurs sa main et la couronne qu'il devait un jour porter, présenta à l'objet de sa passion romanesque une ancre en diamant, comme emblème de ses espérances. Mais la dissimulation fut telle de part et d'autre, que, le 19 août, quelques jours avant que Charles ne prît congé, les Anglais qui étaient à Madrid, fidèles à une habitude nationale, pariaient trente contre un que le mariage aurait lieu ¹.

Charles ne réussit pas, dans ce voyage célèbre, à acquérir pour épouse une infante d'Espagne, mais du moins il acquit ou il développa d'une façon sensible ces goûts artistiques qui ornèrent les rares ennuis de sa prospérité et qui donnent encore de la grâce à sa mémoire. Il vit la capitale de l'Espagne lorsqu'elle était au faite de sa splendeur, lorsque ses palais, ses églises, ses couvents étaient

¹ Howell, *Letters*. London, 1754, in-8°, p. 146.

remplis des plus belles productions de l'art; il assista à de splendides cérémonies accomplies devant des autels où brillèrent les tableaux du Titien et d'el Mudo; il contempla de longues processions où se mêlaient à de longues files de bannières des chars qui portaient les sculptures de Hernandez et les belles pièces d'orfèvrerie ciselées par Alyares et par d'Arphe. L'aspect des salles de l'Escorial et du Pardo lui inspira l'ambition de former une galerie digne de la couronne d'Angleterre, et ce fut le seul objet auquel son ambition parvint à atteindre. Le noyau de la riche collection qu'il rassembla plus tard à Whitehall provient de la galerie du comte de Villamediana ¹ et du cabinet du sculpteur Pompeo Leoni ², livré aux enchères

¹ Ce comte périt victime d'une mort mystérieuse; on supposa qu'il avait eu l'audace d'aspirer à l'amour de la reine Isabelle et qu'il fut sacrifié à la jalousie de Philippe IV (voir la *Vie de Lope de Vega*, par lord Holland, p. 74). M^{me} d'Aulnoy (*Voyages*, t. II, p. 19) parle de ses galanteries. Il fut poignardé en 1621 dans une rue de Madrid; aucune démarche n'eut lieu pour retrouver l'assassin. Il circula dans le public que, la reine Isabelle passant dans une galerie du palais, quelqu'un lui mit les mains sur les yeux et qu'aussitôt elle s'écria : *Que me veux-tu, comte?* C'était le roi lui-même, et, comme il montrait de l'étonnement, elle lui dit : *N'êtes-vous pas comte de Barcelone?* Le roi pensa que ce titre n'avait pas dû se présenter aussi promptement à l'esprit de la princesse parmi ceux que lui donnait sa couronne, et il se rappela que le comte Villamediana, qui n'en avait pas d'autre, était un des gentilshommes que la reine semblait le plus distinguer. — G. B.

² Le Musée de Madrid a conservé plusieurs des superbes sculptures de Pompeo Leoni : des statues, des bustes, en marbre et en bronze, de Charles-Quint et de sa femme, etc., avec signatures et dates. — W.

pendant son séjour à Madrid. Il offrit à don Andres Velazquez mille écus pour un petit tableau du Corrège, sur cuivre, mais sa proposition fut repoussée, et il ne réussit pas mieux dans ses tentatives pour devenir propriétaire des précieux volumes de la main de Léonard de Vinci, que possédait don Juan de Espina, lequel donna pour excuse de son refus de céder ces trésors, qu'il avait l'intention de les léguer au roi son maître¹. Toutefois le roi et les courtisans offrirent au jeune prince de véritables chefs-d'œuvre. Philippe lui fit présent de la célèbre *Antiope* du Titien, tableau favori de son père², présent digne d'un roi, et de trois autres productions du même maître, *Diane au bain*, *Europe* et *Danaé*; ces tableaux

¹ Carducho, *Diálogos*, p. 156.

² Philippe III, ayant été informé qu'un incendie avait éclaté au palais du Pardo, s'empessa de demander si l'*Antiope* avait été sauvée, et ayant appris qu'elle l'était, il dit : « Cela suffit ; tout le reste peut se remplacer. » *Diálogos*, fol. 155.

Cette *Antiope* fut, à la vente de la galerie de Charles I^{er}, achetée 600 livres sterling par le banquier Jabach; ce tableau passa dans la collection du cardinal Mazarin; il fut estimé 10,000 livres tournois sur l'inventaire du cardinal; Louis XIV en fit l'achat. Il avait échappé, en 1608, à l'incendie du Pardo; il courut risque d'être réduit en cendre en 1664, dans l'incendie du Vieux-Louvre. Il subit diverses retouches, notamment de la main de Coypel; elles ont été enlevées, et le tableau a été rentoilé en 1829. L'*Antiope* est évaluée 1,000 livres sterling et indiquée sous le nom de *Vénus endormie et un Satyre*, dans le Catalogue des tableaux appartenant à Charles I^{er}, manuscrit curieux conservé au Musée Ashmoléen, à Oxford, et publié par Vertue, à Londres, en 1737 (in-4°, 202 pages). M. Waagen en a donné une analyse : *Kunstwerke und Künstler in England*, t. I, p. 437-491. — G. B.

furent emballés, mais le prince les laissa derrière lui, lorsqu'il quitta Madrid avec précipitation, et ils ne parvinrent jamais en Angleterre ¹.

¹ Les négociations relatives à l'union du prince de Galles avec l'infante, le voyage de Charles à Madrid, ont été l'objet d'une étude fort remarquable de M. Guizot : *Un Projet de mariage royal* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 juillet, 1^{er} août et 1^{er} octobre 1862). L'illustre écrivain retrace toutes les intrigues politiques qui se croisaient alors ; il montre Charles et Buckingham partant secrètement de Londres, le 27 février 1623, déguisés, avec de fausses barbes, traversant incognito la France et l'Espagne, et arrivant à Madrid le 17 mars. M. Guizot donne le texte des documents espagnols, conservés aux archives de Simancas, et celui des dépêches que, selon leur étrange coutume, le prince et son fils écrivaient au roi Jacques et qu'ils signaient ensemble, l'un : « De Votre Majesté l'humble et obéissant fils et serviteur ; » l'autre : « Votre humble esclave et chien. » Les obstacles au projet d'union, les retards que rencontraient les négociations naissaient du fond même des choses : « Deux souverains, l'un indolent et incapable, l'autre indécis et pusillanime, essayant non-seulement de faire vivre en paix, mais de marier, dans la personne de leurs enfants, deux politiques contraires ; deux favoris, l'un intrigant, l'autre fourbe, tous deux vaniteux, chargés, l'un de poursuivre effectivement ce mariage, l'autre de l'é luder, en ayant l'air de le désirer ; d'un côté, une réserve solennelle, de l'autre une hardiesse présomptueuse. A coup sûr, il y avait là de quoi susciter et alimenter des complications, des obscurités, des alternatives et des lenteurs infinies. »

Le prince et le roi prirent congé l'un de l'autre avec beaucoup de politesse réciproque et d'affection apparente, au mois de septembre 1623 ; M. Guizot mentionne les magnifiques présents qu'on se fit de part et d'autre ; il rappelle que le roi d'Espagne offrit au jeune prince dix-huit chevaux espagnols, six barbes, six juments poulinières et vingt poulains, tous superbement harnachés ; mais il ne dit rien des tableaux. — G. B.

Il est étrange que Charles n'ait pas ramené avec lui quelques échantillons du talent des peintres de la Péninsule. On ne trouve aucun nom d'artiste espagnol dans le Catalogue de sa collection; cependant, six ans plus tard, lorsque déjà des nuages épais s'amoncelaient autour de son trône, il s'adressa, pour obtenir une copie des divers tableaux de l'Alcazar de Madrid, à Miguel de la Cruz, jeune artiste de talent, qu'enleva une mort prématurée. Il n'ignorait ni le nom ni l'habileté de Velazquez, car Pacheco nous informe que son gendre commença un portrait du prince, lequel en fut si satisfait, qu'il fit présent de cent écus à l'artiste. On ignore d'ailleurs si cette œuvre, si bien faite pour provoquer l'intérêt, fut terminée, et on n'a aucun renseignement à l'égard de son sort ¹.

¹ Dans l'été de 1847, un portrait de Charles I^{er} fut exposé à Londres comme étant l'œuvre de Velazquez, longtemps regardée comme perdue, et le propriétaire, M. John Snare, libraire à Reading et amateur de tableaux, publia la même année, à cet égard, un volume de 230 pages, intitulé *Histoire et généalogie du portrait du prince Charles, plus tard Charles I^{er}, peint par Velazquez*. Il paraît, d'après cet écrit, que M. Snare acheta ce tableau 8 livres sterling dans une vente faite à la campagne, et qu'il croit que c'est le même portrait que celui que mentionne, sous le nom de Velazquez, un catalogue, non destiné au commerce, de la galerie du comte de Fife, mort en 1809. Il a montré de la patience et de l'intelligence en réunissant tout ce qui peut tendre à établir ce fait; je ne pense pas cependant qu'il l'ait prouvé. Supposé d'ailleurs que ce portrait soit celui de la collection Fife, rien n'est constaté, si ce n'est l'opinion qu'avait cet amateur, et toute l'histoire antérieure du tableau, telle que la présente M. Snare, n'est qu'un tissu de conjectures ingénieuses. Je ne puis

Velazquez termina le portrait du roi le 30 août, et il se plaça ainsi au rang des peintres les plus en renom. Philippe était représenté couvert d'une armure, et monté sur un beau cheval d'Andalousie ; il ne pouvait choisir une meilleure attitude, car un des oracles en fait de la penser avec lui que ce portrait, plus qu'aux trois quarts fini, soit l'œuvre que Pacheco désigne sous le nom de *bosquexo* ou esquisse ; je pense que Charles paraît bien plus âgé qu'il n'était en 1623 (il avait alors vingt-trois ans), et je ne trouve point, dans le faire, de ressemblance avec les productions authentiques de Velazquez. Le livre de M. Snare est d'ailleurs écrit avec bonne foi ; il est curieux et il mérite d'être placé parmi les ouvrages à consulter sur l'histoire de l'art en Espagne, quand ce ne serait que pour la traduction qu'il renferme de la notice de Pacheco sur Velazquez.

Cette note ayant été publiée en 1848, M. Snare y répondit par une brochure mise au jour la même année : *Preuves de l'authenticité du portrait de Charles I^{er} par Velazquez*. Il commence par avancer que *bosquexo* ou *bosquejo* signifie une peinture non terminée, et que j'ai fait preuve d'ignorance en rendant ce mot par *esquisse*. J'avoue que le sens du mot, ainsi que ma pensée, auraient été mieux rendus si j'avais écrit : « esquisse sur toile, » ou commencement d'un tableau. Mais ceci touche peu ou point au litige ; le mot *bosquejo* peut-il s'appliquer à la peinture en question ? D'après le *Dictionnaire* en six volumes in-folio de l'Académie espagnole, d'après le *Museo pittorico* de Palomino, les *Diálogos* de Carducho, l'*Arte de la Pintura* de Pacheco, qui tous expliquent en détail cette expression, il est certain qu'elle ne s'est jamais appliquée à un tableau aussi avancé, aussi près d'être fini que celui de M. Snare, et si, entre 1623 et 1649, date de la publication du livre de Pacheco, le portrait du prince de Galles par Velazquez avait cessé d'être un *bosquejo*, s'il était devenu un tableau terminé, Pacheco n'aurait très-probablement pas manqué de le dire ; tous ceux qui ont lu son ouvrage savent combien il se plaît à indiquer les moindres faits.

M. Snare, posant comme établi que son tableau est celui du comte

science de l'équitation, le duc de Newcastle¹, nous apprend que ce prince était indubitablement le plus parfait cavalier qu'il y eût en Espagne.

Ce portrait fut, en vertu d'une permission royale, exposé, un jour de fête, en face de San-Felipe el Real, dans

de Fife, cite comme une preuve irrécusable l'assertion du catalogue de cette collection, que ce portrait avait appartenu au duc de Buckingham. La chose n'est pas prouvée, et M. Snare se hâta trop de conclure qu'il s'agit du duc qui porta d'abord le nom de George Villiers et qui accompagna Charles en Espagne; il y eut une autre branche de ducs de Buckingham, les Sheffields.

Les choses n'en sont pas restées là; ce portrait a donné lieu à un long procès. Les héritiers de lord Fife, ayant eu leur attention éveillée par les écrits de M. Snare, se crurent en droit de revendiquer ce tableau et mirent sur lui saisie-arrêt, lorsqu'il était exposé à Edimbourg. M. Snare gagna sa cause, la regagna en appel, obtint même 4,000 livres sterling de dommages-intérêts, et publia un nouvel écrit : *le Procès Velazquez*, Edimbourg, 1834. Parmi ses témoins figuraient quelques marchands de tableaux qui évaluaient le portrait en question 3,000 et même 40,000 livres sterling. Les héritiers invoquèrent d'autres experts d'une tout aussi grande autorité, qui ne l'estimèrent pas au delà de 5 à 15 livres sterling. Un des meilleurs juges qu'il y ait en Angleterre, sir John Watson Gordon, émit l'avis que ce n'était pas un bon ouvrage et qu'on ne pouvait l'attribuer à Velazquez. Mais, en pareilles questions, rien n'est certain, et les plus doctes ne peuvent jamais se mettre d'accord; après leurs débats les plus vifs, l'incertitude reste toute entière. Quoi qu'il en soit, M. Snare a fait preuve d'intelligence, de loyauté et de ténacité; il a uni son nom à ceux de Pacheco et de Velazquez. Ses écrits sur cette question s'élèvent au moins au nombre de huit, et, resté possesseur du portrait, il a traversé l'Océan afin de le présenter aux regards des Américains.

¹ *Nouvelle méthode de dresser les chevaux*, p. 8.

la grande rue (*calle Mayor*) de Madrid ; il devint l'objet de l'admiration de la foule, de la jalousie des autres peintres. Velazquez, se mêlant au public, entendit en plein air, comme les artistes de la Grèce, les louanges qu'on donnait à son talent. Le roi fut charmé de la reproduction de son auguste personne ; la cour partagea l'enthousiasme du monarque. Velez de Guevara composa un sonnet qui élevait jusqu'aux cieux l'œuvre de Velazquez¹, et le comte-duc, fier de son jeune compatriote, déclara que c'était la première fois que le portrait de Sa Majesté avait été fait. Cette assertion, tombant des lèvres d'un ministre tout-puissant, et qui prétendait être connaisseur, dut être aussi flatteuse pour l'artiste que mortifiante pour Carducho, pour Caxes et pour les autres peintres qui avaient déjà entrepris de fixer sur la toile les traits de Philippe. Le roi alla jusqu'à annoncer son projet de réunir tous ces vieux portraits afin de les détruire. Il accorda à l'artiste la somme de trois cents ducats, fort considérable pour l'époque². Émule d'Alexandre le Grand³, de Charles-Quint, et croyant avoir rencontré un nouvel Apelle ou un second Titien, il décida que nul, si ce n'est Velazquez, n'aurait désormais le privilège de reproduire sa physionomie sur la toile. Il paraît avoir été plus fidèle à cette résolution qu'il ne le fut à ses vœux de mariage, car il ne s'en écarta que deux fois durant la vie de Velazquez,

¹ Palomino a transcrit ce sonnet, t. III, p. 487.

² Pacheco, p. 102.

³ Horace (*Ep.*, lib. II, 1, 239) dit qu'Alexandre

Edicto vetuit ne quis se præter Apellen
Pingeret.

une fois en faveur de Rubens, l'autre en faveur de Crayer.

L'honnête Pacheco était transporté de joie en voyant les succès de son gendre. Son orgueil était flatté comme père, comme maître, comme compatriote, et il ne ressentait pas la moindre jalousie comme artiste. Rien ne troublait sa satisfaction, si ce n'est les prétentions de Herrera, qui se vantait, non sans quelques motifs, d'avoir initié Velazquez aux secrets de la peinture. « J'ai le droit, écrivait Pacheco, j'ai le droit de résister aux efforts insolents de gens qui prétendent s'attribuer cette gloire, en m'enlevant la couronne de mes dernières années. Je ne regarde nullement comme honteux pour un maître d'être surpassé par son élève. Léonard de Vinci n'a rien perdu de sa célébrité, parce qu'il a eu Raphaël pour disciple; Giorgio de Castelfranco n'a point souffert de la gloire du Titien, ni Platon de celle d'Aristote, qui conserva toujours à son maître le titre de divin¹. »

Se livrant à l'effusion de son sentiment, le digne artiste épanche la plénitude de son cœur dans un sonnet qu'il adressa à Velazquez. Placer Philippe IV au-dessus d'Alexandre, c'était porter la témérité dans la flatterie; mais ayons un peu d'indulgence, et souvenons-nous que, dans un traité de piété, une reine d'Angleterre, Catherine Parr, appelle Henri VIII un second Moïse², et que Dryden eut l'aplomb de comparer le débauché Charles II

¹ *Arte de la Pintura*, p. 400.

² *Lamentations of a sinner* (Lamentations d'un pécheur). London, 1563.

alors comme Titien
meurt en 1654
cela ne peut être dit

à un pieux roi de Judas, à Ezéchias¹. La gloire de Philippe égalait tout au moins la douceur de Henri et la piété de Charles.

Vuela, ó joven valiente ! en la ventura
De tu raro principio : la privanza
Honre la posesion, no la esperanza
D'el lugar que alcanzaste en la pintura :
 Animete l'augusta alta figura
D'el monarca mayor qu'el orbe alcanza,
En cuyo aspecto teme la mudanza
Aquel que tanta luz mirar procura.
 Al calor d'este sol tiempla tu vuelo,
Y verás quanto extiende tu memoria
La fama, por tu ingenio y tus pinceles,
 Qu'el planeta benigno á tanto cielo
Tu nombre ilustrará con nueva gloria
Pues es mas que Alexandro y tú su Apéles².

Un poëme de plus longue étendue en l'honneur de l'heureux portrait sortit de la plume de don Geronimo Gonzalez de Villanueva, Sévillien doué de l'esprit le plus fleuri ; Philippe était célébré comme la

Copia felix de Numa o de Trajano,

et une renommée éternelle était garantie à Velazquez.

Le 31 octobre 1623, l'artiste reçut la patente de peintre ordinaire du roi. Il devait, en sus du traitement annuel qui lui était alloué, recevoir un payement spécial pour ses travaux, et, en cas de maladie, être soigné par le médecin, le chirurgien et le pharmacien de Sa Majesté ; le

¹ Voir la *Threnodia Augustalis*.

² Pacheco, p. 110.

roi lui accorda peu après une nouvelle pension de trois cents ducats ; mais, comme elle était prise sur des revenus ecclésiastiques, il fallut solliciter à Rome une autorisation, qui ne fut donnée qu'en 1626. La même année, l'artiste obtint un logement dans les appartements de la Trésorerie : ce fut regardé comme équivalant à deux cents ducats par an. Peindre la famille royale paraît avoir été alors sa principale occupation ; les portraits du souverain, de la reine, des infants, se multiplièrent sous son pinceau. On doit surtout signaler ceux de Philippe et de Ferdinand en costume de chasse, avec leurs fusils et leurs chiens. Ces deux tableaux, conservés au Musée de Madrid ¹, offrent cette admirable facilité qui garantit la ressemblance, et ils montrent que Velazquez était aussi fidèle à la nature en peignant un prince de la maison d'Autriche qu'en retraçant les traits d'un porteur d'eau de Séville, ou qu'en reproduisant un panier de légumes des jardins d'Alcala.

Au commencement de 1624, Philippe fit un voyage dans les provinces du midi de son royaume ; il passa quelques semaines à l'Alcazar de Séville et à l'Alhambra de Grenade ². Il est probable que Velazquez resta à Ma-

¹ Nos 200 et 278. Ces portraits et tous les tableaux de Velazquez cités *passim* dans le texte, on les retrouvera classés dans notre Catalogue des peintures de Velazquez, à l'Appendice. Une répétition, — une copie libre de ce portrait de Philippe IV jeune, en chasseur, peut-être par Mazo del Martinez ? gendre et imitateur de Velazquez, — a été acquise récemment par le Musée du Louvre. — W. B.

² Il quitta Madrid le 8 février et il y rentra le 19 avril. J. Ortiz y Sanz : *Compendio cronológico de la Historia de España*, Madrid, 1796-1803 ; 7 vol. in-8°. T. VI, p. 364.

drid, autrement Pacheco n'eût pas manqué de donner des détails sur la tournée du roi, et il garde à cet égard un profond silence. Le portrait équestre de Philippe (au Musée de Madrid) semble avoir été peint par Velazquez peu de temps après que Sa Majesté fut de retour à Madrid¹. Il représente le monarque sous un aspect plus favorable que les autres portraits, et il est, en ce genre, une des plus belles productions qui existent. Le roi est dans tout l'éclat de la jeunesse et de la santé; il est emporté sur un cheval fougueux; il aspire à pleins poumons l'air bienfaisant qui arrive des collines; il porte une armure foncée sur laquelle flotte une écharpe cramoisie; un chapeau orné de plumes noires couvre sa tête, et sa main droite tient un bâton de commandement. Tous les accessoires, la selle, les harnais brodés, le mors lourd et aigu, sont traités avec un soin minutieux; le cheval, évidemment peint d'après nature et d'après un modèle fourni par une des montures favorites de Sa Majesté, est bai, avec la tête et les jambes blanches; sa queue est une avalanche de crins noirs, et sa crinière tombe bien au-dessous de l'éperon doré²; il bondit en l'air par un

Portrait diction

¹ N° 299. Sans les moustaches formidables du roi, on pourrait supposer que c'est le premier portrait dont il a déjà été fait mention, et c'est ce que Cean Bermudez semble indiquer, lorsqu'il dit que le portrait qui fait actuellement pendant, celui de la reine Isabelle (de même dimension, 10 pieds 9 pouces sur 11 pieds 3 pouces), *sirve de compañero al que pinto del Rey á caballo, recién venido de Sevilla*. Mais, en 1624, Philippe avait dix-huit ans et ne pouvait guère avoir les lèvres aussi amplement garnies; il y a donc lieu de croire que le tableau du Musée a été exécuté plus tard.

² Cumberland (*Anecd.*, t. II, p. 15) dit que les chevaux de Velaz-

élan vigoureux; il réalise¹ la description poétique de Céspedes², et justifie l'assertion du duc de Newcastle, lorsque ce noble écrivain vante le cheval barbe de Cordoue comme le roi des coursiers et comme la monture la plus digne d'un roi³.

Ce fut aussi en 1624, qu'en exécutant son fameux tableau des *Buveurs* (*los Bebedores* ou *los Borrachos*, au Musée de Madrid), Velazquez prouva qu'en peignant des princes il n'avait pas oublié comment on peint des figures grotesques⁴. Cette composition, de neuf figures de grandeur naturelle, représente un Bacchus vulgaire, couronné de feuilles de vigne et assis sur un tonneau; quez ont une surabondance de crinière et de queue, qui tombe dans l'extravagance. Mais Velazquez était un Andaloux, et il peignait ses chevaux non d'après les idées qui dominent à Newmarket, mais d'après le goût qui domine à Cordoue et à Séville, et là encore l'ampleur de la queue et de la crinière chez un cheval est l'objet d'une admiration générale.

¹ Cette vaillante peinture fait penser au mot de Napoléon à David : « Calme sur un cheval fougueux. »

² *Annals of Artists of Spain*, chap. VI, p. 341.

³ *Nouvelle Méthode*; Adresse aux lecteurs.

⁴ M. Viardot (*Musées d'Espagne*, etc., p. 152) mentionne l'admiration qu'éprouvait pour ce tableau sir David Wilkie : il le préférerait à tous les autres ouvrages de Velazquez : « Chaque jour, quel que fût le temps, il venait au Musée, il s'établissait devant son cadre chéri, passait trois heures dans une silencieuse extase; puis, quand la fatigue et l'admiration l'épuisèrent, il laissait échapper un *ouf!* du fond de sa poitrine, et prenait son chapeau. Sans être peintre, sans être Anglais, j'en ai presque fait autant que lui! » Observons toutefois que, ni dans les *Lettres*, ni dans le *Journal* de Wilkie, imprimés dans sa *Vie* par Allan Cunningham (Londres, 1843, 3 vol. in-8°), il n'est fait mention des *Bebedores* de Velazquez.

il pose une couronne semblable sur la tête d'un camarade. La cérémonie s'accomplit avec la gravité que conservent souvent les ivrognes, et en présence de quelques paysans qui ressentent plus ou moins l'effet du vin. L'un est assis, plongé dans une sombre méditation ; un autre vient de se livrer à une plaisanterie qui arrête devant les lèvres d'un troisième drôle la coupe bien remplie, et qui provoque de sa part un éclat de rire auquel on doit l'aspect de sa mâchoire ébréchée. Un quatrième, un peu derrière, s'est, comme le précédent, dépouillé jusqu'à la peau, et, roulant sur un banc, il contemple avec satisfaction le gobelet que tient sa main. Sous le rapport de la force du caractère et de la vigueur du coloris, ce tableau n'a jamais été surpassé ; l'humour qui y domine, assure à Velazquez le titre de l'Hogarth de l'Andalousie. Il a été gravé au burin par Carmona, à l'eau-forte par Goya, et d'après cette eau-forte par Adlard (dans les *Annales des Artistes d'Espagne*). Le sujet, le faire, le coloris, offrent une ressemblance marquée avec le célèbre tableau de Ribera : *Silène ivre et les Satyres*, que possède la galerie royale de Naples. Comme ce tableau ne fut peint qu'en 1626¹, l'artiste valencien peut bien avoir emprunté le choix du sujet et quelques idées à son jeune confrère le Castillan. L'esquisse originale de Velazquez, maintenant au château de lord Heytesbury², avait passé à Naples, puisque c'est dans cette ville qu'elle a été décou-

¹ Ce tableau est signé et daté. Voir S. d'Aloe : *Naples, ses monuments, etc.*, Naples, 1852, in-12, p. 501.

² Voir, à l'Appendice, l'extrait des *Trésors d'art en Angleterre*, du docteur Waagen. — W. B.

verte et achetée par son propriétaire actuel. Elle porte la signature *Diego Velazquez*, 1624, et elle offre un beau coloris, mais elle ne présente que six figures, dont l'une, un petit nègre hideux, a disparu de la composition définitive; il faut applaudir à cette suppression.

CHAPITRE IV

Philippe IV, de même que la plupart des monarques d'une conduite peu édifiante, avait pour l'Église une obéissance profonde. S'il n'eût pas hérité du titre de catholique, il se fût montré digne de l'obtenir : ainsi s'exprime Lope de Vega¹. Il envisageait donc avec admiration le parti qu'avait pris son père d'expulser les Mores, et l'approbation que le Vatican avait donnée à cette œuvre était sans doute pour lui un motif d'envie. Les vieux chrétiens de la Castille partageaient d'ailleurs ces sentiments, et Lope de Vega se fait l'écho des sentiments de la nation, lorsque, célébrant les louanges de Philippe, il exalte le troisième monarque de ce nom, pour avoir chassé de ses plus belles provinces la fleur de leur population.

Por el tercero santo, el mar profundo
Al Africa pasó (sentencia justa),
Despreciando sus bárbaros tesoros
Las últimas reliquias de los Moros.

Faute d'avoir sous la main des infidèles ou des hérétiques à persécuter, Philippe IV ne pouvait rivali-

¹ *Corona tragica : Vida y muerte de la Serenissima Reyna de Escocia, Maria Estuarda*, Madrid, 1627, in-4°, fol. 20 ; voir la *Vie de Lope de Vega*, par lord Holland, t. I, p. 110.

ser¹ avec son père, mais il voulut du moins conserver le souvenir d'un acte proclamé comme pieux et bon² par de dévots écrivains et par les historiographes officiels. En 1627, il ordonna à Carducho, à Caxes, à Nardi et à Velazquez, de peindre, chacun de son côté, un tableau destiné à retracer cet événement. La baguette d'huissier de la chambre royale devait récompenser l'artiste qui réussirait le mieux; *Mayno* et *Crescenzi* furent chargés de décider à qui reviendrait la palme.

Vincencio Carducho était d'origine florentine; son frère aîné, Bartolomeo, l'amena à Madrid, à un âge si tendre, qu'il ne conservait presque aucun souvenir de l'Italie, et qu'il parlait et écrivait l'espagnol comme sa langue maternelle. « Mon pays natif, dit-il, est la noble cité de Florence, mais, ayant été élevé dès mes premières années en Espagne, et surtout à la cour de nos monarques catholiques, qui m'honorent de leur faveur, je puis à bon droit me regarder comme un enfant de

¹ Don Pedro de Salazar y Mendoza, chanoine de Tolède, se livre, dans ses *Origines de las dignidades segulares de Castilla y Leon*, Madrid, 1657, in-fol., p. 184, à des calculs sur le nombre des Mores expulsés; il le porte à 340,000; il plaisante d'une façon cruelle sur la froide réception qu'ils trouvèrent dans le Maroc. Il a d'ailleurs soin d'indiquer de nouvelles victimes à l'esprit de persécution: « Pour que l'Espagne soit tout à fait purifiée, il faut également expulser les Bohémiens, race perverse, corrompue et pestilentielle. »

L'ouvrage du moine Jaime de Bleda: *Corónica de los Moros de España*, Valence, 1618, in-fol., mérite d'être consulté.

² *Pio y bueno* sont les épithètes usuellement employées à propos de ces persécutions. Voir G. Céspedes y Meneses: *Histoire de Philippe IV*, p. 34.

Madrid. » Il reçut les premiers rudiments de la peinture à l'Escorial, sous la direction de son frère, qui y travaillait pour Philippe II. Après avoir donné à Madrid et à Valladolid des preuves de son talent, il succéda, en 1609, à son frère comme peintre du roi, et il acheva quelques fresques que Bartolomeo laissait imparfaites, mais qui subirent cette modification : entreprises pour représenter les victoires de Charles-Quint, elles célébrèrent les exploits d'Achille. Philippe IV conserva à Carducho le titre qu'il avait reçu et il lui permit d'exécuter d'importants travaux à la cathédrale de Tolède, au couvent des Hiéronymites à Guadalupe, et à la Chartreuse d'el Paular. Les tableaux que Carducho exécuta dans cette Chartreuse, et qui représentent, pour la plupart, des épisodes de la vie de saint Bruno, appartiennent aux meilleures productions de son pinceau habile et soigneux. Ils ont passé en partie au Musée national de Madrid. On y constate de la vigueur dans l'imagination, de la puissance dans le faire et de la richesse dans le coloris; on trouve rarement, même dans les études monastiques de Zurbaran, des draperies plus grandement traitées que celles de Carducho, et peu d'artistes castillans se sont élevés à la beauté délicate et pensive de ses Vierges. Ses *Dialogues sur la peinture* lui assignent un rang honorable parmi les Espagnols qui ont écrit sur l'art, et Cean Bermudez les proclame ce qu'il y a de mieux en ce genre. C'est surtout au point de vue des détails sur les musées royaux, sur les galeries particulières, sur les artistes et sur les amateurs, pendant l'âge d'or de la peinture espagnole, que ce livre offre aujourd'hui de l'intérêt. Le volume est fortement

grossi par un appendice contenant des écrits de Lope de Vega, de Jauregui et d'autres auteurs en renom, contre un impôt établi sur les tableaux, impôt que Carducho combattit non-seulement avec sa plume, mais encore devant les tribunaux. Il eut le bonheur d'obtenir d'abord que cet impôt fût modifié en faveur des artistes qui vendaient leurs productions, et ensuite qu'il fût définitivement aboli. Il mourut en 1638, dans sa soixantième année.

Eugenio Caxes (1577-1642), fils et élève de Patricio Caxes ou Caxesi ¹, Italien au service de Philippe II, fut un des meilleurs peintres de la cour de Philippe III et de Philippe IV. Il peignit beaucoup à l'Alcazar, dans divers couvents de Madrid, à la cathédrale de Tolède, et il acquit une grande réputation. Son chef-d'œuvre est peut-être le tableau représentant les Anglais, commandés par Leicester, repoussés de Cadix en 1625 ²; cette toile, aujourd'hui dans le Musée royal, montre dans Caxes un imitateur de son jeune rival Velazquez. Je possède un bon échantillon de son pinceau : *Saint Julien, évêque de Cuença, occupé à fabriquer des paniers*; il était autrefois au Louvre. Le style de cet artiste a de la ressemblance avec celui de Carducho, mais il ne l'égale pas en énergie.

¹ On l'a appelé également Caxete. Le traitement annuel que Philippe III lui assigna en 1612 était de 50,000 maravedis (environ 400 francs). Voir Viardot : *Notices sur les peintres de l'Espagne*, p. 254. — G. B.

² Ce *Débarquement des Anglais à Cadix*, en 1625, est une grande toile d'environ 12 pieds de large sur 11 pieds de haut. — W. B.

Après cette œuvre

50000/34 Carducho
34 10000
1600 1472
240
126

50000/375
375
1250
1125
11250

133 1/3 due

Angelo Nardi était un Florentin qui, vers la fin du règne de Philippe III, et déjà maître dans son art, était venu en Espagne. Les écrivains italiens ne se sont point occupés de lui, et les Espagnols ne l'ont mentionné qu'avec une brièveté fort peu digne de son mérite. Quelques tableaux qu'il exécuta pour l'archevêque de Tolède, Sandoval, mort en 1618, attirèrent sur lui les regards; en 1625, il obtint le titre de peintre de la cour et il le garda jusqu'à sa mort, survenue en 1660. Le Musée royal de Madrid ne possède point d'œuvres qui fassent connaître son talent, qu'on peut surtout apprécier à Alcalá de Henarès, où plusieurs de ses beaux ouvrages sont encore aux mêmes endroits où dès leur origine ils furent placés, dans la vaste église ovale des Bernardines. Le *Martyre de saint Laurent*, vaste composition à droite du grand autel, porte en lettres blanches tracées sur le gril : *Angelo Nardi f^t an. 1620*. Peut-être le meilleur de ses tableaux est-il celui qui représente Notre-Dame s'élevant au-dessus d'une tombe autour de laquelle sont les apôtres dans des postures d'adoration. Les têtes sont nobles; la composition est gracieuse; le coloris offre une richesse et une splendeur dignes de l'école vénitienne.

Les juges choisis pour apprécier le mérite des rivaux n'étaient pas au-dessous de leur mission. Giovanni Battista Crescenzi était un peintre et un architecte italien, qui s'est immortalisé en élevant le Panthéon de l'Escorial; il s'en occupait alors. Juan Bautista Mayno (1569-1649), moine de l'ordre de Saint-Dominique, avait été un des élèves favoris du Greco, à Tolède. Philippe III le choisit pour donner des leçons de dessin à son fils, et Philippe IV

lui confia le même emploi auprès de son héritier présomptif, Balthasar Carlos. Il peignit pour les palais royaux de nombreux tableaux; quelques-uns figurent aujourd'hui dans le Musée royal. Le meilleur est la composition allégorique qu'on appelle la *Réduction d'une province en Flandre*. Philippe IV est au premier plan; Minerve lui remet une couronne de lauriers; Olivares est à ses côtés; la Révolte et l'Hérésie, écrasées, mordent la terre à leurs pieds (fiction hardie!); dans le lointain, une foule de loyaux sujets admire avec une respectueuse satisfaction un portrait du roi, que présente un officier général. Les têtes sont bien peintes, et il y a quelque vigueur dans le *coloris*, en général assez sobre; mais l'œuvre ne mérite pas les épithètes « d'admirable et de chef-d'œuvre surprenant » que lui décerne le bon Palomino.

Velazquez remporta une victoire complète sur ses concurrents plus expérimentés. Il reçut le prix, et son tableau de l'*Expulsion des Mores* fut suspendu dans la grande salle de l'Alcazar. Au centre de cette composition (triste résultat du funeste esprit de l'époque, qui condamnait un grand artiste à faire le panégyrique de la cruauté et de l'injustice), paraît Philippe III, dont la figure manque tout à fait de dignité, dont le visage accuse le défaut d'intelligence; il indique la mer, sur laquelle sont des navires; quelques soldats amènent, sur le rivage, des Mores que leurs femmes et leurs enfants accompagnent en pleurant; à droite, l'Espagne, sous les traits d'une robuste matrone en costume romain, assise au pied d'un temple, envisage la scène avec satisfaction. Sur un piédestal est tracée une inscription qui explique le sujet du

*Don sans-ta
cela?*

tableau et qui fait connaître quelles étaient les notions qui prévalaient alors au sujet de la piété, de la justice et de l'amour du prochain :

PHILIPPO III, HISPAN. REGI CATHOL. REGVM SCIENTISSIMO, BELGICO, GERMAN., AFRIC.; PACIS ET IUSTITIÆ CVLTORI; PVBLICÆ QVIETIS ASSERTORI; OB ELIMINATOS FÆLICITER MAVROS, PHILIPPVS IV, ROBORE AC VIRTVTE MAGNVS, IN MAGNIS MAXIMVS, AD MAIORA NATVS, PROPTER ANTIQ. TANTI PARENTIS ET PIETATIS, OBSERVANTIÆQVE ERGO TROPHŒVM HOC ERIGIT ANNO M. DC. XXVII.

Au-dessous, la signature du peintre :

3. Sign.
DIDACVS VELAZQVEZ HISPALENSIS, PHILIP. IV. REGIS HISPAN. PICTOR. IPSIVSQVE IYSSV FECIT ANNO M. DC. XXVII.

Il est probable que cette composition périt dans l'incendie qui, en 1735, détruisit l'Alcazar ¹. Malgré l'intérêt qu'elle offrait et malgré son mérite traditionnel, c'est

¹ Il n'est fait aucune mention de ce tableau célèbre ni dans l'ouvrage de Ponz, qui décrit minutieusement (t. II, p. 2-79) le nouveau palais de Madrid, ni dans le *Viage de España* de Nicolas de la Cruz, comte de Maule (Cadiz, 1812, 14 vol. in-8°, t. II, p. 1-27). Cumberland n'en parle point dans le catalogue qu'il donne des tableaux du palais, et la description qu'il insère dans ses *Anecdotes* (t. II, p. 18) est, comme la mienne, empruntée à Palomino, t. III, p. 486. Cean Bermudez n'en dit rien, lorsqu'il énumère les ouvrages de Velazquez qui existaient encore de son temps, et il n'explique point sa disparition; le directeur du Musée royal, don José de Madrazo, auquel j'ai écrit à cet égard, n'a jamais vu ce tableau et ne possède aucun renseignement sur son sort.

de toutes les œuvres de Velazquez celle dont il faut le moins regretter la perte, lorsqu'on déteste avec raison la dernière et la plus blâmable des *croisades*.

Indépendamment de l'emploi d'huissier de la cour, le roi donna à Velazquez la place de gentilhomme de la chambre, poste dont les émoluments étaient de 12 réaux par jour¹; il lui accorda aussi 90 ducats par an, pour frais de costume. Sa générosité ne s'en tint pas à l'artiste lui-même : le père de Velazquez, don Juan Rodriguez de Silva, fut pourvu de trois charges dans la magistrature; chacune d'elles rapportait par an 1,000 ducats.

Dans l'été de 1628, Rubens vint à Madrid, comme envoyé de l'infante-archiduchesse Isabelle, gouvernante des Pays-Bas. Velazquez et lui avaient échangé des lettres avant de se voir; ils se rencontrèrent tout disposés à devenir amis. Le franc et généreux Flamand, dans la maturité de son génie et de sa réputation, ne pouvait voir qu'avec intérêt le jeune Espagnol, si semblable à lui sous tant de rapports et également destiné à guider le goût dans sa patrie, à étendre les limites et la renommée de l'art. L'Espagnol ne pouvait que rechercher avec empressement la société et l'affection d'un des peintres les plus célèbres et d'un des hommes les plus distingués de l'époque. Il devint le compagnon de l'artiste diplomate, à ses heures de loisir; il le conduisit dans les galeries et les églises, et il lui montra les gloires de l'Escurial. C'est dans le grand réfectoire de cet incomparable monastère,

¹ Palomino indique ce chiffre, que confirme également l'*Inventaire général des plus curieuses recherches du royaume d'Espagne*. Paris, 1615, in-4°, p. 163.

ou dans l'appartement du prieur, que, arrêtés devant la *Cène* du Titien et la *Perle* de Raphaël, les deux maîtres de l'école flamande et de l'école castillane rendirent hommage au génie italien.

La mission de Rubens le retint neuf mois à Madrid. Il entama habilement ses négociations, en offrant huit de ses tableaux à un roi amateur de peinture, et ce prince, ne se pressant pas beaucoup de faire marcher la question diplomatique, se hâta de demander à Rubens un portrait équestre, qui a provoqué de la part de Lope de Vega des vers adulateurs. L'artiste peignit quatre autres tableaux destinés au roi, et il exécuta, pour les rapporter à l'archiduchesse, des portraits de tous les membres de la famille royale. Il exécuta plusieurs répétitions de celui de l'archiduchesse Marguerite, fille de l'empereur Maximilien et petite-fille de Charles-Quint, qui avait pris le voile dans une des plus austères communautés de Madrid. Il peignit Philippe II à cheval, les traces de la vieillesse empreintes sur un visage décharné, tandis que la Victoire, sortant d'un nuage, lui dépose sur la tête une couronne de laurier; ce tableau, disgracieux et roide, est d'ailleurs une des plus mauvaises productions de Rubens.

Pas une journée ne se passait sans que l'artiste reçût la visite du roi, qui aimait à s'entretenir avec des peintres, tandis qu'ils étaient à l'œuvre; Philippe sut inspirer une opinion favorable à l'intelligent Flamand, et nous savons qu'il ne réussit pas moins auprès de lord Clarendon¹. Rubens, dans une de ses lettres², représente ce

¹ *Histoire de la Rébellion*, t. VI, p. 385.

² *Lettres de Rubens*, publiées par Gachet, Bruxelles, 1846, in-8°.

prince comme « réunissant les qualités du corps à celles de l'esprit, et capable de gouverner dans la bonne ou dans la mauvaise fortune, s'il s'en rapportait davantage à lui-même ou s'il se fiait moins à ses ministres; mais aujourd'hui il paye les folies des autres, et il est la victime d'une haine qui lui est étrangère, » — la haine de Buckingham et d'Olivares.

Son pinceau rapide fut interrompu durant son séjour à Madrid, non-seulement par les affaires de sa mission, mais encore par des attaques de fièvre et de goutte. Néanmoins il trouva le temps d'exécuter, — indépendamment des portraits royaux, — des copies soignées de quelques tableaux du Titien, copies que Mengs a plus tard malignement appelées des traductions de l'italien en hollandais; il acheva quelques ouvrages destinés à de riches amateurs et à des établissements publics, et, agrandissant le cadre de la vaste *Adoration des mages* qui figure dans le Musée Royal, il y ajouta plusieurs figures, entre autres son propre portrait, se représentant à cheval avec un rare bonheur. Ce Musée possède encore soixante-deux¹ productions de Rubens, et il fut un temps où,

p. 226; notre citation est d'après une traduction de l'original flamand.

¹ Sur ces soixante-deux Rubens du Musée de Madrid, il y a, en effet, une douzaine de chefs-d'œuvre, égaux aux Rubens d'Anvers, de Munich, de Vienne et des autres principaux musées de l'Europe. Dans plusieurs de ces tableaux, le paysage ou les accessoires sont peints par Bruegel de Velours, Snyders et Wildens. De quelques-uns, le *Jardin d'amour*, le *Jugement de Paris*, le *Serpent d'airain*, il y a des répétitions ailleurs. Les plus étonnants et les plus instructifs sont

sous ce rapport, l'Espagne était plus riche que la Flandre elle-même. Le *Jardin d'amour*, *Rodolphe de Hapsbourg donnant son cheval au prêtre qui porte l'hostie*, et bien d'autres compositions qui figurent dans la collection royale, ne le cèdent pas aux œuvres dont Anvers s'enorgueillit à juste titre. Le Musée de Valladolid possède les trois grands tableaux d'autel offerts par le comte de Fuensaldaña au couvent des religieuses de l'ordre de Saint-François; Ponz en a exagéré le mérite lorsqu'il les a signalés comme ce que Rubens avait laissé de plus beau dans la Péninsule. Les chefs-d'œuvre en ce genre, que l'Angleterre possède, y sont venus à la suite de la guerre; les uns ont été les dépouilles des vainqueurs, d'autres ont passé par les mains des marchands qui suivaient les armées. La *Chasse au lion*, qui décore maintenant l'hôtel de lord Ashburton à Londres, a jadis orné les galeries Leganes et Altamira. La composition gigantesque placée dans la collection de l'hôtel Grosvenor et où s'étaient les fils robustes et les grosses filles d'Anak, fut peinte d'après l'ordre d'Olivares, et il la fit sus-

les grandes copies d'après les chefs-d'œuvre du Titien, par exemple *l'Enlèvement d'Europe*, et surtout *Adam et Ève dans le paradis terrestre*. On oserait presque dire que c'est plus beau que l'original. Cette grande Ève voluptueuse et la plupart des tableaux « à femmes nues » de Rubens sont encore relégués dans les salles inférieures du Musée, espèces de caves à peu près interdites au public. Il faut espérer que le magnifique Musée de Madrid sera bientôt réorganisé sur un autre plan, et que MM. de Madrazo, qui sont tout dévoués aux arts, publieront enfin un nouveau catalogue digne de cette galerie incomparable. — W. B.

pendre dans la belle église du couvent des religieuses de Loeches. Lord Radnor possède, dans son château de Longford, un paysage fort intéressant, dont Rubens a peut-être tracé le croquis pendant une des excursions qu'il faisait en compagnie de Velazquez. C'est une vue de l'Escorial, prise de la colline qui s'élève derrière l'édifice. La figure solitaire du moine, la croix de bois, le daim qui passe avec rapidité, les collines escarpées, les nuages gris et froids, tout conserve une harmonie admirable avec l'aspect solennel et imposant du gigantesque monastère.

CHAPITRE V

Les avis et l'exemple de Rubens donnèrent une force nouvelle au désir que depuis longtemps avait Velazquez de visiter l'Italie. Après beaucoup de promesses et de retards, le roi donna enfin son consentement ; l'artiste reçut un congé de deux ans, pendant lesquels il devait conserver ses traitements ; de plus, une somme de 400 ducats lui fut accordée. Le comte-duc lui remit de nombreuses lettres de recommandation, une gratification de 200 ducats, une médaille offrant le portrait du roi. L'artiste, accompagné de son fidèle Pareja, s'embarqua à Barcelone le 10 août 1629, en compagnie du grand capitaine Ambrosio Spinola, qui allait prendre le gouvernement du duché de Milan et se placer à la tête des troupes impériales et espagnoles réunies devant Casale.

Le premier pas que fit le pèlerin sur la terre promise de l'art fut sur les quais somptueux de Venise. Il reçut le meilleur accueil de l'ambassadeur d'Espagne, qui le logea dans son palais et le reçut à sa table.

La république des Cent-Iles n'en était plus à l'âge d'or de sa puissance politique et de sa gloire artistique.

La vigueur qui lui avait fourni les moyens de repousser avec succès les efforts des puissances liguées à Cambrai ne se trouvait plus dans ses conseils. Ce n'était que dans les vieux palais décorés par Giorgione, Titien, Porde none, Paul Caliari ou Tintoret qu'on rencontrait

Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori.

La fin du dernier siècle avait vu s'éteindre la dernière étoile de cette glorieuse constellation. Leurs faibles successeurs vivaient en s'appuyant sur les idées et sur la renommée d'une époque qui n'était plus. Alessandro Varotari, connu sous le surnom d'*il Padovanino*, était un des plus distingués de ces médiocres artistes ; il prodiguait dans les palais ces figures imposantes et ces somptueuses draperies qui caractérisaient ce qu'on appelait le genre *paolesco* ; ses *Noces de Cana*, regardées comme son chef-d'œuvre, rappellent la grandeur de Véronèse. Pietro Liberi commençait sa carrière et produisait des tableaux d'autel, pâle reflet du style de Titien, et des Vénus sans vêtements, qui lui valurent le surnom de *Libertino*. Turchi, le plus habile peut-être de tous ces artistes, s'était transporté à Rome, en laissant dans les églises de Venise de nombreuses et assez bonnes compositions. L'âge dégénéré des coloristes sombres, des *tenebrosi*, avait déjà commencé à jeter son ombre sur l'art dans la cité insulaire.

Dans l'état où se trouvait alors la peinture à Venise, Velazquez, pendant son séjour, dut s'occuper des morts plutôt que des vivants. La cathédrale de Saint-Marc et les autres églises, le palais du doge, les demeures des grandes familles patriciennes, lui offrirent de nombreux mo-

tifs nouveaux pour admirer Giorgione, Titien et leurs émules qu'il avait déjà appris à connaître à l'Escorial. Il employa surtout son temps à faire des copies de quelques œuvres magistrales ; il reproduisit notamment le *Crucifiement* et la *Cène* de Tintoret, et il fit hommage au roi d'Espagne de sa copie de cette dernière composition.

Ses études furent troublées par la guerre que provoqua la succession du duc de Mantoue. Les troupes du roi de France, ennemies de la République, les forces de l'empereur et du roi d'Espagne, prenant le nom d'alliées, mais également redoutables pour un paisible voyageur, s'approchèrent si près de la ville, que l'artiste jugea nécessaire de se faire constamment suivre dans ses excursions par une escorte que lui fournissait l'ambassadeur. La crainte que les communications avec Rome ne fussent coupées le décida enfin à quitter Venise, non sans regret, vers la fin de l'année, et il se rendit à Ferrare. Arrivé dans cette antique cité, il présenta ses lettres de recommandation au légat-gouverneur, le cardinal Giulio Sachetti. Ce prélat avait été autrefois nonce en Espagne ; plus tard, il devait sans succès disputer à Giovanni Battista Panfili les clefs de Saint-Pierre¹. Son Éminence reçut le peintre du roi d'Espagne avec la plus grande courtoisie, il le logea dans son palais et il l'invita à sa table, honneur

¹ Panfili prit le nom d'Innocent X. Sachetti se croyait tellement sûr d'être nommé, que Pasquin dit de lui, après son échec : « Celui qui entra au conclave comme pape en sortit cardinal. » Voir un livre satirique et curieux : *La giusta statera de' Porporati*, Geneva, 1650, p. 92 et 96 ; il en existe une traduction anglaise par H. Cogan : *la Robe écarlate (the Scarlet Gown)*.

que Velazquez, n'étant pas préparé à une pareille condescendance de la part d'un prince de l'Église, refusa respectueusement. Un gentilhomme espagnol, de la maison de Son Éminence, fut chargé d'accompagner l'artiste pendant les deux jours qu'il passa à Ferrare, et de lui montrer les tableaux de Garofalo et les autres chefs-d'œuvre dont s'enorgueillissait la cité ; le légat, qui aimait ou qui feignait d'aimer l'Espagne, lui accorda, lorsqu'il partit, une audience de congé qui dura trois heures. Des chevaux étaient préparés pour le porter à Bologne, et son ami le gentilhomme espagnol l'accompagna jusqu'à Cento.

L'école de Bologne, malgré son mérite, ne retint pas Velazquez dans cette ville ; il avait des lettres pour les cardinaux Nicolas Lodovisi et Balthasar Spada, mais il ne les remit point, craignant qu'il n'en résultât des retards dans son voyage. Il prit la route de Lorette, la moins directe, il est vrai, mais celle qui avait le plus de titres au choix d'un homme pieux, et il hâta sa marche vers Rome. La traversée des Apennins ne put qu'avoir des charmes pour son goût exercé et pour sa vive intelligence. Il avançait vers la ville éternelle, au milieu des monuments de sa gloire ancienne et moderne. La vieille porte de Spolète, où Annibal fut repoussé lorsqu'il venait de cueillir les lauriers de Trasimène, l'aqueduc qui serait sans rival si celui de Ségovie n'existait pas, le pont d'Auguste à Narni, le gracieux temple de Clitumnus se trouvèrent sur la route qui le conduisit au Panthéon et à l'amphithéâtre de Flavius. La petite ville de Foligno lui offrit un avant-goût du Vatican, en lui présentant l'aimable Madone de Raphaël, qui était alors dans le cou-

vent des Contesse et qui est encore connue dans la galerie papale sous le nom de *Vierge de Foligno*. Velazquez était, par bonheur pour lui, en position de jouir de tant d'objets précieux, et de se laisser aller à toutes les impressions de l'esprit le plus cultivé, à mesure que le dôme de la grande basilique, s'élevant au-dessus des hauteurs classiques qui l'entouraient, annonçait la métropole de son art et de sa foi. Plus heureux que bien d'autres peintres, il entra dans cette ville auguste avec un nom déjà connu, avec une réputation établie; peut-être était-il agité de l'espoir de s'élever à de plus hautes distinctions; du moins, la crainte d'un échec ne troublait pas sa sérénité; nulle perspective d'embarras pécuniaire n'arrêtait le cours heureux de son esprit. C'était dans des circonstances bien différentes, c'était avec des sentiments bien moins sereins que, peu d'années auparavant, cette même route avait vu passer deux autres artistes dont le nom était aussi promis à la postérité, Nicolas Poussin, un aventurier sortant d'un village de Normandie, et Claude Lorraine, jeune garçon échappé de la boutique d'un pâtisseriesier de la Lorraine.

Le trône pontifical était, à cette époque, occupé par Maffeo Barberini, qui portait le nom d'Urbain VIII et qui figure dans l'histoire surtout à cause de la longue période pendant laquelle il gouverna l'Église, de sa supériorité dans la poésie latine ¹ et de deux constructions somptueuses qu'il fit exécuter à ses frais, d'après les des-

¹ Ses vers furent recueillis en un volume in-folio, imprimé avec luxe en 1642, et, circonstance singulière, ils trouvèrent à Oxford un éditeur dans un ministre anglican, qui les fit réimprimer en 1726;

sins de Bernin : le grand autel de Saint-Pierre et le palais Barberini, pour lequel le Colysée servit de carrière¹. Ce pape et son neveu, le cardinal Francesco Barberini, firent à Velazquez l'accueil le plus affable ; un logement au Vatican fut offert à l'artiste, mais il refusa cet honneur ; se contentant d'une habitation plus modeste, il se borna à solliciter la permission d'avoir, à toute heure, accès dans les galeries de Sa Sainteté ; cette demande lui fut immédiatement accordée.

Velazquez s'empessa de se mettre à l'œuvre avec ardeur ; son crayon et son pinceau l'aidèrent à cueillir quelques fleurs dans le nouveau monde artistique où se promenaient ses yeux. Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, dans la chapelle Sixtine, n'avait pas encore subi l'épreuve d'un siècle, et l'encens constamment brûlé à ses pieds n'avait point terni son éclat. L'artiste espagnol copia de nombreuses portions de ce chef-d'œuvre ; il reproduisit les Prophètes et les Sibylles, ainsi que le *Parnasse*, la *Théologie*, l'*Incendie du bourg* et diverses autres fresques de Raphaël.

Plus heureuse que Venise, Rome, à cette époque, pouvait montrer avec orgueil une réunion d'artistes telle qu'elle n'en avait guère possédée dans ses murs depuis les jours de Michel-Ange. Un grand nombre des maîtres de Bologne y avaient fixé leur résidence, ou bien ils y faisaient un séjour passager. Le Dominiquin et le Guerchin travail-

c'est un beau volume ; les *Poemata* sont accompagnés d'une vie de l'auteur et de notes.

¹ Cette dévastation donna l'occasion de dire : *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini.*

laient à quelques-uns de leurs meilleurs ouvrages : la *Communion de saint Jérôme* et l'*Invention du corps de sainte Pétronille*, les fresques de Grotto Ferrata et de Lodovisi. Guido Reni se partageait entre les émotions du jeu et les charmantes créations de son facile et gracieux pinceau. Albane, l'*Anacréon* de la peinture, ornait les salles des Borghèse et des Aldobrandini ; il y représentait des bois riants et frais, peuplés d'Amours folâtres. Les grands paysagistes français, Poussin et Claude, jetaient les bases de leurs fécondes et charmantes écoles. De belles fontaines, des églises, des palais, s'élevant dans tous les quartiers de la ville, attestaient le génie architectural du Bernin, l'ami du pape, le favori des princes, le plus occupé des hommes et le plus apte aux travaux les plus divers¹. Cette société d'artistes éminents était malheureusement en proie à d'ignobles jalousies et à des querelles personnelles ; Velazquez resta étranger à ces animosités ; il voulut se lier avec tous les hommes de talent, sans distinction.

La saison avançait ; la situation aérée et charmante de la villa Medici, élevée sur l'emplacement des anciens jardins de Lucullus, le séduisit, et, grâce à l'intervention du comte de Monterey, ambassadeur d'Espagne et ami distingué des arts, il obtint du gouvernement toscan la permission de s'y établir. Cette villa, penchée sur les flancs

¹ Evelyn, dans son *Voyage à Rome*, 1644, signale le Bernin comme étant à la fois sculpteur, architecte, peintre et poète : « Un peu avant mon arrivée, il fit représenter un opéra dont il avait peint les décors, façonné les statues, inventé les machines, composé la musique, écrit les vers et bâti le théâtre. »

boisés du Monte-Pincio, domine la cité entière; de ses fenêtres et de ses jardins on découvre la campagne, traversée par d'antiques aqueducs, et les contours où s'égarrent les eaux jaunâtres du Tibre et de l'Anio. Elle contenait, à cette époque, une précieuse collection de statues; l'Espagnol, quittant le pays où dominait la sculpture en bois colorié, logea sous le même toit que l'incomparable Vénus d'Adrien et des Médicis. Achetée trente-sept ans plus tard par Colbert, afin d'y établir l'académie de France que créa Louis XIV, cette résidence momentanée de Velazquez a, depuis, été le séjour des plus grands artistes français à l'époque de leurs études. Son magnifique jardin, longtemps adopté comme lieu de promenade à la mode, est aujourd'hui délaissé; mais l'ami des beaux sites et de la méditation sera toujours heureux de s'y trouver, soit que, pendant la chaleur du jour, il se promène sous l'ombre des grands et vieux chênes, soit que, le soir, arrêté sur la terrasse presque en ruine, il contemple les ombres de la nuit s'abattre lentement sur la cité et sur son dôme gigantesque.

Deux mois s'étaient écoulés dans cette charmante retraite, lorsque Velazquez en fut chassé par une attaque de ces fièvres tierces que la *mal' aria* amène, pendant la saison des chaleurs, aux environs de Rome, et qui sont fatales aux étrangers non acclimatés. Il prit un logement en ville, près du palais de Monterey; l'ambassadeur eut pour lui les attentions les plus persévérantes. Il le fit soigner par son propre médecin, sans que l'artiste eût rien à payer, et il lui procura tout ce qui pouvait contribuer à son rétablissement.

(1657)

Velazquez passa près d'un an à Rome. Il y vint pour étudier les grands maîtres et il paraît s'être livré avec zèle à cette étude; mais, comme Rubens, il copia leurs œuvres, nota leur style et conserva le sien. Le chêne s'était développé avec trop de vigueur pour qu'il pût recevoir une direction nouvelle. Pendant son séjour dans la ville éternelle, l'artiste ne semble avoir produit que trois compositions originales : son portrait, œuvre excellente, destinée à Pacheco; les *Forges de Vulcain* et le *Manteau de Joseph*, qui figurent au rang de ses œuvres les plus célèbres.

La *Forge* est une vaste composition sur toile, ayant 10 pieds 1/2 de large sur 8 pieds de haut; les six figures qu'elle contient attestent toute l'étendue de la science anatomique de l'artiste. Le sujet est Vulcain dans sa caverne; les Cyclopes l'entourent et Apollon lui révèle l'infidélité de Vénus. Si le dieu du jour avait été conçu et peint avec autant de force et de vérité que ses auditeurs, ce tableau ne reconnaîtrait aucun rival au point de vue de l'effet dramatique. Malheureusement, l'Apollon, le *fulgente decorus arcu Phœbus*¹, est dépourvu de tous les attributs de grâce et de beauté dont la poésie l'a investi, et, dans la position où il se trouve, élevant un doigt, on pourrait, si ce n'était sa couronne de laurier et sa draperie flottante, le prendre pour un jeune homme des plus vulgaires, énonçant un fait insignifiant. Lorsqu'on pense que Velazquez était alors à côté du Vatican, qu'il avait sous les yeux les modèles de Phidias et de Ra-

¹ Horace, *Carm. Sæc.*, v. 61, 62.

phaël, il est difficile de comprendre comment il a pu peindre un Apollon aussi vulgaire. Vulcain et ses noirs compagnons dédommagent, il est vrai, de cette défaillance. Le divin forgeron est retracé, tel que nous le montre Homère, étourdi de la nouvelle de son déshonneur; son regard a une expression de colère et de douleur; le marteau pend à son côté, le fer se refroidit sur l'enclume; l'espoir, l'idée de la vengeance, n'est pas encore venu le consoler. La rage et l'affliction, le pathétique de l'expression et la laideur des traits (et nulle combinaison ne présente plus de difficultés à l'artiste), voilà ce qui se montre sur son visage. Les trois cyclopes occupés autour de l'enclume, et celui qui, derrière eux, souffle les fourneaux, ont également suspendu leur travail; leur physionomie exprime la curiosité; leurs yeux, grand ouverts et éblouis, contemplent l'étranger céleste; ils avancent leurs têtes que couvre une chevelure épaisse et touffue; ils sont avides d'apprendre le scandale qu'il annonce. La lumière qui entoure le dieu du jour tombe sur leurs corps brûlés et elle s'éteint dans les sombres profondeurs de la caverne. Ce tableau, autrefois au palais de Madrid, est aujourd'hui placé dans la galerie de la reine d'Espagne; il a été gravé d'une façon médiocre par Clairon en 1798.

Le *Manteau de Joseph* n'a pas été gravé, et, après avoir fait un court séjour au Louvre, il est venu reprendre sa place à l'Escorial. Le sujet est les fils de Jacob apportant à ce patriarche les vêtements sanglants de leur frère; l'artiste n'a pas représenté des vêtements de couleurs diverses, comme le dit la Genèse; il s'en est tenu à une

En moines a bon esp...

sorte de veste brune, avec une doublure blanche, parsemée de taches de sang. Jacob, habillé d'une robe bleue et d'un manteau brun, est assis à gauche ; il a à ses pieds un tapis de Turquie, sur lequel se tient un chien noir et blanc qui aboie. De l'autre côté du tapis, trois des fils se tiennent debout ; un étend les bras et se détourne, comme s'il était accablé de douleur ; les deux autres étendent le vêtement ; deux autres fils du patriarche, placés au centre de la composition, se distinguent vaguement dans l'obscurité du fond. Sous le rapport du coloris et de la vigueur de l'expression, la tête de Joseph égale ce que l'artiste a produit de plus parfait. L'émotion du vieillard n'est pas seulement de la douleur ; la colère s'y mêle ; il soupçonne quelque crime, et il est au moment d'éclater en reproches. Il en résulte que le Jacob de Velazquez est bien moins touchant que le Jacob de Moïse. Le pathétique de ce récit inimitable est dans la soumission avec laquelle le patriarche trompé reçoit, sans un mot de méfiance, de murmure ou de reproche, le coup qui le frappe. Regardant le manteau, il dit : « C'est le vêtement de mon fils ; une bête féroce l'a dévoré ; Joseph a été mis en pièces. Et Jacob déchira ses habits et pleura son fils pendant bien des jours ¹. » Les trois frères placés sur le

¹ *Genèse*, chap. xxxvii, v. 32-34. Il est juste d'observer que M. Beckford signale le *Manteau de Joseph* comme celui de tous les tableaux où règne le pathétique le plus profond, et comme la plus éclatante démonstration du talent extraordinaire de Velazquez (*Lettres écrites d'Espagne*, n° 10). En 1845, j'ai vu à Madrid, chez don Jose Madrazo, une répétition qui diffère à quelques égards du tableau original : le chien, par exemple, dort, couché aux pieds de

premier plan sont de vigoureux gaillards ; deux sont presque nus ; ils ressemblent tellement aux cyclopes des *Forges de Vulcain*, qu'ils paraissent avoir été peints d'après les mêmes modèles ¹.

Ces deux tableaux montrent à quel point Velazquez demeura, pendant son séjour à Rome, fidèle à son style primitif ; effrayé peut-être par la supériorité de Raphaël et de Michel-Ange, il préféra déployer son habileté en peignant des formes vulgaires, plutôt que de risquer sa réputation en s'attachant à représenter la beauté, à poursuivre l'idéal. Ses patriarches hébreux sont des pâtres de l'Estramadure ou des bergers de la Sierra-Morena ; ses cyclopes sont des forgerons en tout semblables à ceux qui, dans quelque village écarté, ferrèrent le cheval de l'artiste, lorsqu'il traversa la Manche en se rendant à Madrid. Le marché ou la forge n'offre guère de modèle qui puisse donner l'idée d'un Apollon, et ceci explique pourquoi Velazquez a si peu réussi lorsqu'il a voulu représenter ce dieu.

Vers la fin de l'an 1630, Velazquez visita Naples, où Jacob, au lieu d'aboyer contre les fils du patriarche qui apportent les vêtements. N. de la Cruz (t. XII, p. 77) parle du tableau comme étant alors (en 1812) à l'Escurial, ce qui jette des doutes sur la circonstance de sa translation à Paris.

¹ Je me souviens d'un autre exemple encore plus étrange de cette transformation, et celui-ci est piquant par suite du contraste des sujets. La galerie royale de Copenhague possède deux tableaux de Carlo Cignani, représentant l'un la *Chasteté de Joseph*, l'autre le *Viol de Lucrèce*. La femme de Putiphar représente absolument les mêmes traits que la matrone romaine, et le fougueux Tarquin offre une ressemblance parfaite avec le pudique Hébreu.

l'ami et le patron de son beau-père, le duc d'Alcala, remplissait alors les fonctions de vice-roi. Il eut le tact de se concilier l'estime de ce haut personnage sans encourir la jalousie d'un autre artiste espagnol, le Valencien Ribera, qui, appuyé sur deux violents sectateurs, Corenzio et Caracciolo, avait établi dans la république des arts une sorte de domination fondée sur la terreur. Parmi les maîtres éminents qui jetaient alors un vif éclat sur l'école de Naples à son époque la plus brillante, l'habile Massimo Stanzione, qu'on appelait le Guido Reni napolitain, paraît avoir surtout attiré l'attention de Velazquez, et l'influence du style de cet Italien se reconnaît souvent dans les productions qu'enfanta plus tard le pinceau de l'Espagnol.

A Naples, Velazquez exécuta le portrait de l'infante Marie, qui avait, dans son enfance, repoussé la main du prince de Galles, et qui, fiancée à son cousin Ferdinand, roi de Hongrie, était appelée au trône impérial. Ce portrait fut peint pour la galerie du roi d'Espagne, frère de cette princesse. Ce fut probablement à Naples que Velazquez s'embarqua pour un des ports d'Espagne. Au printemps de 1634 il rentra à Madrid.

¹ Plusieurs tableaux de Velazquez rappellent le style et la pratique de Ribera, et sont évidemment inspirés par le maître. Mais il nous semble qu'ils sont de la première époque, avant que lui-même ait rencontré Ribera à Naples. Ribera avait alors quarante-deux ans, et ses œuvres avaient eu déjà un grand succès en Espagne. *L'Adoration des bergers*, de la National Gallery à Londres, précédemment au Musée espagnol de Louis-Philippe, est peinte dans cette manière, et le Catalogue n'hésite pas à l'attribuer aux premiers temps de Velazquez, « an early work. » — W. B.

CHAPITRE VI

A son arrivée dans la capitale, Velazquez trouva un bon accueil auprès d'Olivares, qui le loua fort de n'avoir pas fait un usage entier du congé de deux ans qui lui avait été accordé. Se conformant à l'avis du ministre, il ne perdit pas de temps pour se montrer devant le roi, pour baiser la main du souverain et pour le remercier de l'exactitude qu'il avait mise à tenir la promesse qu'aucun autre peintre ne ferait le portrait de Sa Majesté. De fait, si, comme on a lieu de le croire, Rubens fit un second voyage à Madrid pendant l'absence de l'artiste auquel le roi avait accordé ce monopole¹, le scrupule avec lequel Philippe adhéra à sa parole est digne d'être signalé. Le roi, tout comme son favori, reçut Velazquez de la façon la plus gracieuse; il ordonna de transporter son atelier dans la galerie du nord de l'Alcazar, d'où l'on avait la vue de l'Escorial, et qui probablement était plus rapprochée des appartements royaux que l'appartement déjà accordé au peintre dans les bâtiments de la Trésorerie.

¹ *Annales des Artistes de l'Espagne*, chap. VIII, p. 550.

C'est là que Philippe avait l'habitude de venir visiter Velazquez presque chaque jour et de suivre les progrès des travaux de l'artiste ; le roi s'introduisait, quand il le voulait, au moyen d'une porte dont il avait la clef, et parfois il posait trois heures consécutives devant le peintre qui retraçait ses traits¹.

La première œuvre de Velazquez, après son retour, fut un portrait (que suivirent beaucoup d'autres) de l'infant Balthazar Carlos, prince des Asturies, né pendant son séjour en Italie. Il fut ensuite appelé à prendre part aux délibérations du roi et du comte-duc, au sujet d'une statue de Sa Majesté qu'il s'agissait de placer dans les jardins de Buen-Retiro. Le Florentin Tacca ayant été choisi pour exécuter cette œuvre, le ministre écrivit au grand-duc et à la grande-duchesse de Toscane, afin de réclamer leur coopération et leur avis. Pour guider le sculpteur dans l'attitude et la ressemblance, le ministre émit l'idée qu'il serait à propos de lui envoyer un portrait équestre ; ce portrait et un autre, offrant jusqu'aux genoux l'image du roi, furent commandés à Velazquez. Afin que nulle précaution ne fût oubliée, le Sévillien Montañes fournit aussi un modèle, et le résultat de tous ces efforts fut la belle statue de bronze qui s'élève aujourd'hui en face du palais de Madrid et qui porte l'empreinte du talent de Velazquez.

Ce bel ouvrage, qui est peut-être la plus noble statue équestre qu'ait produite l'art moderne, fut achevé et placé sur son piédestal en 1640, non sans de fortes dépenses². Le

¹ Pacheco, p. 105.

² D'après Ponz (t. VI, p. 101), cette statue fut évaluée 40,000 dou-

cheval, qui se cabre et qui n'est supporté que par ses jambes de derrière et par sa queue flottante, fut longtemps regardé comme un miracle de la science mécanique, et Galilée lui-même suggéra, dit-on, à l'artiste les moyens qui furent employés pour maintenir l'équilibre. Paris, Copenhague et Saint-Pétersbourg ont, depuis, eu des statues dans la même attitude et elles ne sont plus un objet d'admiration. Mais l'œuvre de Tacca se recommandera toujours aux suffrages des connaisseurs, grâce à la hardiesse du dessin, à l'habileté attentive de la main-d'œuvre, et à la vie qui anime le cavalier et sa monture. On peut dire, il est vrai, que les jambes de derrière du cheval ne sont pas placées suffisamment sous son corps, et que son attitude est plutôt celle d'un robuste cheval de chasse anglais, franchissant un obstacle, que celle d'un coursier caracolant au manège. Ce défaut est compensé par la beauté de la tête et de la partie supérieure du corps, par la pose gracieuse et l'air martial du roi, qui porte sa lourde armure et qui brandit son bâton de commandement d'un air tout à fait héroïque. L'écharpe, qui se termine en une large bordure de dentelle d'un effet heureux, est jetée autour des épaules royales et elle flotte au vent avec une légèreté fort rare parmi les masses de marbre ou de métal qu'on a ainsi voulu représenter abandonnées au souffle de la brise. Sur les sangles de la selle est l'inscription : *Petrus Tacca f. Florentiæ anno salutis MDCXXX.*

Enlevée en 1844 des jardins de Buen-Retiro, qui veblons dans l'inventaire du palais de Buen-Retiro, mais elle ne coûta certainement pas une aussi forte somme.

naient d'être replantés, et transportée sur la vaste place qui s'étend devant le palais de Philippe V, cette statue a été posée sur un piédestal élevé que décorent d'assez bons bas-reliefs; elle semble regarder d'en haut les lions de bronze et les déités de marbre, et son image se réfléchit dans le bassin d'une fontaine¹.

Le portrait semble avoir surtout occupé pendant quelques années le pinceau de Velazquez. Ses beaux portraits équestres de Philippe III et de la reine Marguerite, dans lesquels il profita sans doute des œuvres de Pantoja, furent probablement exécutés peu de temps après son retour d'Italie. Ils sont maintenant dans la galerie royale de Madrid. Le roi, à l'air grave et stupide, couvert d'une cuirasse, ayant une fraise au cou et un petit chapeau noir sur la tête, galope le long de la mer, se tenant sur sa monture avec l'aisance d'un homme qui, dans sa jeunesse, s'était distingué par son aptitude aux prouesses du manège². Sa femme, vêtue d'un riche costume noir et montée sur un cheval pie dont la crinière et les harnachements brodés balayent presque la terre, s'avance

¹ Ces bas-reliefs, au nombre de deux, représentent l'un Philippe IV donnant une médaille à Velazquez, l'autre un sujet allégorique faisant allusion à la protection que ce prince accordait aux arts; les petits côtés du piédestal portent ces inscriptions : PARA GLORIA DE LAS ARTES Y ORNATO DE LA CAPITAL ERIGIÓ ISABEL SEGUNDA ESTE MONVMENTO; et REINANDO ISABEL SEGUNDA DE BORBON AÑO 1844.

² Florez : *Las Reynas católicas*, t. II, p. 927. Vicente Espinel (*Vida de Marcos de Obregon*, Madrid, 1744, in-4°, p. 167) fait mention de la grâce téméraire avec laquelle Philippe III menait sa *quadrilla* dans les *juegos de cañas*.

d'un pas plus tranquille ; au loin s'étend un vaste paysage que ferment des montagnes élevées.

C'est à la même période qu'il faut rapporter un autre portrait équestre, de grandeur naturelle, celui du comte-duc Olivares, placé également au Musée royal. L'artiste a sans doute déployé tout son talent pour représenter son puissant protecteur, et ce tableau jouissait en Espagne *d'une telle réputation, que Jean Bermudez regardait comme superflu soit de le décrire, soit d'en faire l'éloge.* Le ministre, couvert d'une cuirasse sur laquelle est jetée une écharpe cramoisie, tourne la tête sur l'épaule gauche et dirige son cheval vers un combat qui se livre au loin et dont (grâce à une licence poétique) il est censé se mêler. Son visage, sur lequel un large chapeau noir projette de l'ombre, est noble et imposant ; ses cheveux bruns flottent avec abondance, et ses longues et épaisses moustaches se dressent d'une façon encore plus menaçante que celles de son seigneur et maître. Le cheval est un robuste étalon de l'Andalousie, et il appartient à cette race qui, selon la pompeuse expression de Palomino, aspire, en buvant les eaux du Betis, non-seulement la légèreté de ses ondes, mais encore la majesté de son cours¹. Le portrait du comte-duc s'accorde fort bien avec l'expression de Voiture², qui décrit ce ministre comme un des meilleurs cavaliers et un des personnages les mieux tournés de l'Espagne ; il rejette comme calomnieuse la hideuse

¹ *Que bebió del Betis, no solo la ligereza con que corren sus aguas sino la magestad con que caminan.* Palomino, t. III, p. 494.

² *Œuvres de Voiture*, t. II, p. 270 ; voir aussi Marcos de Obregon, p. 168.

caricature qu'a tracée Lesage ¹. Lord Elgin possède à son château de Broomhall une belle répétition de ce tableau, mais de dimension moindre, et le cheval est brun au lieu d'être bai. S'il y a un défaut dans ces admirables productions, c'est que la selle est placée un peu plus près de l'épaule du cheval que le raccourci ne l'autorise. Velazquez peignit beaucoup d'autres portraits d'Olivares. Celui qui figurait dans la galerie particulière (aujourd'hui dispersée) du feu roi de Hollande ² est un des meilleurs de ceux qui ne montrent pas le ministre à cheval. Il le représente debout, couvert d'un vêtement de velours noir, avec la croix verte de Calatrava sur la poitrine et des nœuds de rubans verts sur son manteau ; le triple caractère du noble gentilhomme aux façons les plus distinguées, de l'habile favori et de l'adroit politique se révèle d'une façon parfaite dans cette physionomie ³.

En 1638, le duc François I^{er} de Modène ⁴ vint à Ma-

¹ *Gil Blas*, liv. XI, chap. II. Le ministre y est décrit comme ayant les épaules si hautes, qu'il paraît bossu ; sa tête est énorme, sa peau jaunâtre, son visage allongé, et son menton pointu se recourbe vers sa bouche.

² Ce portrait d'Olivares et celui de Philippe IV par Velazquez sont aujourd'hui au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Le portrait à cheval d'Olivares, appartenant à lord Elgin, a été exposé à Manchester. Voir le Catalogue de l'œuvre, à l'Appendice — W. B.

³ Il y a une excellente répétition de ce portrait dans la collection du colonel Hugh Baillie, à Londres ; il y en avait une autre dans l'ancien Musée espagnol au Louvre, n° 291.

⁴ C'est par erreur que Palomino indique François III, qui vivait plus d'un siècle plus tard ; Cumberland (*Anecd.*, t. II, p. 25) reproduit sans examen cette méprise ; elle n'aurait pas dû lui échapper.

drid pour servir de parrain à l'infante Marie-Thérèse, qui fut baptisée le 7 octobre de cette année. Il fit faire son portrait par Velazquez, et il lui témoigna sa satisfaction en lui donnant une chaîne d'or, que l'artiste porta les jours de grande cérémonie.

En 1639, Velazquez produisit un de ses plus beaux ouvrages et prouva ainsi que, bien qu'il s'attachât spécialement à représenter de simples mortels élevés en dignité, il pouvait s'élever vers des sujets bien autrement sublimes. Il peignit pour le couvent de religieuses de San Placido, à Madrid, un *Crucifiement*. Ici la croix n'est plus placée au milieu d'un austère paysage ou de sombres nuages; elle n'a plus sa base sur la terre; elle est sur un fond entièrement noir, comme un ivoire sculpté étendu sur du velours. Jamais cette grande agonie ne fut retracée d'une façon plus puissante. La tête de notre Sauveur tombe sur son épaule droite, au-dessous de laquelle flottent des masses de cheveux noirs, tandis que des gouttes de sang coulent de son front percé d'épines. L'anatomie du corps et des muscles nus est exécutée avec autant de précision que dans le marbre de Cellini, qui peut avoir servi de modèle à Velazquez; l'étoffe qui entoure ses reins et même le bois de la croix montrent avec quel soin l'artiste s'appliquait aux moindres détails d'un grand sujet. Conformément à la règle posée par Pacheco ¹, les pieds du Sauveur sont percés chacun d'un clou séparé; au pied de la croix sont le crâne et les ossements qu'on y figure habituellement, et un serpent entoure de ses re-

¹ *Arte de la Pintura*, p. 591.

plis l'arbre maudit. « S'il n'existait, dit Cumberland, que cette seule figure pour immortaliser la renommée de Velazquez, elle suffirait. » Les religieuses de San Plácido placèrent ce chef-d'œuvre dans leur sacristie, misérable cellule, mal éclairée par une fenêtre garnie de barres de fer et sans vitres ; il y demeura jusqu'à ce que le roi Joseph et les Français vinrent à Madrid découvrir ce que Milton appelle des objets précieux, éblouissants de couleur et de l'effet le plus rare, perdus dans les ténèbres¹.

Transporté à Paris et livré aux enchères, ce tableau fut racheté à un prix élevé par le duc de San Fernando, qui en fit don au Musée royal de Madrid ; il a été lithographié dans la série d'estampes consacrée à cette riche collection². Carmona en avait donné précédemment une gravure médiocre³.

Dans le cours de la même année, Velazquez peignit un portrait de don Adrian Pulido Pareja, chevalier de Saint-Jacques et amiral de la flotte de la Nouvelle-Espagne. Se souvenant des procédés de Herrera, il exécuta ce travail

¹ *Paradis perdu*, chap. II et III.

² *Colección de cuadros del rey de España que se conservan en sus reales palacios, museo y Academia de San Fernando, con inclusion de los del real monasterio del Escorial*, Madrid, grand in-fol. Ce bel ouvrage, dont les lithographies ont été exécutées alternativement par des artistes nationaux et par des étrangers, a été entrepris en 1826 sous la direction de don Jose de Madrazo. Le texte explicatif est l'œuvre de don Juan Agustín Cean Bermudez. Chaque livraison comprend quatre planches. Il en a paru quarante-huit dans une période de dix ans.

³ On voit dans cette gravure un paysage dans le fond, mais rien de semblable ne se distingue sur le tableau original.

avec des brosses d'une longueur inusitée, et d'une façon libre et hardie, de sorte que la toile, produisant beaucoup d'effet lorsqu'on la voyait à une distance convenable, ne paraissait qu'une masse confuse de couleurs jetées les unes sur les autres si l'on en approchait de trop près.

On raconte, au sujet du Titien, que, les portraits du pape Paul III et de l'empereur Charles-Quint ayant été exposés en plein air, l'un sur une terrasse, l'autre au-dessous d'une colonnade, les passants les saluèrent avec respect, comme s'ils avaient effectivement contemplé le dépositaire des clefs de Saint-Pierre et le détenteur du sceptre de Charlemagne¹. Palomino raconte, au sujet du portrait de Pareja, une anecdote encore plus curieuse, et bien faite pour flatter Velazquez, puisque l'illusion porta cette fois non sur un piquier suisse, la tête offusquée des vapeurs de la bière, ni sur un simple moine descendu des Apennins, mais sur un des rois les plus connaisseurs en fait de peinture. Le portrait de l'amiral étant terminé et placé dans un coin obscur de l'atelier, de l'artiste, Philippe IV le prit pour le brave officier lui-même, lorsqu'il vint un matin, selon son usage, voir Velazquez. — « Encore ici, encore dans le palais, lorsque tu as reçu tes ordres de départ, » s'écria le monarque irrité. Le coupable gardant le silence, la méprise fut découverte, et Philippe, se tournant vers Velazquez, dit : — « Je t'assure que j'y ai été trompé. » Cette anecdote donne ainsi un intérêt spécial à ce tableau, qui porte en outre (circonstance rare) la signature du maître : *Didacus Velazquez*

¹ Northcote : *Vie de Titien*, t. II, p. 39. Ridolfi : *Vie des Peintres vénitiens*.

fecit Philip IV. a cubiculo, ejusque pictor, anno 1639 ¹. Il appartient ensuite au duc d'Arcos. On trouve dans des collections anglaises deux autres portraits de cet amiral, l'un et l'autre en pied, et qui font honneur à Velazquez. Celui que possède lord Radnor (au château de Longford) est peint sur un fond sombre, sans aucun accessoire quelconque, et sur la toile est inscrit le nom *Adrian Pulido poreja*. Il représente un grave gentilhomme castillan, les traits bronzés par le grand air, la chevelure noire et épaisse ; le costume est en velours noir, avec des manches de satin blanc brodé et une large collerette de dentelle ; il a à son côté une épée suspendue par un baudrier blanc ; de la main droite il tient un bâton de commandement, et de la gauche un chapeau. Le portrait qui appartient au duc de Bedford porte cette inscription : *Adrian Pulido Pareja, Capitan General de la Armada y flota de Nueva España, fallecio en la ciudad de Nueva Vera Cruz, 1664* ². L'amiral y est représenté comme un homme fort brun, aux traits remarquablement durs, les sourcils froncés, les cheveux très-noirs, ainsi que les moustaches. Son costume est noir, avec des manches blanches et une collerette ; la croix rouge de Saint-Jacques est sur sa poitrine. Il est debout, tenant aussi le bâton de commandement et un chapeau. Derrière sa tête est un rideau rouge ; au fond, un gallion voguant à toutes voiles.

L'Alcazar de Madrid était rempli de nains à l'époque

¹ Palomino, t. III, p. 492.

² Exposé à la British Institution en 1846. Il a aussi été exposé à Manchester. Voir *Trésors d'art*, par W. B.

de Philippe IV ; ce roi aimait beaucoup à les avoir auprès de lui, et il réunissait ce qu'il pouvait trouver de plus rare en ce genre. Le Musée royal renferme ainsi un grand nombre de portraits de ces petits monstres, dus au pinceau de Velazquez. Ce sont presque tous des personnages d'une extrême laideur et d'une difformité repoussante. Maria Barbola, immortalisée par la place qu'elle occupe dans un des chefs-d'œuvre de Velazquez, était une petite dame de trois pieds et demi de haut, avec la tête et les épaules d'une femme ordinaire ; sa mâchoire inférieure avait un développement anormal, et l'expression de ses traits était féroce. Son compagnon, Nicolasito Pertusano, quoique mieux proportionné que la dame, et d'un aspect plus agréable, était, au point de vue de l'élégance nécessaire à un joujou dans la main d'un roi, fort inférieur à son contemporain, le vaillant Sir Geoffry Hudson, qui brilla à la cour de Charles I^{er} ¹, ou au successeur de Hudson, au joli Luisillo, dont s'amusait la reine Louise d'Orléans ². Velazquez exécuta de nombreux portraits de ces petits personnages, les montrant généralement assis par terre, et il y a au Louvre ³ un grand tableau représentant deux de ces nains, menant en laisse un grand chien tacheté, dont la taille présente avec la leur la proportion qu'offre celle d'un cheval avec la stature d'un homme ordinaire.

¹ Van Dyck, dans le beau portrait de la reine Henriette-Marie (collection Fitzwilliam), a placé Hudson tenant un singe sur son épaule. Ce portrait a été exposé à la British Institution en 1846.

² M^{me} d'Aulnoy, *Voyage*, t. III, p. 225.

³ Autrefois : dans la galerie espagnole appartenant à Louis-Philippe et qui a été vendue en Angleterre. — W. B.

Velazquez laissa aussi une étude curieuse d'une de ces naines, qu'il représenta nue et sous les traits d'une Bacchante¹. Parmi les peintures grotesques de cette époque, signalons aussi l'*Idiot riant*, connu sous le nom de *el Bobo*, de Coria, et l'*Enfant de Ballecas*², qui passa pour un phénomène, parce qu'il était, dès le moment de sa naissance, d'une grosseur extraordinaire, et parce qu'il vint au monde, comme Richard III, la bouche toute garnie de dents, ce qui, selon la remarque de Shakespeare, mettait ce prince à même de mordre un morceau de pain à l'âge de deux heures.

Tandis que Velazquez créait ces amusantes peintures dans la galerie septentrionale de l'Alcazar, le gouvernement inique et insensé d'Olivares avait causé dans la Catalogne un mécontentement qui se traduisit par une révolte. La population turbulente de Barcelone, toujours prête à braver un bombardement, massacra le vice-roi, s'empara du fort de Monjuich et reçut à bras ouverts une nombreuse garnison française. A une autre extrémité du royaume, le Portugal, saisissant le moment favorable, secoua le joug de l'Espagne et plaça sur le trône le duc de Bragance. Philippe IV sortit enfin de sa léthargie et, au printemps de 1642, il résolut d'aller en personne dompter la résistance des Castillans. La maison royale, y compris Velazquez et les comédiens de la cour, reçurent l'ordre d'accompagner Sa Majesté à Saragosse. La première étape du voyage eut pour terme Aranjuez, qui

¹ Le capitaine Widdrington dit avoir vu ce tableau : *l'Espagne et les Espagnols en 1843*, t. II, p. 20.

² Ce tableau et le précédent sont au Musée royal de Madrid.

tal

est sur la route de l'Andalousie et non sur le chemin de l'Aragon. Aranjuez, situé au fond d'une fraîche vallée qu'entoure une épaisse forêt et qu'arrosent les eaux du Tage et du Xarama qui se confondent sous les fenêtres du palais, a longtemps été le Tivoli ou le Windsor des Castilles, le *Tempé des poètes*¹. Aujourd'hui même, le voyageur fatigué, couvert de poussière, qui vient de traverser les plaines arides et désertes de la Manche, est tout disposé à partager les transports de Garcilasso et de Calderon, lorsqu'il aperçoit les blanches arcades du palais et ses dômes dorés se détachant au milieu des bois et des eaux. Les jardins situés dans des îles, après avoir été longtemps abandonnés par les rois et les grands, et abandonnés à eux-mêmes, sont aujourd'hui soigneuse-

¹ De graves théologiens ont partagé cet enthousiasme; Juan de Tolosa, prieur des Augustins de Saragosse, a écrit un traité religieux qu'il dédia à l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, et qui est intitulé: *Aranjuez del Alma, á modo de diálogos*, 1589, in-4°. Dans sa préface, le bon prieur annonce qu'il s'est proposé surtout de *des- terrar de nuestra España esta potvareda de libros de cavallerias (que llaman) o de vellaquerias (que yo llamo) que tienen ciegos los ojos de tantas personas, que (sin reparar en el daño que hazen á sus almas) se dan á ellos, consumiendo la mayor parte del año, en saber si don Belianis de Grecia vencio el castillo excantado, y si don Florisen de Niquea (despues de tantas batallas) celebró el casamiento que deseava*. Afin de mieux séduire les lecteurs des livres de chevalerie, le devancier du curé qui ravagea la bibliothèque de don Quichotte, donna aux curieux dialogues qui sortirent de sa plume le titre d'Aranjuez de l'âme, *par parecerse en algo* (c'est-à-dire dans un sens spirituel) *al que tan cerca de su corte tiene el Rey nuestro señor, tan lleno de diversas cosas que pueden dar gusto á la vista corporal*.

ment entretenus ; la mousse ne couvre plus les statues de marbre cachées dans les bosquets ; les ormes de Charles-Quint et de son fils ¹, grandes et vénérables ruines, sont presque dérobés aux yeux par la croissance vigoureuse d'arbres plus jeunes ; de superbes allées de platanes, où se jouent une multitude de rossignols, conduisent à de riants parterres, à des jardins de rosiers ; les tuyaux, qui serpentaient, sans être aperçus, à travers les feuillages, et qui, du sommet des arbres, lançaient des jets d'eau ², ont, il est vrai, cessé de jouer, mais les fontaines sont encore dans toute leur magnificence, et quelques chameaux, employés aux transports ³, donnent un aspect oriental à ces beaux lieux qui remontent aux jours de Philippe II. C'est là que Velazquez accompagnait son maître dans ses promenades ou s'arrêtait paisiblement dans quelque bosquet retiré, observant les brillants effets de la lumière du soleil et de l'ombre des bois, et esquissant des études d'après ces paysages délicieux. Quelques-uns de ces tableaux ont passé au Musée royal ; l'un d'eux représente la vue de la belle *Avenue de la Reine*, qu'anime

¹ Beckford, *Lettres écrites d'Espagne*, n° 17.

² Lady Fanshaw : *Memoirs*, p. 222 ; *Voyage en Espagne*, 1669, in-4°, p. 50 ; *Voyages faits en Espagne et en Portugal*, etc., par M. M***, Amsterdam, 1699, p. 70. L'ambassadrice anglaise et l'abbé français s'accordent à dire qu'ils n'ont jamais vu d'aussi belles allées que celles d'Aranjuez.

³ Voir Alvarez de Quindos y Baena : *Descripcion histórica de Aranjuez*, Madrid, 1804 ; in-8°, p. 332. On laissa éteindre en 1774 la race de ces chameaux, mais depuis ils ont été derechef introduits dans les jardins du château.

une rangée de voitures et de promeneurs sortant du palais.

Un autre tableau représente la *Fontaine des Tritons*¹, imposant monument de sculpture en marbre blanc, attribué parfois au ciseau de Berruguete², et qui rappelle la fontaine qui rafraîchissait les jardins du palais qu'a rendu immortel l'imagination de Boccace³. A travers les rameaux des arbres qui entre-croisent leurs cimes, la lumière tombe brisée sur un groupe de courtisans et de dames qu'on pourrait prendre pour les belles compagnes de Pampinea et pour leurs galants admirateurs.

Au mois de juin, le roi quitta Aranjuez et se transporta dans la vieille et romantique cité de Cuenca; il y resta un mois, s'amusant à chasser et à faire représenter la comédie. Après avoir fait une courte halte à Molina, il se rendit à Saragosse, où il passa une portion de l'automne, retournant à Madrid avant l'hiver. Quoique Philippe ne prit pas une part bien active dans la campagne, ce voyage doit cependant avoir fourni à Velazquez l'occasion d'étudier ce que les opérations militaires offrent de pittoresque.

L'année 1643 vit la disgrâce et l'exil du ministre Olivares. Ce qui décida sa chute, ce fut l'adoption qu'il fit, comme son héritier, d'un bâtard d'une origine douteuse; il s'aliéna ainsi sa famille et il donna des armes à l'ani-

¹ Ces deux tableaux sont au Musée de Madrid.

² Ponz, t. I, p. 348.

³ *Décameron*, journée III, nouv. I. Les paysagistes, les architectes, ne sauraient trop étudier le tableau que trace le grand conteur florentin.

mosité de ses ennemis. Julianillo (tel est le nom de ce fils naturel) avait pour mère une courtisane célèbre, dont Olivares avait, dans sa jeunesse, partagé les faveurs avec la moitié des galants de Madrid. Le père supposé était un nommé Valcarcel, qui avait dépensé toute sa fortune auprès de la mère, et qu'Olivares lui-même avait contraint de reconnaître l'enfant. Julianillo fut un fort mauvais sujet, très-dissipateur, qui alla chercher fortune au Mexique et qui fut au moment d'y être pendu. Il s'enrôla et servit quelque temps, comme simple soldat, en Flandre et en Italie. Il revint en Espagne au moment où le comte-duc venait de perdre sa fille unique et ne pouvait plus espérer de postérité légitime ; le ministre s'en servit comme d'un instrument pour frustrer les attentes des familles de Medina Sidonia et de Carpio, auxquelles il était uni par les liens du sang, mais qu'il détestait. Non-seulement il déclara ce drôle son héritier, avec le titre pompeux de don Henrique de Guzman, non-seulement il fit casser un mariage déjà contracté avec une prostituée, mais encore il lui fit épouser la fille du connétable de Castille ; il le combla de décorations, de titres, de fonctions élevées ; il voulut encore faire de ce misérable vagabond, qu'on avait vu chanter dans les rues de la capitale¹, le gouverneur de l'héritier présomptif du trône, et il conçut le projet de le porter au rang de premier ministre.

Parmi les moyens qu'employa Olivares pour présenter dans le grand monde le nouveau Guzman, si peu digne d'y figurer, il s'avisait de faire faire par Velazquez le por-

¹ *Voyage d'Espagne*, Paris, 1669, p. 284.

trait de ce personnage. L'artiste le représenta vêtu d'un habit brun que traverse une écharpe rouge ; d'une main, il tient un chapeau orné de plumes blanches et bleues ; de l'autre, les insignes de l'ordre d'Alcantara ; son nouveau père les lui avait fait obtenir, afin qu'il fit honneur à son nouveau nom et qu'il soutînt son nouveau rang auprès de sa nouvelle épouse¹. Le teint est brun, l'expression de la physionomie un peu mélancolique ; les traits révèlent le gentilhomme et le Castillan, en dépit d'une jeunesse passée dans les bouges et les cabarets². De cet intéressant portrait historique le haut seulement a été terminé ; le reste est inachevé, peut-être parce que Julianillo était retombé dans l'obscurité qui devait être son partage. Cette peinture, qui appartenait autrefois au comte d'Altamira, est aujourd'hui dans la collection de lord Ellesmere³, en Angleterre.

¹ Parmi les épigrammes qui circulèrent contre le nouveau Guzman, nous citerons celle-ci :

Enriquez de dos nombres y de dos mugeres
Hijo de dos padres y de dos madres,
Valgate el diablo el hombre que mas quisieres.

Voir Giudi : *Relation*, p. 123, et Ferante Pallavicino : *la Disgratia del conte d'Olivarez*, dans ses *Opere scelte*, Villafranca, 1671, p. 314.

² Il semblait avoir toujours été ce qu'il est devenu par hasard ; Le Sage : *Gil Blas*, liv. XII, chap. IV.

³ M^{me} Jameson (*Companion to the private galleries*, p. 132) dit : « La figure de ce portrait est celle d'un jeune homme de dix-huit à dix-neuf ans. » Julianillo avait à peu près cet âge lorsqu'il partit pour le Mexique, et il était près de la trentaine lorsque Olivares le reconnut (*Memoirs de Dunlop*, t. I, p. 345). Lord Ellesmere avait vu

Le dernier portrait du comte-duc que peignit Velazquez, lorsque le ministre était encore au faite des honneurs, est peut-être celui qui figure dans le petit tableau qui représente la cour du manège et qui appartient à lord Westminster ¹; au premier plan, l'infant Balthazar Carlos, un enfant de douze ans, caracole sur un petit cheval pie; derrière lui est un nain qu'on distingue à peine; plus loin, Olivares, qui, parmi ses innombrables emplois, avait celui de maître d'équitation du prince héréditaire, est debout, couvert d'un vêtement noir et ayant des bottes blanches; il converse avec deux hommes, dont l'un lui offre une lance. Du balcon d'une fenêtre voisine, le roi, la reine et un infant fort jeune regardent ce qui se passe.

Ce tableau ne fut sans doute achevé que peu de temps avant que le comte-duc, trouvant sa situation dans le cabinet royal vivement attaquée, offrît sa démission; il fut aussi surpris que mortifié de voir qu'elle fut immédiatement acceptée. Retiré à Loeches, d'après un ordre du roi, il s'amusa pendant six mois à s'occuper de ses jardins et de ses chiens, à écrire une apologie de sa conduite et

dans la collection Altamira cet aspirant à la grandesse des Guzman, et quelques années plus tard il le retrouva dans une vente faite à Londres, et il en devint possesseur pour très-peu d'argent.

¹ M^{me} Jameson : *Companion*, p. 262. En 1827, une répétition de ce tableau appartenait à don Jose Madrazo, à Madrid (Allan Cunningham, *Vie de Sir David Wilkie*, t. II, p. 496), mais je ne l'ai pas vue lorsque je visitai cette collection en 1845. Palomino, t. III, p. 494, mentionne cette composition comme jouissant d'une haute estime et comme étant l'un des principaux ornements du palais du marquis d'Heliche.

peut-être à aller voir les tableaux de Rubens qu'il avait donnés à l'église du couvent. Mais, ayant ensuite été exilé à Toro, ville en pleine décadence, située sur le Duero, à trente-sept lieues de la capitale, il tomba dans un abattement mélancolique, se livra à l'étude de la magie, et mourut d'un anévrysme dans l'espace de deux ans. Il avait fait la fortune d'un grand nombre de courtisans et d'hommes d'État; il n'y en eut qu'un bien petit nombre qui, en cette circonstance, ne firent pas preuve de l'ingratitude habituelle. Parmi les gens qui eurent le courage de ne pas perdre tout souvenir d'un ministre tombé, il est juste de citer le grand inquisiteur, qu'Olivares avait élevé aux plus hautes dignités ecclésiastiques, et qui arrêta sans bruit le procès que le saint office voulait diriger contre l'homme d'État disgracié, accusé de s'appliquer aux sciences occultes. Velazquez s'honora par les regrets qu'il donna à son protecteur abattu; il le visita dans son exil, action fort honorable à une époque où un favori disgracié était traité, souvent avec beaucoup de justice, il faut l'avouer, comme un criminel d'État. Il faut aussi savoir gré au roi de n'avoir pas châtié l'artiste de cette preuve de reconnaissance. La faveur de Velazquez ne fit, au contraire, que augmenter, et l'année même de l'exil d'Olivares, il fut nommé gentilhomme de la chambre royale (*ayuda de cámara*).

Dans le cours de cette année et de la suivante (1644), Velazquez accompagna encore la cour dans des voyages en Aragon. Le grand Condé venait de cueillir ses premiers lauriers sur le champ de bataille de Rocroy, et l'aigle autrichienne venait d'être terrifiée, comme elle ne l'a-

vait jamais été encore, par le coq gaulois. Des mesures vigoureuses étaient nécessaires, et il fallait sérieusement agir contre les insurgés de la Catalogne, que soutenaient les Français. Philippe IV lui-même entra donc en campagne ; couvert de riches vêtements, il caracola devant ses troupes, mit le siège devant Lerida, et, après avoir fait preuve d'habileté et d'énergie, il entra en triomphe dans cette place, le 7 août 1644¹. Il se montra alors tout brillant de pourpre, d'or et de pierreries, et monté sur un magnifique cheval napolitain². Ce fut ainsi qu'il voulut que Velazquez le représentât.

La joie que la prise de Lérida avait inspirée à toute la cour se changea bientôt en douleur ; la mort frappa la bonne reine Isabelle, la meilleure et la plus regrettée des reines d'Espagne³, depuis Isabelle la Catholique. Le dernier portrait que Velazquez ait peint de cette souveraine, est le beau tableau équestre qui figure au Musée royal de Madrid. Le costume de la reine est de velours noir, avec une riche bordure de perles ; il fait un heureux contraste avec la crinière flottante de son cheval blanc comme du lait, et qui s'avance, d'un pas tranquille et lent, en of-

¹ Cean Bermudez indique le 8 août, mais il vaut mieux s'en tenir à la date que donne Ortiz : *Compendio cronológico de la historia de España*, t. VI, p. 446.

² *Memoires* de Dunlop, t. I, p. 372.

³ C'est ainsi que Bossuet l'appelle dans l'oraison funèbre de sa fille, Marie-Thérèse, reine de France. On trouve des centaines de vers à la louange de cette souveraine dans un volume in-4° publié à Madrid en 1645 : *Pompa funeral, honras y exequias en la muerte de la muy alta y católica señora Doña Isabel de Borbon* ; le livre est orné d'un portrait gravé par Villafranca.

frant les formes les plus parfaites que puisse présenter un coursier andalous. Ses joues révèlent que le pinceau et le pot au rouge, ces fléaux de la beauté castillane¹, n'étaient pas bannis de sa table de toilette, mais c'est la main adroite d'un Français qui a posé ces roses artificielles, et elles font bien ressortir l'éclat de deux grands yeux noirs. Ce tableau était destiné à servir de pendant au portrait équestre du roi, exécuté dix-sept ou dix-huit ans plus tôt, peu après son retour de Séville. Velazquez peignit ensuite le prince des Asturies, presque de grandeur naturelle, monté sur un petit cheval bai et galopant vers le spectateur, comme s'il sortait du tableau. Le petit cavalier est vêtu comme son père; il a une cuirasse, une écharpe cramoisie et un chapeau à plumes; il est plein de vie et de vivacité enfantine; son cheval, vraie miniature, présente un raccourci admirable. Il existe une petite répétition de ce tableau au collège de Dulwich; une autre est dans la collection de M. Rogers, à Londres².

Indépendamment de ce tableau, la galerie royale à Madrid possède trois autres portraits de cet infant, tous par la main de Velazquez; deux d'entre eux le représentent en costume de chasse (un chien d'une exécution admirable figure dans l'un de ces portraits); le troisième montre le prince vêtu d'un riche habillement de gala. Le cabinet choisi avec beaucoup de goût par feu M. Wells (à

¹ M^{me} d'Aulnoy, *Voyages*, t. I, p. 57.

² La collection Rogers a été vendue à Londres en 1856, après la mort du propriétaire. C'est, je crois, ce tableau de la collection Rogers qui a passé dans celle de lord Hertford et qui a été exposé à Manchester. — W. B.

Redleaf, comté de Kent) renfermait un autre et charmant portrait de même nature; l'enfant est représenté avec un costume de velours noir, orné de riches dentelles et tailladé; derrière lui, un coffre couvert de velours cramoisi et orné d'or; ce meuble mérite quelque attention, parce qu'il coïncide de tout point avec la description de ceux qui contenaient le riche mobilier de toilette que Philippe IV offrit au prince de Galles. Peu de tableaux surpassent celui-ci, au point de vue de l'éclat et du brillant de la couleur. Le prince que Velazquez a ainsi immortalisé était un gros et joyeux garçon à la face arrondie, qui ne manifestait pas une intelligence bien développée et qui mourut dans sa dix-septième année.

Entre 1645 et 1648, Velazquez peignit pour le palais de Buen-Retiro le beau tableau de la *Reddition de Breda*¹; il y apporta un soin tout particulier, par égard peut-être pour la mémoire de son illustre ami et compagnon de voyage, Spinola, qui, peu de temps après qu'ils se furent séparés, mourut relégué en Italie et victime de l'ingratitude de la cour d'Espagne. Le tableau représente ce grand général, le dernier qu'ait possédé l'Espagne, à l'une de ses époques les plus brillantes, au moment où, en 1625, le prince Justin de Nassau lui remit, après une défense opiniâtre, les clés de Breda². Le vainqueur, cou-

¹ Le grand tableau est au Musée de Madrid. Une esquisse originale de ce chef-d'œuvre était à vendre, tout récemment, à Paris. Voir le Catalogue de l'œuvre, à l'Appendice. — W. B.

² Spinola, avant d'entreprendre le siège de cette place, réputée la plus forte des Pays-Bas, avait écrit à Madrid pour expliquer les difficultés que présentait cette opération; il reçut cette réponse, d'un

vert d'une cuirasse noire, et dont la dignité aisée est remarquable, s'avance, le chapeau à la main, vers son ennemi vaincu et se dispose à l'embrasser avec une généreuse cordialité; derrière les généraux sont leurs chevaux et les gens de leur suite; derrière l'état-major de Spinola, se trouve une ligne de piquiers dont les armes se détachent sur le fond bleu du ciel, ce qui a fait donner à cette composition le nom de *las Lanzas*. Le prince Justin n'a pas le grand air du gentilhomme génois, et l'artiste semble s'être attaché à faire ressortir avec quelque malice le contraste entre les deux camps: d'un côté, des Castellans de la meilleure mine; de l'autre côté, des rustres hollandais aux énormes culottes, regardant avec un air de surprise stupide, comme les gardes suisses dans la Messe de Bolsène de Raphaël, au Vatican. A l'extrême gauche, on distingue une belle tête brune avec un chapeau à plumes; elle passe pour le portrait de l'artiste.

Ce fut vers cette époque qu'il peignit encore une fois le roi armé et à cheval, mais ce tableau ne recueillit pas les suffrages habituellement réservés aux œuvres de Velazquez; s'il trouva des éloges, il souleva aussi des critiques; on reprocha au cheval de ne pas être dessiné suivant les usages et les méthodes du manège. Fatigué de ces discussions, l'artiste effaça la majeure partie de la peinture, et il écrivit sur la toile: *Didacus Velazquius, Pictor Regis, expinxit*¹. Il réussit mieux dans le portrait

laconisme tout lacédémonien: « Marquis, prenez Breda. Moi, le Roi. » Une pièce de Calderon est intitulée: *El Sitio de Breda*. — G. B.

¹ Palomino, t. III, p. 496, dit que ce portrait portait une inscrip-

de son ami, le poëte Francisco de Quevedo, qui est maintenant dans la collection du duc de Wellington, et qui a été gravé plusieurs fois ¹. Le pinceau de Velazquez a fait savoir au monde que cet écrivain célèbre avait une figure animée, une chevelure abondante et crépue, qu'il portait, sur la poitrine, la croix de Saint-Jacques, et, sur le nez, une grande paire de lunettes, non pour obéir à la mode qu'adoptèrent les élégantes et les merveilleux sous le successeur de Philippe IV ², mais parce que, dans sa jeunesse, lorsqu'il étudiait à l'université d'Alcala, son application constante à l'étude avait affaibli sa vue ³.

Velazquez exécuta aussi, pour le château de Candia, le portrait du cardinal Gaspar de Borja, qui fut successivement archevêque de Séville et de Tolède, et qui fit

tion constatant qu'il avait été exécuté en 1625, lorsque le roi avait vingt ans. S'il fut peint entre 1644-1648, c'était la reproduction d'un travail antérieur.

¹ Gravé par Carmona dans le *Parnaso español* de Lopez Sedano, et par Brandi dans les *Españoles ilustres*. Dans la seconde moitié du siècle dernier, ce portrait faisait partie de la collection de don Francisco de Bruna, à Séville. Voir Twiss, *Voyages en Portugal et en Espagne*, Londres, 1775, in-4°, p. 308.

² M^{me} d'Aulnoy fut étonnée de voir combien cette mode était répandue; elle cite à cet égard quelques faits curieux. Les nobles portaient des verres aussi grands que la main, et le marquis d'Astorga exigea qu'une paire de lunettes fût placée sur le nez de sa statue en marbre. La permission de porter des lunettes fut la seule récompense que sollicita auprès de son supérieur un jeune moine qui avait rendu d'importants services à son couvent. *Voyage*, lettre VIII.

³ Ross, traduction de l'*Histoire de la littérature espagnole* de Bouterweck, t. I, p. 461.

preuve à la fois de munificence et de zèle patriotique et religieux, en donnant 500,000 écus pour poursuivre la guerre contre les Hollandais ¹. L'artiste peignit aussi le gouverneur de la maison royale, Pereira, le marquis de La Lapilla, Fernando de Fonseca, Ruiz de Contreras, le bienheureux Simon de Roxas, confesseur de la reine Isabelle, élevé, par la sainteté de sa vie et par l'influence de sa famille, à l'honneur de figurer dans le calendrier; ce fut d'après le cadavre de ce pieux personnage que Velazquez fit son portrait ²; il s'imposa un travail plus agréable en exécutant celui d'une dame d'une beauté remarquable, dont le nom est ignoré, mais que Gabriel Bocangel a célébrée dans une épigramme insérée dans l'ouvrage de Palomino.

¹ *Mémoires* de Dunlop, t. III, p. 168.

² Palomino, t. III, p. 498.
