



HAL
open science

La constitution d'un "panthéon" des peintres espagnols aux XVIIIe et XIXe siècles

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. La constitution d'un "panthéon" des peintres espagnols aux XVIIIe et XIXe siècles. Serrano, Carlos (dir.). Nations en quête de passé. La péninsule ibérique (XIXe-XXe siècles), Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp.125-141, 2000. hal-00947654

HAL Id: hal-00947654

<https://hal.science/hal-00947654>

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La constitution d'un « panthéon » des peintres espagnols aux XVIII^e et XIX^e siècles

Dans son désir d'affirmer sa propre légitimité, l'État libéral du XIX^e siècle s'efforce de définir une identité de l'Espagne dont il apparaisse comme le garant. Il s'agit de construire une représentation à l'usage de la nation espagnole elle-même, mais également à usage externe, tant il est vrai que, peut-être encore plus que les autres nations européennes, l'Espagne accorde alors une place particulière au regard de l'étranger. Dans le contexte de cette quête identitaire, les arts ne manquent pas d'être sollicités. On connaît notamment la contribution que la peinture d'histoire apporte à ce processus¹. L'usage qui est fait à cette époque du patrimoine artistique, en revanche, demeure largement méconnu. Paradoxalement, on était jusqu'à une date récente beaucoup mieux renseigné sur la fortune critique de la peinture espagnole à l'étranger que sur celle qu'elle connut en Espagne même, principalement grâce aux travaux de P. Guinard, J. Baticle, C. Marinas, et I. H. Lipschutz. Les enquêtes qu'ont publiées ces dernières années J. Alvarez Lopera, M. S. García Felguera et M. Replinger González ont permis d'atténuer ce déséquilibre. Pour autant, ces diverses recherches privilégient fréquemment les sources textuelles, au détriment de l'étude des collections, des ventes, ou encore des pratiques mises en œuvre par les institutions culturelles (musées, académies, *liceos*...). Dans le cadre chronologique délimité par les règnes de Charles III et Isabelle II (1759-1868), nous tenterons ici de dresser un bilan de ces travaux et d'indiquer des pistes de réflexion.

Velázquez ne fait son entrée dans le dictionnaire de Moreri que dans l'édition publiée en 1740². En 1838, le littérateur Huard écrit dans le *Journal des Artistes* :

« [...] si une école s'est multipliée à l'infini et a produit un nombre prodigieux d'artistes, il n'en est pas une seule qui puisse être comparée à l'école espagnole. »³

En quelques décennies, la connaissance de l'art espagnol en France semble donc s'être profondément modifiée. Avant d'examiner les raisons de cette transformation, rappelons brièvement les caractéristiques de la situation que l'on observe au XVIII^e siècle. On sait que Félibien, dans ses *Entretiens* de 1688, se contente d'évoquer les

1. Cf. Reyero, Carlos, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989 ; Díez García, José Luis (coord.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992.

2. Moreri, Louis, *Le grand dictionnaire historique*, Amsterdam, 1740, t.VIII, lettre V, p.56 (d'après Dorival, Bernard, « Velázquez et la critique d'art française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Varia Velazqueña*, Madrid, D. G. B. A., 1960, vol.I, p.526-531).

3. Huard, Étienne, « Musée espagnol (1er article) », *Journal des artistes*, 14.I.1838, cité dans Guinard, Paul, « Zurbarán et la "découverte" de la peinture espagnole en France sous Louis-Philippe », dans *Homage à Ernest Martinenche*, Paris, Autrey, 1939, p.23-33.

peintres « Cléante et Velasque » [sic], pour lesquels il manifeste peu d'estime⁴. En 1749, cependant, est publiée la traduction française de la troisième partie du traité de Palomino de 1724 (traduite en anglais en 1739)⁵, et en 1786 paraît la traduction française des œuvres de A. R. Mengs (où figure la description des collections artistiques du Palais Royal de Madrid, que Ponz avait publiée dans son *Viaje de España*)⁶. Dans les *Extraits des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres* de Papillon de la Ferté, fait inédit pour ce genre d'ouvrages, l'auteur dresse une liste autonome de peintres espagnols, qui ne sont plus inclus parmi les peintres italiens⁷. Masson de Morvilliers lui-même, dans le célèbre article qu'il consacre à l'Espagne dans l'*Encyclopédie Méthodique*, ne se contente pas de mentionner Murillo et Velázquez⁸. D'une part, donc, des ouvrages français qui se fondent sur une connaissance essentiellement livresque de la peinture espagnole ; d'autre part, des traductions d'auteurs ayant eu un accès direct à cette peinture. À ces deux sources, il convient d'ajouter la contribution de certains voyageurs particulièrement intéressés par les arts, au premier rang desquels figure J. F. Bourgoing⁹.

4. Félibien, André, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1688, 5^e partie, IX^e entretien, p. 14.

5. Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols avec une description exacte de leurs œuvres et de celles des étrangers qui se voient dans le même royaume, traduit de l'espagnol de Don Antonio Palomino [sic] Velasco, peintre de la Chambre de Philippe V*, Paris, 1749.

6. Mengs, Antoine-Raphaël, *Œuvres complètes*, Paris, 1786.

7. Papillon de la Ferté, Denis-Pierre-Jean, *Extraits des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, Paris, 1776 (2 vols.). Cf. sur cet auteur les remarques de I. H. Lipschutz dans *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988, p. 34.

8. A. Ubeda de los Cobos (« ¿ Zeuxis o Velázquez ? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español », *Hispania*, n° 192, janvier-avril 1996, p. 51-62) donne une citation curieusement tronquée de ce passage, qu'il commente quelque peu hâtivement. Certes, en juxtaposant des maîtres de premier rang et des artistes presque inconnus, Masson de Morvilliers démontre qu'il ne fait que recourir à des informations de seconde main, mais on observe du moins quelques louanges inhabituelles sous la plume de cet auteur ; voici le passage complet :

« Si les Espagnols sont si inférieurs à leurs voisins, dans les arts, les sciences & l'architecture, ils ont cependant des peintres fameux dont les ouvrages pourroient servir de modèles, & ne pas paroître indignes des plus grands maîtres. Les plus célèbres de ces peintres sont Velasquez, Murillo, François Guirro, Pierre Cuquet, Jean Arnau, François Gassen, tous natifs de Barcelone ; don Juan Galvane, Aragonais, si connu par son goût, ses grâces, & la force de son coloris ; Claude Coello, Portugais, qui mourut de chagrin à Madrid en 1693, à la vue de la supériorité des talens de Luc Giordano, & sur-tout de sa grande facilité ; François Camille, natif de Madrid, dont la Marie Égyptienne passe pour un chef-d'œuvre ; Barthélémi Roman, Alphonse Cano, Jean Carreno, nommé le *Titien d'Espagne* ; le fameux Moralès, surnommé le *Divin*, parce qu'il ne traite que des sujets de piété ; Jean Fernandès Ximenès, appelé le *Muet*, dont les ouvrages tiennent beaucoup du genre du Titien ; Pantoja de la Cruz, & une foule d'autres, &c. Mais les plus beaux & les plus précieux tableaux des Espagnols sont dus au Titien, à Vandick, à Michel-Ange, à Rubens, à Mitelli, à Cosme Colonna, au Tintoret, à l'Albane, & à ces peintres immortels qu'à [sic] produits l'Italie. Ils ont aussi quelques statuaires & sculpteurs, mais bien inférieurs à leurs peintres. »

(*Encyclopédie Méthodique. Géographie*, t.I, Paris, Panckoucke, 1783, t.I, p.568).

9. Bourgoing, Jean François, *Nouveau voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette monarchie*, Paris, 1788 (3 vol.).

Pour autant, les progrès que l'on observe dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle se heurtent à un obstacle de taille : le faible nombre des tableaux espagnols visibles en France. Les collections royales n'en contiennent que fort peu, de même que les collections particulières¹⁰. Signalons seulement ici, avec P. Guinard, la présence de quelques peintures espagnoles dans la section rétrospective des Salons du Capitole qu'organise l'Académie Royale de Toulouse dans les années 1751-1791¹¹. L'accroissement de la présence de tableaux espagnols sur le marché de l'art, à la fin du XVIII^e siècle, demeure minime¹². Enfin, jusqu'au début du XIX^e siècle, les étrangers ne peuvent guère se faire une idée précise de la peinture espagnole par la gravure. Il faut attendre 1806 pour voir paraître le premier tome du *Voyage pittoresque* de Laborde, ouvrage dans lequel figureront neuf reproductions gravées de tableaux espagnols¹³. Au terme de ce panorama qui nous a conduit à la veille de la guerre d'Indépendance, précisons que le cas de Ribera doit être fortement distingué des autres peintres espagnols : unanimement rangé parmi les artistes italiens, il bénéficie à ce titre d'une notoriété que sont encore loin d'atteindre un Murillo ou un Velázquez.

La guerre d'Indépendance marque-t-elle une rupture par rapport à la situation que nous venons de décrire ? Signifie-t-elle la « découverte » de la peinture espagnole ? En regard de la période précédente, il est clair que les transferts de tableaux hors d'Espagne se produisent de façon nettement plus importante. Il ne s'agit pas seulement des ventes que favorise la suppression des couvents, ni des exactions commises par les militaires français : le décret du 20 décembre 1809 qui prévoit la création du musée Joséphin à Madrid annonce aussi l'envoi au musée Napoléon d'une collection de tableaux espagnols afin de faire connaître en France cette école de peinture, et comme gage d'union entre les deux nations. Cet envoi officiel sera très largement un échec. Au total environ 300 tableaux parviendront au Louvre, mais, semble-t-il faute de temps, quelques uns seulement seront exposés, avant de devoir être restitués à l'Espagne¹⁴. En comparaison de la Galerie espagnole de Louis-Philippe, cette exposition ne peut manquer d'apparaître quasiment insignifiante. La lecture de la presse française révèle cependant que son impact ne fut pas négligeable : le *Saint Thomas d'Aquin* de Zurbarán, en particulier, reçut des éloges qui révèlent que la fortune française de ce peintre ne doit pas tout à la Galerie espagnole inaugurée en 1838¹⁵. En France, un marchand tel que Lebrun a su profiter des circonstances propices et pour-

10. Cf. Lipschutz, *op. cit.*, p.20-24.

11. Guinard, Paul & Mesuret, Robert, « Le goût de la peinture espagnole en France », dans *Trésors de la peinture espagnole en France*, Paris, Palais du Louvre, Musée des Arts décoratifs, 1963, p.13-27.

12. Cf. par exemple les deux tableaux attribués alors à Velázquez qui passent en Angleterre à la suite de la vente de la collection du duc d'Orléans en 1792 (cf. Sánchez Cantón, Francisco Javier, « Conocimiento y estudios sobre el arte de España en Inglaterra (1739-1914) », *Arbor*, n°40, avril 1940, p.555-577).

13. Laborde, Alexandre-Louis-Joseph de, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, 1806-1820 (2 t. en 4 vol.).

14. Pour un résumé de ces événements, cf. Lipschutz, *op. cit.*, p.65-77.

15. Cf. en particulier l'article paru le 14.VIII.1814 dans le *Journal des Débats* sous la plume de M. Boutard : « Beaux-Arts. Musée Royal. Exposition des tableaux de l'école espagnole. »

suivre des achats commencés dès avant la guerre. En 1809, il publie un recueil de gravures d'après sa collection de tableaux, ouverte au public¹⁶. Peut-être les marchands britanniques sont-ils plus actifs encore, comme le suggèrent les résultats de l'enquête menée par N. Glendinning, qui font apparaître un « pic » correspondant aux années 1809-1810 dans la courbe de l'importation en Angleterre de peintures en provenance d'Espagne¹⁷.

La peinture espagnole que la guerre d'Indépendance permet à l'Europe de connaître ne semble pas très différente de celle qui était déjà quelque peu connue à la fin du XVIII^e siècle. Murillo, en particulier, continue à être fortement valorisé, comme le montre par exemple la collection du maréchal Soult - même si, selon l'observation de J. A. Gaya Nuño, certains marchands (comme Buchanan) contribuent à faire découvrir « l'immense qualité de toute la peinture espagnole non murillesque »¹⁸. Pour reprendre une analyse que F. Haskell fait plus largement à propos des conséquences des conquêtes napoléoniennes, la disponibilité de chefs-d'œuvre dus à des artistes déjà consacrés diminue fortement la possibilité d'une mutation du goût¹⁹. Pendant deux décennies, peu de modifications sensibles interviennent. Quelques publications notables, cependant, contribuent à familiariser le public avec la peinture espagnole. En premier lieu doit être signalée la parution en 1816 du *Dictionnaire* de Quilliet²⁰ - son auteur étant très redevable envers Ceán Bermúdez, mais disposant également de l'expérience acquise en Espagne lors de la guerre d'Indépendance. D'autres ouvrages dus à Réveil (1828-1833)²¹ ou Denon (1829)²² accordent une place neuve à l'école espagnole. Des voyages en Espagne, enfin, renforcent cette tendance : mentionnons le bref compte rendu de sa visite du musée royal de Madrid que publie Prosper Mérimée en 1831²³, et le premier des livres de Viardot où l'auteur s'intéresse particulièrement à l'art espagnol, paru en 1835²⁴.

Outre ces publications de mieux en mieux informées, on observe la multiplication des références à la peinture espagnole dans la presse et la littérature, sous la forme de brèves allusions ou de récits exploitant des biographies fortement légendaires²⁵. Hors

16. Lebrun, Jean Baptiste Pierre, *Recueil de gravures au trait, à l'eau-forte et ombrées d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au midi de la France et en Italie dans les années 1807 et 1808*, Paris, 1809 (2 vols.).

17. Glendinning, Nigel, « Nineteenth-century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England », *The Burlington Magazine*, vol. 131, n°1031, février 1989, p.117-126.

18. Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España (historia y catálogo)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p.16.

19. Haskell, Francis, *La norme et le caprice*, Paris, Flammarion, 1993 (cf. en particulier le chapitre II).

20. Quilliet, Frédéric, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris, 1816.

21. Réveil, Achille & Duchesne, Jean, *Musée de peinture et de sculpture, ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs de collections publiques et particulières de l'Europe*, Paris, 1828-1833 (16 vols.).

22. Denon, Dominique Vivant, *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, Paris, 1829 (4 t.).

23. Mérimée, Prosper, « Les grands maîtres au musée de Madrid », *L'Artiste*, mars 1831.

24. Viardot, Louis, *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paris, 1835.

25. Cf. Lipschutz, *op. cit.*, p.83-105.

de la péninsule, la connaissance directe de la peinture espagnole demeure cependant malaisée. Certes, on remarque une présence croissante de cette peinture dans les catalogues de ventes²⁶, mais seules les collections particulières, lorsqu'elles sont accessibles au public, permettent de compenser les lacunes dont souffrent les musées (ainsi les collections Aguado en France, ou celles de Wellington ou Bankes en Angleterre)²⁷. L'ouverture de la Galerie espagnole de Louis-Philippe en 1838, on le sait, constitue un tournant dans la connaissance de la peinture espagnole en France²⁸. Dès avant son inauguration, en 1837, Gautier y voit une réponse à l'interrogation qu'il formule ainsi : « Existe-t-il réellement une École espagnole, c'est-à-dire une réunion de maîtres se faisant distinguer par un cachet particulier des maîtres italiens ou flamands ?... Les tableaux espagnols ont-ils véritablement le goût du terroir ?... Y trouve-t-on les types andalous, morisques et castillans ? Ont-ils des défauts et des qualités qui leur soient propres ? Cette question était jusqu'à présent difficile à résoudre... »²⁹.

L'exposition, en effet, est inédite par son ampleur (plus de 400 tableaux y figurent, auxquels viennent s'ajouter en 1842, au Louvre, les quelque 240 toiles du legs Standish). Dans l'ensemble, cependant, elle suscite davantage des confirmations que des découvertes. Présentée en cinq salles et selon un mode plus chronologique que logique, elle s'organise autour de quatre peintres considérés comme majeurs (Ribera, Zurbarán, Velázquez et Murillo), tandis qu'une dernière salle réunit divers artistes d'époques différentes. Avec 80 tableaux, Zurbarán paraît être l'artiste dont la fortune critique profite le plus de cette exposition, au point que P. Guinard le qualifie de « triomphateur »³⁰. Dans la hiérarchie des valeurs, Murillo, Velázquez et Ribera demeurent au plus haut niveau, même si Velázquez (il est vrai sous-représenté et mal représenté, en raison de nombreuses fausses attributions) déçoit quelque peu. Alonso Cano bénéficie d'une certaine attention, mais l'on s'intéresse à sa vie mouvementée autant sinon plus qu'à sa peinture. La Galerie espagnole signifie également l'introduction en France du Greco et de Goya, mais ils semblent susciter plus de perplexité que d'intérêt (et dans le cas de Greco, encore une fois, le goût pour le pittoresque de la vie l'emporte sur l'examen de l'œuvre). Quant aux XV^e et XVI^e siècles, ils sont largement négligés, tout comme le XVIII^e (hormis Goya) et le XIX^e (des Pérez Villamil, pourtant disponibles, ne sont pas exposés). Au-delà des fortunes diverses des œuvres

26. Cf. Lipschutz, *op. cit.*, p.79-83.

27. Ces collections ne semblent pas modifier profondément l'échelle de valeurs des peintres espagnols ; signalons que la collection Aguado, par exemple, contient d'après son catalogue de vente de 1843 230 tableaux attribués à des peintres espagnols, dont 55 à Murillo, 17 à Velázquez et 13 à Zurbarán (cf. la reproduction de ce catalogue dans Lipschutz, *op. cit.*, p.278-282).

28. Sur cette question, voir surtout Baticle, Jeannine & Marinas, Cristina, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1838-1848)*, Paris, 1981. Nous reprenons ici les conclusions essentielles de cette étude.

29. Gautier, Théophile, *La Presse*, 24.IX.1837, cité par Guinard, Paul, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, Bordeaux, 1967, p.287.

30. Guinard, Paul, « Zurbarán et la "découverte" de la peinture espagnole en France sous Louis-Philippe », dans *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, Autrey, 1939, p.23-33.

exposées et du désintérêt de la critique pour les artistes jugés secondaires, la Galerie espagnole compte par la révélation qu'elle produit du « cachet particulier » de l'école espagnole. Des stéréotypes se forment ou s'affirment, qui permettent d'interpréter ces tableaux comme la traduction sensible d'une Espagne mystique et sombre -il est vrai que, du fait même des circonstances (le désamortissement), la mission Taylor avait essentiellement ramené en France des toiles provenant de couvents. Ainsi le critique Blaze peut-il écrire en 1837 : « Ces rares chefs-d'œuvre, qui nous avaient frappés dans leur isolement, bien loin de n'être autre chose que le jet d'une fantaisie indépendante et capricieuse, puisent tous leur loi d'existence dans une unité profonde et catholique. »³¹

Dans le même temps, l'histoire de l'art espagnol devient plus familière au public, en particulier grâce aux publications de littérateurs qui font le voyage d'Espagne, tel Viardot, qui fait paraître en 1839 ses *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*. P. Guinard mentionne, en outre, l'intérêt porté par le critique Thoré aux primitifs espagnols dans les années 1830³². Surtout, les romantiques font état d'une proximité marquante avec l'art espagnol. Les analyses de I. H. Lipschutz nous dispensent de revenir ici sur cette alliance du sublime et du grotesque, du réalisme et de l'idéalisme, alliance en laquelle les romantiques s'avouent parents des artistes espagnols³³. La Galerie espagnole est fermée en 1848, avant d'être restituée à Louis-Philippe en 1850. En 1843 a eu lieu la vente de la collection Aguado. En 1852 se produit celle de la collection Soult, avant celle de la collection Louis-Philippe, en 1853. Paris se vide ainsi en quelques années de ces grandes collections qui avaient si puissamment contribué à faire connaître l'art espagnol. Certes, quelques collections espagnoles sont vendues sur le marché parisien (collection Quinto en 1862-1864, Salamanca en 1867, López Cepero en 1868), mais il n'y a rien là de comparable à la révélation qu'a constituée la Galerie espagnole, et peu de modifications interviennent dans la valorisation respective des différents peintres espagnols. Les exportations de peintures de Goya, en particulier, vont croissant, mais ce peintre demeure très probablement plus connu par son œuvre gravé (les peintures noires, par exemple, seront décrites par Yriarte en 1867, mais ne seront exposées pour la première fois qu'en 1878 -à Paris-, avant d'être données au Prado). Ajoutons que la périodisation que nous venons d'utiliser, si elle s'impose pour la réception de la peinture en France, paraît également valable, dans ses grandes lignes, pour le cas de la Grande-Bretagne³⁴.

La valorisation de la peinture espagnole se produit-elle dans la péninsule parallèlement à celle que nous venons d'observer en-deça des Pyrénées, selon une chronologie et des caractéristiques comparables ? Aussi dépendants qu'ils soient du regard que l'étranger porte sur eux, les Espagnols ne suivent-ils pas des chemins différents,

étroitement liés aux usages du patrimoine ? Comme le souligne Ubeda de los Cobos, les beaux-arts occupent une place non négligeable dans la réponse officielle aux allégations infamantes de Masson de Morvilliers, dont est chargé le botaniste Antonio Cavanilles : sur 22 chapitres, 4 leurs sont consacrés³⁵. Ponz lui-même conçoit son *Viaje de España* comme une vaste réponse aux *Lettere d'un vago italiano* de Norberto Caimo, et il ne se prive pas d'attaquer également Masson de Morvilliers (prologue du deuxième tome du *Viaje fuera de España*). Évoquant par exemple l'architecture de l'Escorial, Ponz présente cet édifice comme un argument puissant dans le contexte d'une défense des mérites de l'Espagne :

« Ultimamente, es tan natural honrarse una nación con los célebres edificios de ella, que si un español, hallándose fuera del reino, ve combatir a su patria en esta línea, desde luego se arma, y con mucha razón, con la magnífica obra de El Escorial. »³⁶

Ponz n'est certes pas le premier à traiter du patrimoine artistique espagnol. Un demi-siècle plus tôt, Palomino avait publié son *Museo pictórico* ; mais il s'agissait surtout pour cet auteur de promouvoir la noblesse de la peinture, non encore véritablement reconnue en Espagne. Pour Ponz, en revanche, il s'agit tout à la fois de défendre la dignité de l'Espagne (au nom de la valeur de son patrimoine artistique) et de favoriser la diffusion du bon goût (ainsi que de lutter, de façon complémentaire, contre son contraire). Dans le contexte de ce double combat, la revendication de la peinture espagnole ne semble pas chose aisée, peu conforme qu'elle est aux critères du goût néo-classique qui s'imposent alors. Un schéma s'impose pourtant, qui conduit à ne retenir qu'une part de l'héritage : la peinture a connu en Espagne une période faste de Philippe II à Philippe IV, puis une décadence à la suite de la présence dommageable de Luca Giordano, avant que ne se produise une renaissance des arts à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle³⁷. Certes, on demeure loin d'un nationalisme étroit : les apports de l'étranger -et singulièrement de l'Italie- sont pleinement reconnus par un Bosarte comme par un Jovellanos, et la revendication nationale ne va pas jusqu'à critiquer le cosmopolitisme des peintres travaillant à la cour des Bourbons. Mais à côté des règles du bon goût, transmissibles par l'enseignement (la « doctrina ») et par l'étude des modèles, apparaît la promotion de la nature elle-même comme objet d'étude. Ainsi Jovellanos dit-il d'Alonso Cano, par exemple : « parece que debió solo a la naturaleza toda su enseñanza »³⁸.

35. Ubeda de los Cobos, Andrés, « ¿Zeuxis o Velázquez ? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español », *Hispania*, n°192, janvier-avril 1996, p.51-62.

36. Ponz, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, 1947, p.594.

37. Les termes employés par Cavanilles sont exemplaires : « España, que en otros tiempos produjo á Velázquez, Murillo, Ribera, Ribalta y otros muchos Pintores admirables, á pesar de la posesion de los mejores originales de las escuelas famosas, ha visto sepultarse todas las bellas artes : por último ha despertado [sic] de este largo letargo y admira hoy los talentos de Vergara, Bayeux, Maella & C.a. » (cité par Ubeda de los Cobos, *op. cit.*, p.54).

38. Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Elogio de las Bellas Artes*, dans *Obras*, Madrid, B.A.E., t.46, 1951, p.354.

31. Blaze de Bury, Henri, « La Galerie espagnole du Louvre », *Revue des deux mondes*, 15.V.1837.

32. Guinard, Paul, « Zurbarán et la "découverte" de la peinture espagnole en France sous Louis-Philippe », dans *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, Autrey, 1939, p.23-33.

33. Voir surtout Lipschutz, *op. cit.*, p.183-230.

34. Cf. Glendinning, Nigel, « Nineteenth-century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England », *The Burlington Magazine*, vol. 131, n°1031, février 1989, p.117-126.

Jovellanos, du reste, semble être l'un de ceux qui manifestent la plus grande audace dans la valorisation de l'imitation, comme le montre clairement le jugement qu'il porte sur l'art de Velázquez :

« Todos convienen en que la excelencia de Velázquez no pertenece al genio filosófico e ideal de la pintura, sino al natural imitativo. Por eso en la clasificación de los pintores es colocado entre los naturalistas, nombre que se da a los que, sin levantarse a la región ideal de la belleza, la buscan en la naturaleza tal cual está en ella y aspiran sólo a pasarla a sus cuadros entera. Esta especie de excelencia puede ser más común y más fácil, y, por lo mismo, tanto menos apreciable que la otra cuanto aquélla es más rara y difícil.

Pero concédase también que si la primera causa más admiración, la segunda causa más deleite ; que aun aquella admiración es para muy pocos, pero este deleite para muchos o para todos, y, en fin, que si sólo a la reunión de entrambas es dado producir obras perfectas, aquellas en que la belleza ideal sobresalga todavía, si son débiles en la imitación, serán oscurecidas por aquellas en que el genio de la imitación se haya puesto al nivel de la naturaleza, aunque sin levantarse sobre ella. »³⁹

Cette promotion de l'imitation entraîne ainsi naturellement celle des artistes qui en ont tiré le meilleur parti, et au premier chef, de Velázquez, digne d'être étudié dans son travail d'imitation de la nature et non en lui-même (tout comme les marbres antiques ne doivent pas être copiés, mais étudiés dans leur rapport avec la nature-modèle). La conclusion de l'*Elogio* de Jovellanos donne la juste mesure du compromis envisageable ; s'adressant aux élèves de l'académie de Saint Ferdinand, il s'exclame :

« ¡ Felices [vosotros], por haber estudiado en un suelo en que podeis observar de noche y día los ejemplares griegos, las obras de vuestros ilustres paisanos, y sobre todo, la naturaleza, primer modelo y prototipo de las artes ! »⁴⁰

Remarquons, du reste, que Jovellanos ne parle pas de l'« école espagnole », mais préfère évoquer le développement (« el destino ») des beaux-arts en Espagne. La position de Jovellanos apparaît en retrait de celle qu'adopte Rejón de Silva dans son poème didactique consacré à la peinture, où l'auteur recommande explicitement l'étude des maîtres espagnols, plutôt que le recours aux modèles étrangers -bien qu'il reconnaisse qu'en Espagne même ceux-là sont encore souvent méprisés :

« ¿ Por qué á fuerza de estudio y de desvelo,
Quando en ello su gloria se asegura,
No ha de poder el Joven aplicado
Imitar lo agradable y delicado
De las carnes hermosas,

39. Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado « La Familia »*, dans *Obras en prosa*, Madrid, Castalia, 1970, p.197.

40. Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Elogio de las Bellas Artes*, dans *Obras*, Madrid, B.A.E., t.46, 1951, p.360.

Quando encuentra su anhelo
Exemplos y lecciones prodigiosas
En las obras que á luz España ha dado ? »⁴¹

Velázquez lui-même était déjà formé avant d'aller en Italie, et Murillo a créé des chefs-d'œuvre sans avoir besoin de s'y rendre :

« Añádase á esto, que la habilidad en una parte tan esencial de la Pintura, como es la expresión, que se advierte en las grandes Obras de Murillo, y su excelente Colorido, no la aprendió éste fuera de España (como sucedió á Pusino y Le Brun) pues nuestro Pintor jamás salió de su Patria. Velázquez quando fué á Roma poseía ya las calidades que admiraba en él Don Antonio Mengs ; Claudio Coello, el Mudo, Pantoja y los demas tampoco dexaron á España ; sólo de Ribera podemos decir que se perfeccionó en Italia. »⁴²

Toute l'argumentation repose sur une nouvelle approche de l'imitation, puisque ce que l'on considèrait comme une insuffisance peut faire désormais figure de fin honorable de l'art ; sur ce point, Rejón de Silva n'a pas la réserve de Jovellanos :

« Si el fin del pintor es imitar la naturaleza, mírense las obras de la escuela española y véase si el nombre de naturalista es censura o elogio. »

Outre ce renversement dorénavant possible, le patrimoine artistique susceptible d'être revendiqué par l'Espagne s'élargit sous l'effet d'un regard historique qui conquiert peu à peu sa légitimité. Telle œuvre d'art jusque là réprouvée au nom du bon goût est jugée digne d'intérêt au nom de l'histoire des arts -ce qui ne remet donc pas en cause son incapacité à servir de modèle⁴³. Pour autant, ces efforts ont le handicap de ne pouvoir s'appuyer sur une diffusion efficace, par la gravure, de la peinture espagnole. Nombreux sont les illustrados, du reste, qui dénoncent cette insuffisance⁴⁴. À la fin du XVIII^e siècle, on ne peut citer d'entreprise de quelque ampleur hormis celle de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* (créée en 1789 et

41. Rejón de Silva, Diego Antonio, *La pintura. Poema didáctico en tres cantos*, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros, 1786, p.73-74. Une note portant sur le dernier vers cité précise : « Pero bien pudiéramos añadir aquí lo sensible que nos es el ver, que confesando nuestros primeros Profesores de hoy día las excelencias de las obras antiguas Españolas, sean tan pocos los Principiantes que se apliquen á estudiarlas, procurando conservar, y perpetuar el caracter de nuestra Escuela en la verdad, bella casta de color, y natural expresión, ¡ Qué mucho será que las desprecien los extrangeros, si ven el tácito desdén con que las tratan algunos nacionales ! »

42. *Ibid.*, p.103.

43. Citons par exemple Jovellanos : « Por entonces [XIII^e siècle] vuelven á aparecer las bellas artes en España, desfiguradas é imperfectas á la verdad, mas no por eso indignas de la especulación de los aficionados. » (Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Elogio de las Bellas Artes*, dans *Obras*, Madrid, B.A.E., t.46, p.351). Sur la fragile coexistence du regard historique et du système normatif, cf. Pommier, Édouard, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue Germanique Internationale*, Paris, PUF, n°2, 1994, p.11-28.

44. Cf. par exemple Rejón de Silva, *op. cit.*, p.104 : « Mucho ha contribuido al poco lustre de nuestros Profesores la escasez de Grabadores, pues por no haberse publicado sus obras, han quedado casi del todo ignoradas [...]. »

dont l'activité s'achève, en pratique, en 1800). Tel qu'il a été élaboré par Carrete Parrondo⁴⁵ le bilan de l'activité de la *Compañía* fait apparaître que 95 tableaux des collections royales furent concernés par son programme, parmi lesquels 24 seulement donnèrent lieu à des gravures qui furent publiées. Si l'on considère les 50 gravures effectivement réalisées (ayant ou non atteint le stade de la publication), on obtient les résultats suivants :

École espagnole (32)	Velázquez	14
	Ribera	8
	Murillo	5
	Bayeu (Francisco)	3
	Cano	1
	Zurbarán	1
École italienne (13)	Véronèse	3
	Guido Reni	2
	Titien	2
	Raphaël	1
	Sarto	1
	Guerchin	1
	Vaccaro	1
	Maratta (fausse attribution pour J. Romain)	1
	J. Romain	1
École flamande (3)	Moro	2
	Van Dyck	1
École allemande (2)	Mengs	2

En l'absence de documents permettant de préciser le motif des choix opérés par la *Compañía*, nous ne pouvons faire que les observations suivantes. Ces données indiquent d'abord un désir évident de mise en valeur de l'école naturaliste espagnole, et au sein de celle-ci, d'une figure présentée comme emblème : celle de Velázquez. Avec les œuvres de Mengs et de Bayeu, c'est, d'une certaine façon, la modernité de la peinture espagnole et sa participation au néo-classicisme qui s'affichent, de façon complémentaire. Un hommage est rendu, cependant, aux chefs-d'œuvre italiens présents dans les collections royales, et plus spécialement à ceux de l'école vénitienne, dont on sait la proximité avec le naturalisme espagnol. Ajoutons que l'essentiel des œuvres reproduites fait partie des collections du Palais Royal, résidence dont on sait qu'elle concentre

45. Cf. Carrete Parrondo, Juan, « La Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios », *Cuadernos de bibliofilia*, n°1, 1979, p.61-74.

alors des peintures et des sculptures privilégiées selon leur valeur mais aussi selon leur représentativité de la monarchie espagnole et de sa tradition de mécénat. Il va sans dire, néanmoins, que le succès de la peinture espagnole à l'étranger doit beaucoup plus à la guerre d'Indépendance qu'aux modestes réalisations de la *Compañía*. Avec ce succès, on passe en Espagne des lamentations sur la méconnaissance et le mépris de l'étranger à un raisonnement du type : puisque les étrangers l'apprécient, notre école de peinture est d'une grande valeur et nous devons en être fiers. Un événement d'une ampleur aussi considérable que l'ouverture de la Galerie espagnole donne très logiquement lieu, dans la péninsule, à des réactions marquées par l'ambiguïté : d'une part s'exprime la tristesse que tant de chefs-d'œuvre aient quitté leur patrie, et d'autre part transparait l'orgueil qu'ils soient appréciés dans la capitale des arts.

On connaît fort mal la pensée artistique espagnole des années 1800-1830 (cette lacune s'explique largement par l'interruption des distributions de prix de l'académie de Saint Ferdinand, à l'occasion desquelles sont régulièrement prononcés des discours très utiles pour suivre les évolutions de cette pensée). Il semble cependant qu'au cours de cette période, le goût néo-classique prédominant à l'académie de Saint Ferdinand interdise encore à cette institution d'ériger au rang de modèles les productions espagnoles, dans la perspective de la « restauration des arts » tant désirée (pour reprendre le terme alors en usage). Dans son étude, M. Replinger González a montré qu'à partir des années 1830, en revanche, l'école espagnole est mise communément à l'honneur dans cette même perspective⁴⁶. Le naturalisme espagnol concurrence désormais fortement la Renaissance italienne à l'heure du choix des modèles -un naturalisme « racheté », pour ainsi dire, par le caractère spirituel qu'on s'efforce de lui attribuer⁴⁷. La plupart des tentatives destinées à valoriser l'école espagnole refusent en effet la simple dénomination de « naturalisme », et préfèrent y adjoindre celle d'« idéalisme », réunissant ainsi ce qui autrefois paraissait irrémédiablement hétérogène⁴⁸.

46. Replinger González, Mercedes, *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855) : el programa de restauración de las artes*, thèse de doctorat, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991.

47. Replinger González, Mercedes, *op. cit.*, p.103 : « La asociación entre nacionalismo y espiritualismo se convertirá en el eje principal de la teorización del concepto de "escuela española de pintura" [...] »

48. Citons par exemple Barzanallana, qui écrit en 1841 : « [nuestros pintores] Han buscado el idealismo en los sentimientos ; en el dibujo han sido más naturalistas » (García Barzanallana, Manuel, « ¿ Hay una escuela española de pintura ? Consideraciones preliminares », *El Liceo valenciano*, septembre 1841, 2^o serie, n°5, p.209-13). Amador de los Ríos, pour sa part, refuse l'unité de l'idéalisme : « ¿ Es el tipo de la belleza ideal común a todos los pueblos, a todos los tiempos y a todas las religiones ? ¿ Deben exigirse a la pintura cristiana las mismas condiciones, las mismas formas que reconocieron y acataron los artistas griegos como las más sublimes, como las más bellas e ideales ? » (Amador de los Ríos, José, « Murillo y la escuela sevillana. Artículo II », *El Siglo Pintoresco*, mars 1846). Plus radical dans sa défense du naturalisme, Ochoa refuse de le comparer à l'idéalisme : « Aconsejaban algunos a Velázquez que imitase el estilo serio y delicado de Leonardo de Vinci y de Rafael, y que procurase emular a aquellos dos admirables pintores ; pero Velázquez que se sentía capaz de ser primero en un género, no quiso ser segundo en otro ; sabía muy bien que era imposible sobrepasar a Rafael en su estilo, y como no quería quedarse detrás de nadie, siguió una senda nueva, rica de inspiraciones originales, y la recorrió toda ella guiado por la luz de su vastísima inteligencia. » (Ochoa, Eugenio de, « Velázquez », *El Artista*, I, 1835).

Abordée dans cette perspective pédagogique, la question du génie prend un tour particulier. Esquivé le plus souvent à propos de Velázquez ou de Murillo, le concept de génie permet par exemple d'évincer Goya comme modèle possible, ainsi que l'a montré M. Replinger González. Au sujet de ce dernier sont invoqués des arguments voisins de ceux jadis utilisés contre Luca Giordano, artiste jugé aussi admirable que dangereux. Ainsi lit-on au sujet de Goya, sous la plume de Caveda, en 1867 :

« Para imitarle era preciso participar hasta cierto punto de la singularidad de su talento, é interpretar fielmente sus extrañas aprensiones, su intencion sarcástica. Abrió al Arte una senda no trillada, pero sin que fundase una escuela : tuvo admiradores, no discípulos. Que ni se avenían los pormenores de la enseñanza con sus genialidades, y la excentricidad de su carácter, ni era fácil encontrar reunidas en un mismo individuo las condiciones que exigía su manera de ver y de expresar el pensamiento artístico. »⁴⁹

Même un amateur fervent de Goya tel que V. Carderera adopte un raisonnement semblable, parfait exemple de cette « double moralité » de la critique espagnole mise en relief par M. Replinger González.

De manière similaire, si J. de Madrazo se montre encore louangeur à l'égard de Velázquez ou de Murillo en 1835, il se transforme peu après en défenseur passionné du beau idéal, selon un retournement comparable à celui que F. Haskell a observé en Angleterre dans la fortune des primitifs (d'abord vantés, puis jugés dangereux dès lors qu'ils sont réellement susceptibles d'influencer la formation des jeunes peintres)⁵⁰. À partir des années 1845-1850, toutefois, une telle opposition s'estompe, probablement sous l'effet, notamment, du discrédit de l'enseignement académique. À ces polémiques se substituent celles qui traitent, en particulier, des relations entre l'art et la société, confrontant le réalisme et ce que l'on appellera plus tard l'« art pour l'art »⁵¹. Mais aussi présente soit-elle dans les débats concernant les beaux-arts, la perspective pédagogique n'exclut pas d'autres approches. Les musées et la littérature artistique, qui intéressent les artistes mais aussi un public plus large, ne peuvent s'en tenir aux exigences supposées de l'enseignement artistique. Les périodiques spécialisés qui fleurissent à partir de 1835, ainsi que les musées (au premier chef le musée royal ouvert en 1819), s'accordent à voir en Velázquez, Murillo et Zurbarán la trilogie des plus grands peintres espagnols -complétée le plus souvent par Ribera en dépit de sa nationalité parfois discutée⁵². Ainsi P. de Madrazo, dans un article consacré à Velázquez en 1845, compare-t-il ce dernier au soleil, tandis que Murillo serait la

49. Caveda, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, Imp. Manuel Tello, 1867, t.I, p.215-216.

50. Cf. Haskell, *op. cit.*, chap.III.

51. Cf. par exemple Pi y Margall, Francisco, *Historia de la pintura en España*, Madrid, Manini Hnos., 1851.

52. En 1828 paraissent en espagnol, à Valence, les *Observaciones de don Ramón Diosadado Caballero sobre la patria del pintor Josef de Ribera llamado el Españoleto, traducidas de la lengua italiana, é ilustradas con algunas notas*. Dans l'Espagne du XIX^e siècle, cependant, les polémiques sur ce thème semblent rares.

lune⁵³. Citons encore l'article que V. Carderera fait paraître en 1847 sur Zurbarán, dans lequel il écrit notamment :

« Los artistas y biógrafos estrangeros que empiezan á estudiar nuestros pintores colocan á Zurbarán entre Velazquez y Murillo. Si Ribera no mereciese asociarse á estos grandes artistas, aquel seria el triunvirato de la pintura española, cuyas glorias, desde principios de este siglo, ha vindicado superabundantemente entre las cultas naciones de ambos mundos. »⁵⁴

Notons, du reste, que son succès à la Galerie espagnole ne semble pas déterminant dans la fortune de Zurbarán en Espagne : dès l'inauguration du Prado, Zurbarán s'y trouve notablement représenté (compte tenu de la disponibilité de ses œuvres), puisque 6 tableaux de sa main sont accrochés⁵⁵. La sélection des œuvres exposées au musée du Prado, bien qu'elle soit naturellement tributaire des richesses inégales des collections royales, illustre clairement la valorisation de certains artistes de l'école espagnole : le catalogue de 1819 mentionne 44 Velázquez, 44 Murillo, 15 Juan de Juanes, 29 Ribera, 3 Coello⁵⁶ et 6 Zurbarán (sur un total de 311 tableaux de l'école espagnole)⁵⁷. En 1843, on recense dans le catalogue 62 Velázquez, 46 Murillo, 18 Juan de Juanes, 53 Ribera, 3 Coello et 14 Zurbarán (sur un total de 444 tableaux de l'école espagnole). Le catalogue de 1858, enfin, mentionne 63 Velázquez, 46 Murillo, 18 Juan de Juanes, 58 Ribera, 2 Coello et 14 Zurbarán (sur un total de 479 tableaux de l'école espagnole). On peut observer que, tandis que la plupart des Murillo des Juan de Juanes et des Coello disponibles sont exposés d'emblée, le nombre des œuvres de Velázquez, Ribera et Zurbarán va croissant.

Face au goût apparemment impersonnel de l'institution muséale, l'affaire des médaillons de la façade du Prado permet de saisir, à un moment précis, les hésitations visibles de ceux qui se trouvent chargés de déterminer quels artistes devront figurer sur ces médaillons. En 1828, le duc de Híjar, directeur du musée, confie alors à Ceán Bermúdez le soin de dresser la liste des artistes dont les bustes en bas-relief viendront orner les seize médaillons de la façade. La sélection initiale de Ceán comporte, pour les peintres, Luis de Vargas, Juan de Juanes, Juan Fernandez Navarrete, Francisco Ribalta, Diego Velázquez et Bartolomé Murillo ; pour les sculpteurs, Alonso Berruete, Gaspar Becerra, Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, Alonso Cano et José Alvarez ; pour les architectes, enfin, Alonso de Covarrubias, Bartolomé Bus-

53. Madrazo, Pedro de, « Velázquez y sus obras », *El siglo pintoresco*, 1845, t.I p. 25-31.

54. Carderera, V., « Francisco Zurbarán », *Semanario Pintoresco Español*, 20.VI.1847.

55. L'augmentation du nombre des œuvres exposées que l'on peut observer grâce aux catalogues successifs du musée correspond à l'accrochage de toutes les toiles peintes par cet artiste, sur le thème des travaux d'Hercule, pour le *salón de los Reinos* du palais du Buen Retiro (seuls quelques uns de ces tableaux sont exposés dès l'ouverture du Prado). Le musée du Prado offre ainsi une image de Zurbarán bien différente de celle du « peintre de la vie monastique » consacrée par la Galerie Espagnole et admirée à Séville).

56. Exactement deux Coello et une copie par V. López de son chef-d'œuvre le plus célèbre : *La sainte hostie*, de l'Escorial (de même pour le catalogue de 1843 que nous utilisons ensuite).

57. Ici comme par la suite, nous ne tenons pas compte des éventuelles erreurs d'attribution commises alors.

tamante, Juan de Herrera et Ventura Rodríguez⁵⁸. Dans un commentaire qu'il ajoute à cette liste, Ceán plaide cependant pour une répartition différente selon les arts : l'architecture étant le principal, il conviendrait de réserver huit médaillons à l'architecture, la sculpture et la peinture en disposant de quatre chacune⁵⁹. Ceán suggère même que, plutôt que d'honorer les maîtres espagnols s'étant illustrés dans les différents arts, il serait préférable de réaliser des médaillons à la seule gloire des architectes : en effet, cela témoignerait de la place éminente qu'occupe l'architecture dans la hiérarchie des arts, et surtout constituerait un hommage à Villanueva et à l'édifice du musée, que Ceán qualifie comme « l'une des principales œuvres espagnoles de l'Architecture » (« *una de las principales obras españolas de la Arquitectura* ») -un buste de Villanueva, du reste, devant être sculpté pour orner la façade. À une décoration qui, sans être la stricte expression du contenu du musée, s'inspirerait de sa philosophie (la réunion des arts, la glorification des meilleurs artistes), Ceán préfère ainsi une iconographie à la gloire exclusive de l'édifice et de l'architecture.

Les propositions et recommandations de Ceán en faveur d'une représentation dominante, voire exclusive, de l'architecture ne seront pas suivies : le choix finalement opéré par le directeur du musée, après une réunion à laquelle participent les peintres de la Chambre Vicente López et Juan Antonio Ribera, ainsi que les sculpteurs de la Chambre Pedro Hermoso, Ramón Barba et Valeriano Salvatierra, accorde une légère prépondérance à la peinture et une égale représentation de la sculpture et de l'architecture. Six peintres sont retenus : Bartolomé Esteban Murillo, Diego Velázquez, José Ribera, Juan de Juanes, Claudio Coello, Francisco Zurbarán. Viennent ensuite cinq sculpteurs : Alonso Berruguete, Alonso Cano, Gaspar Becerra, Gregorio Fernández et José Alvarez ; puis cinq architectes : Juan de Toledo, Pedro Machuca, Juan de Herrera, Pedro Pérez et Ventura Rodríguez. Il nous semble intéressant de comparer la liste des peintres finalement retenus à celle, identique en nombre, qu'avait d'abord proposée Ceán. Trois noms font l'objet d'un accord : Velázquez, Murillo et Juan de Juanes. En revanche, le choix final écarte Luis de Vargas, Navarrete « *el Mudo* » et Francisco Ribalta pour leur substituer Ribera, Coello et Zurbarán. Ceán avait-il refusé de sélectionner Ribera en raison de l'ambiguïté gênante de sa nationalité ? Le choix de ce peintre retient moins notre attention, cependant, que celui de Zurbarán. L'unanimité dont bénéficie Juan de Juanes n'est sans doute pas seulement due à la volonté probable de disposer, parmi ce panthéon des peintres, d'un représentant de l'école valencienne,

58. Liste jointe à une lettre de Ceán Bermúdez au duc de Híjar datée du 7.XI.1828 (Archivo del Museo del Prado, leg. 18.01, caja 357, exp 4). Beroqui souligne à juste titre l'absence de Ribera dans la liste confectionnée par Ceán (Beroqui, Pedro, « Apuntes para la historia del Museo del Prado », *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t.XL, 1932, p.17).

59. La nouvelle liste qu'il propose est la suivante. Architectes : Pedro Pérez, Juan Gil de Hontañón, Alonso de Covarrubias, Pedro Machuca, Diego de Siloe, Bartolomé Bustamante, Juan de Herrera, Ventura Rodríguez ; sculpteurs : Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, Gregorio Fernández, José Alvarez ; peintres : Juan de Juanes, Alonso Cano, Diego Velázquez, Bartolomé Murillo (liste jointe à une lettre de Ceán Bermúdez au duc de Híjar datée du 14.XI.1828 ; Archivo del Museo del Prado, leg. 18.01, caja 357, exp 4).

titre auquel Francisco Ribalta aurait lui aussi pu prétendre. Juan de Juanes semble jouir alors d'une faveur particulière, comme le suggère la place particulière que José de Madrazo lui accorde dans l'introduction qu'il rédige deux ans plus tôt pour la *Coleccion lithographica*⁶⁰. Quant au choix de Coello, il procède peut-être de la volonté d'inclure un représentant de l'école madrilène. Soulignons enfin le caractère nationaliste de ce programme décoratif, d'autant plus frappant que les collections du musée, riches en chefs-d'œuvre de maîtres étrangers, auraient pu inciter à faire se côtoyer sur la façade un Titien et un Velázquez, par exemple.

Aux tergiversations que nous venons d'observer à propos de la sélection des artistes espagnols dignes de figurer sur la façade du musée viennent s'ajouter, semble-t-il au moment de leur installation, des doutes quant à l'ordre dans lequel ils doivent se succéder. Afin d'éviter les difficultés que susciterait l'établissement d'une hiérarchie, c'est l'ordre chronologique que conseille d'adopter l'Académie d'histoire, interrogée par le directeur du musée :

« [...] juzga la Academia que debe observarse en su colocacion el orden cronologico, segun el cual en la pintura deberá ponerse el primero á Juanes y el ultimo á Coello y así de las demas artes. De este modo se remueve toda idea de parcialidad sobre el merito relativo de ellos ; cada uno ocupará el lugar que le há dado el tiempo, y no por eso perderá la superioridad que pueda tener sobre los que le hayan sucedido [sic]. »⁶¹

On ignore si ces recommandations seront suivies⁶², mais comme les hésitations évoquées plus haut, elles trahissent des incertitudes semblables à celles que veulent masquer en France l'*Hémicycle* de Delaroche ou en Angleterre le podium d'Arms-tead, telles que les a analysés F. Haskell⁶³. Autre traduction concrète de ce « panthéon » jamais définitivement fixé, la chronologie de l'attribution de noms de peintres à des rues de Madrid, au XIX^e siècle, réserve quelques surprises. Le premier bénéficiaire se révèle être Velázquez, en 1853, suivi en 1859 par Murillo et Ribera (« *el Españolito* »), puis en 1865 par Juan de Juanes. Dès 1866, de façon assez inattendue, apparaissent les rues Goya, Greco et Coello. Il faut attendre 1876 pour que soit donné à une rue le nom de Zurbarán (la même année que pour Titien), et 1880 pour que ceux de Cano et Collantes soient à leur tour utilisés⁶⁴.

Les édiles madrilènes apparaissent ainsi en avance, par exemple, par rapport aux responsables du musée du Prado, qui tardent à admettre Greco et Goya au nombre

60. Madrazo, José de (dir.), *Coleccion lithographica de cuadros del Rey de España el señor Don Fernando VII*, Madrid, Real Establecimiento Litographico, 1826-1836, t.I, « Prólogo » (non paginé).

61. Lettre de l'Académie d'histoire (signée Martín Fernandez de Navarrete) datée du 26.X.1830 (Archivo del Museo del Prado, leg. 18.01, caja 357, exp 4).

62. On ne sait si l'ordre non chronologique des médaillons, tel qu'il apparaît actuellement et sur lequel Beroqui avait attiré l'attention (Beroqui, Pedro, « Apuntes para la historia del Museo del Prado », *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t.XL, 1932, p.18) date de leur première installation.

63. Cf. Haskell, *op. cit.*, p.31-51.

64. Archivo de la Villa (Madrid), expedientes 6-38-10 ; 6-38-13 ; 6-39-8 ; 6-39-9 ; 6-39-10 ; 6-39-43 ; 6-39-77.

des maîtres de premier rang. Pour n'évoquer que le cas de ce dernier, on sait que quelques unes de ces œuvres sont présentes dès l'ouverture du musée, en 1819, mais il s'agit de peintures parfaitement « tolérables » pour un regard académique (les portraits équestres de Charles IV et de la reine Marie-Louise). En revanche, les *Deux mai* et *Trois mai*, selon l'inventaire de 1834 demeurent maintenues dans les réserves. Pendant longtemps, cet état de choses paraît ne pas susciter de critique. Un tel silence rend d'autant plus intéressant le très bref article anonyme intitulé « Inquisition artistique » qui paraît dans *La Nación* du 24 novembre 1854. Son auteur déclare ne pas comprendre les raisons pour lesquelles « les tableaux du Deux Mai ne sortent pas de l'obscurité où le directeur du musée [José de Madrazo] les a condamnés »⁶⁵. La critique n'est probablement pas isolée, puisque J. de Madrazo prend la peine de répondre dès le 1er décembre 1854. Le directeur assume pleinement la responsabilité de cet accrochage car, selon lui, ces tableaux ne méritent pas un meilleur emplacement. En effet, il y a lieu de distinguer, d'après Madrazo, entre les « admirables portraits équestres [...] du roi Charles IV et de son auguste épouse » -parfaitement mis en valeur au musée- et ces tableaux qui ne sont rien d'autre que des esquisses (« *bosquejos* ») ; ce serait desservir la gloire de Goya que de mettre en avant ces toiles⁶⁶. La polémique paraît s'arrêter là, mais elle nous permet de mieux comprendre les enjeux des jugements portés sur l'œuvre de Goya au milieu du XIX^e siècle. Si la valeur de ce peintre commence à être alors largement reconnue, une telle reconnaissance se révèle ambiguë : tandis que pour certains toute son œuvre est digne d'admi-

65. (Anonyme), « Inquisición artística », *La Nación*, 24.XI.1854 : « No sabemos por qué motivo los cuadros del *Dos de Mayo* del célebre pintor Goya no salen de la oscura cárcel á que les tiene condenados el actual director del Museo de pinturas. Dichos cuadros, que debian ser uno de los mas ricos ornamentos de la escuela española, yacen arrinconados en una de las mas oscuras galerías de dicho Museo. Esperamos del señor Madrazo, que haciéndose superior á ciertas prevenciones indignas del genio, y accediendo á nuestros deseos, dé libertad á los pobres presos, para que los entusiastas por tan bella arte puedan estudiar y admirar dichos cuadros que, colocados á cierta altura, por ser de gran efecto, añadirán una hoja mas á la corona que ciñe la venerable frente del ilustre pintor.

66. « Lo que no es en mi año no es en mi daño », *La Nación*, 1.XII.1854 : « Cuando me hice cargo de la dirección del real Museo, ya se hallaban colocados los espresados cuadros en el mismo sitio que actualmente ocupan, que, si bien no es de los principales del Museo, tampoco es oscuro, ni dejan de disfrutar en él de buena luz, estando acompañados de otras obras de autores célebres antiguos ; desde luego comprendí que esto no se habia hecho por falta de buen criterio ; y ahora diré que el motivo de haberlos dejado en el mismo sitio, es cabalmente porque me intereso cuanto el que mas en la buena forma [sic] de tan esclarecido pintor. Dichos cuadros del Dos de Mayo no son seguramente los que han inmortalizado su nombre, ni deben considerarse mas que como unos bosquejos hechos de pura práctica ; por lo que se hallan muy distantes de aquel mérito artistico que tanto le distingue en otras muchas obras que ejecutó con gloria. Sin salir del espresado real Museo, lo están así atestiguando los admirables retratos ecuestres del tamaño natural de los reyes Carlos IV y su augusta esposa, que se hallan perfectamente colocados é iluminados, con otro pequeño muy precioso de un picador á caballo ; cuya comparacion basta para convencer aun á los menos inteligentes de lo que acabo de manifestar. Espero, pues, que en contestacion al referido suelto, baste lo dicho, porque deseo que la corona que ciñe la venerable frente del ilustre pintor, conserve todo su brillo sin necesidad de añadirle otras hojas que destruyan su resplandeciente armonía. No es el número, sino la opulencia de las obras la que elevó los nombres de Homero, de Virgilio, de Fidias y de Apeles al templo de la inmortalidad. »

ration, pour d'autres seul le Goya « académique » mérite l'attention. Ainsi, le commentaire d'une gravure du *Deux mai* reproduite dans *El Museo Universal* du 5 janvier 1862 coïncide exactement avec le jugement de Madrazo : il s'agit là d'une ébauche, non d'un « véritable tableau »⁶⁷. Le critère esthétique (placé ou non dans une optique pédagogique) n'est pas le seul qui soit en jeu dans le travail même des responsables de musées. À titre d'exemple, la forte valorisation de Murillo à Séville - qu'elle s'exprime par l'existence d'une salle qui lui est exclusivement consacrée au musée de Séville, ou par la statue qu'on lui érige devant le musée en 1863- s'explique également par d'autres facteurs que M. S. García Felguera a clairement repérés, parmi desquels figure sa caractérisation comme peintre chrétien par excellence⁶⁸. Citons encore le cas de ce fameux tableau d'Aparicio, *El hambre de Madrid*, exposé au musée du Prado dès son inauguration, dont le contenu politique (la récupération par Ferdinand VII du patriotisme anti-français) constitue le motif de son exposition bien avant toute appréciation esthétique.

Au terme de cette approche cavalière de la constitution d'un « panthéon » de la peinture espagnole aux XVIII^e et XIX^e siècles, la multiplicité des facteurs en jeu dans ce processus apparaît nettement, attestant la complexité des mécanismes des transformations du goût qu'a magistralement explorés F. Haskell dans son étude centrée sur la France et l'Angleterre du XIX^e siècle. Nombre d'éléments font défaut dans le cas espagnol : nous ne connaissons presque rien de l'histoire des collections espagnoles du XIX^e siècle⁶⁹ ; nous ne disposons pas d'analyses portant sur l'évolution de la cote des différents artistes de l'école espagnole ; nous ignorons la place qui était réservée aux artistes dans ces panthéons réels (et non plus imaginaires) que l'Espagne se prend à vouloir édifier, tant au niveau local que national, et qui deviennent parfois réalité... Telles sont quelques unes des lacunes encore nombreuses dans ce domaine : autant de pistes à examiner pour parvenir à une analyse solide de cet objet dont nous n'avons fait ici qu'ébaucher l'étude.

Pierre Géral

67. M., « Episodios del 2 de Mayo. Cuadros de Goya », *El Museo Universal*, 5.I.1862 : « Pero ¿ es acaso que sus dos cuadros son obra de arte acabada, y que se pueden mirar como verdaderos cuadros ? No ciertamente. Pintados en horas, destinados á formar parte de una decoracion en unos festejos públicos, no podia ni debia pedírsele mas. »

68. García Felguera, María de los Santos, *La Fortuna de Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989 p. 209-218.

69. Signalons par exemple que c'est aux collections particulières qu'il faut sans doute attribuer la redécouverte de la peinture gothique catalane, si l'on considère le rôle joué par les collectionneurs dans l'« Exposition rétrospective » organisée en 1867 à Barcelone (sur cette exposition, cf. *Informe sobre el resultado de la exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867 dado á la misma Academia por la Comision encargada de dicha exposición*, Barcelona, 1868).