



HAL
open science

**Apelle, saint Luc et le singe : trois figures du peintre
dans l'Espagne des XVIème et XVIIème siècles
[fonctions littéraires, théoriques et artistiques]**

Cécile Hue

► **To cite this version:**

Cécile Hue. Apelle, saint Luc et le singe : trois figures du peintre dans l'Espagne des XVIème et XVIIème siècles [fonctions littéraires, théoriques et artistiques]. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030172 . tel-00951404

HAL Id: tel-00951404

<https://theses.hal.science/tel-00951404>

Submitted on 24 Feb 2014

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.

UNIVERSITÉ PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

U.F.R. d'Études hispaniques et latino-américaines
École doctorale 122, Europe latine - Amérique latine

Thèse de Doctorat d'Études hispaniques et latino-américaines

Cécile HUE

Apelle, saint Luc et le singe : trois figures du peintre
dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles
(fonctions littéraires, théoriques et artistiques)

Volume I

Apeles



Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Pierre CIVIL

Soutenue le 9 décembre 2009

Jury :

Monsieur Christian BOUZY, Professeur de l'Université de Clermont-Ferrand

Monsieur Pierre CIVIL, Professeur de l'Université Paris III

Madame Françoise CRÉMOUX, Professeur de l'Université Paris VIII

Monsieur Felipe PEREDA ESPESO, Professeur de la Universidad Autónoma de Madrid

Madame Marie-Dominique POPELARD, Professeur de l'Université Paris III

REMERCIEMENTS

Plusieurs personnes m'ont accompagnée dans l'élaboration de ce travail, je tiens à saluer leur appui et leur présence.

Je souhaite tout d'abord exprimer ma profonde reconnaissance envers mon directeur, Monsieur le Professeur Pierre Civil, pour sa confiance dans mon projet et l'intérêt qu'il y a porté, pour ses avis et conseils pertinents ainsi que pour les ouvrages et articles déterminants qu'il m'a transmis afin de cadrer et d'inspirer ma pensée.

Javier Portús, François Delpech, Claudie Balavoine, Hélène Tropé ainsi qu'Éric Beaumatin ont prêté attention à mon sujet, ils m'ont offert des références bibliographiques et des pistes de réflexion qui sont venues enrichir mes recherches, je leur témoigne en retour toute ma gratitude.

Je remercie en particulier Laurène Sanchez pour la lumière qu'elle a apportée au déchiffrement des manuscrits des *Tratados de erudición*, mais également pour sa philosophie et ses encouragements ; Anne-Hélène Pitel et Françoise Jiménez ont aussi compté en ce sens tout au long de mon parcours.

Sans les deux séjours passés à la Casa de Velázquez en juillet 2005 et juillet 2006, cette thèse ne serait pas la même. Je sais gré à Gérard Chastagnaret, alors directeur, ainsi qu'à Benoît Pellistrandi et Xavier Huetz de Lempis, directeurs successifs des études pour l'époque moderne, de m'avoir accueillie et de m'avoir permis d'explorer les fonds de la bibliothèque de la Casa, ceux d'autres bibliothèques et archives de Madrid, mais aussi de nouer de fructueuses relations.

Je tiens également à mentionner Sabrina Rousseau, Sarah Verstraeten, Jennifer Rasleigh Jones et Aaron Ilika, ainsi que Sophie Roux, Stéphanie Rivier et Philippe Gaillard ; leurs contributions m'ont fait gagner un temps précieux. Je remercie chaleureusement Antonio Ramiro Chico de la bibliothèque du Real Monasterio de Santa María de Guadalupe pour ses clichés du tableau de Juan de Santa María, et tout particulièrement *fruy* Agustín María Royo Eguizábal, prieur de la Chartreuse de Miraflores à Burgos, pour les précisions historiques et bibliographiques qu'il m'a données et pour ses clichés des hiéroglyphes qui ornent la chapelle de la Vierge. De même, toute ma reconnaissance va aux bibliothécaires et aux conservateurs que j'ai sollicités à Paris et en Espagne et qui, avec patience et diligence, ont rendu ma progression plus confortable.

Tonie Lambert, Marie-Thérèse Facca, Virgine Watine, Charles Condamines et Antoine Maurel se sont prêtés consciencieusement au jeu de la relecture, je leur suis redevable de cette aide inestimable.

Je remercie enfin toutes celles et ceux qui m'ont encouragée et attendue, ma famille, ma sœur, Sophie, mon frère, Éric, mes grands-parents Wanda et Wadeck, mes amis,

et surtout Philippe, qui a su être la basse continue de ce chant muet, au rythme des soupirs et des *accelerando*, dans une harmonie bienveillante.

à Betty, à Serge

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	3
Introduction	9

PREMIÈRE PARTIE : LE PREMIER PEINTRE CROISEMENTS ET DÉDOUBLEMENTS D'UNE FIGURE IDÉALE

Chapitre I. Les origines du peintre : légendes hagiographiques et fables antiques ..	14
I. Saint Luc et la divinité : l'origine biblique	14
1. Saint Luc : le bœuf, l'urinal et le pinceau	14
2. Dieu : Architecte, Médecin, Peintre.....	22
II. Apelle et les mythes grecs : l'origine antique.....	27
1. Apelle et ses rivaux : les peintres excellents.....	28
2. Pouvoir créateur et divinités grecques : les mythes fondateurs.....	38
III. La preuve par l'image : les premières œuvres.....	48
1. La divinité protéiforme : les images miraculeuses	48
2. Le geste inspiré : entendement, génie et imitation	60
IV. La création sous le signe du singe	64
Chapitre II. Le peintre dans les mots : étude terminologique	76
I. Les substantifs désignant le peintre et son activité.....	76
1. Du plus évident au plus inattendu.	76
2. ... en passant par le singe.....	87
II. Présence proverbiale du personnage du peintre.....	94
1. Le peintre générique.....	95
2. Le peintre spécifique	109
III. Hybridation du portrait : la peinture à la rencontre de la littérature	115
1. Retour sur la polémique.....	115
2. L'assimilation volontaire.....	121
IV. Les peintres et la peinture dans la <i>Silva</i> (1540) de Pedro Mexía : une vision conventionnelle.....	126
Chapitre III. La hiérarchie des figures du peintre entre poésie et prose	136
I. La poésie et l'orgueil des pinceaux : éloge et mise en garde.....	136
1. Apelle, Apelle prométhéen.....	137
2. Prométhée, figure simienne ?.....	148
II. La poésie et la divinité du peintre : incarnation et abstraction	156
1. Apelle chrétien, saint Luc	156
2. L'idée du Dieu peintre	167
III. Le peintre en action dans la prose romanesque : anecdotes et symboles	174
1. Apelle et ses compétiteurs.....	174
2. Le mauvais peintre et l'ombre du singe.....	184
IV. Apothéose du peintre dans le <i>Libro de retratos</i> (1599) de Francisco Pacheco : une synthèse des perspectives	195

DEUXIÈME PARTIE : LE PEINTRE DIVIN
AFFIRMATIONS THÉORIQUES ET IDENTITAIRES

Chapitre IV. La résonance légendaire jusqu'au tournant du XVI^e siècle.....	210
I. Persistance de l'origine antique dans les traités du XVI ^e siècle.....	211
1. Francisco de Holanda, juge et partie dans <i>De la pintura antigua</i> et <i>El diálogo de la pintura</i> (1548)	211
2. La nostalgie de Felipe de Guevara dans ses <i>Comentarios de la pintura</i> (1560).....	220
II. Rationalisation des topiques au début du XVII ^e siècle.....	227
1. L'idée puis l'exemple dans la <i>Noticia general para la estimación de las artes</i> (1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos.....	228
2. Objectivité et sensibilité des <i>Discursos apologeticos</i> (1626) de Juan de Butrón.....	238
III. Mise à jour du jugement esthétique.....	246
1. Le <i>Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura</i> (1604) de Pablo de Céspedes.....	246
2. La <i>Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo</i> (1605) de José de Sigüenza.....	252
IV. Diversité et unité des points de vue dans le <i>Memorial informatorio</i> (1629).....	258
Chapitre V. Les peintres théoriciens du XVII^e siècle face à leurs idéaux	269
I. À la recherche du peintre parfait : les <i>Diálogos de la pintura</i> (1633) de Vicente Carducho	269
1. La marque d'Apelle.....	271
2. Le cheminement discursif.....	279
3. Le visage de la perfection.....	289
II. Vers les gloires modernes : <i>El Arte de la pintura</i> (1649) de Francisco Pacheco.....	305
1. La dilution des personnalités antiques.....	306
2. L'objectivation des instances créatrices.....	314
III. Remise en cause et actualisation des mythes	330
1. L'évaporation des légendes dans les <i>Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura</i> (1673?) de Jusepe Martínez.....	331
2. La concentration qualitative de José García Hidalgo dans les <i>Principios para estudiar el nobilísimo Arte de la Pintura</i> (1691).....	339
IV. Par-delà les topiques : le langage idéal de la <i>Pintura sabia</i> (1660-1662) selon fray Juan Ricci.....	343
Chapitre VI. Défenseurs, confrères et successeurs du peintre modèle aux XVII^e et XVIII^e siècles	357
I. Le regard des amateurs : clichés et soutiens.....	357
1. La galerie inachevée de Lázaro Díaz del Valle, <i>Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura</i> (1656-1659).....	358
2. Concision idéologique et recyclage des topiques dans différents plaidoyers (1668, 1677, 1681)	363
II. Premier degré et modernité dans l' <i>Architectura civil recta y oblicua</i> (1678) de Juan Caramuel.....	371
III. Les artistes théoriciens du XVIII ^e siècle dans le sillage de leurs aînés	384
1. Rigueur et fascination d'Antonio Palomino dans <i>El museo pictórico y escala óptica</i> (1715-1724).....	384
2. La main tendue par fray Matías de Irala dans son <i>Método sucinto y compendioso</i> (1730-1739)....	394
IV. Le tri des figures dans <i>El pintor christiano y erudito</i> (1730) de Juan Interián de Ayala...	404

TROISIÈME PARTIE : LE PEINTRE À L'ŒUVRE IDÉOLOGIE ET MISES EN IMAGE

Chapitre VII. La rhétorique visuelle des sources théologico-morales	414
I. De l'original à la copie : le critère de ressemblance dans les emblèmes	414
1. Les origines de la peinture reflétées dans la <i>pictura</i>	415
2. <i>Flores de Miraflores</i> de Nicolás de la Iglesia : la réverbération du « Dios pintor »	427
II. L'art du peintre vu par l'art oratoire	439
1. Le prédicateur, le créateur et l'art des métaphores	439
2. Festivités du 18 octobre : le trivium lucanien à l'honneur	450
III. Saint Luc démultiplié : la justification de la <i>vera effigies</i>	459
1. Faits et gestes de Luc d'après l'érudition théologique	460
2. La fabrication des images miraculeuses de la Vierge	469
IV. Représentativité de saint Luc, du patronage royal à l'académie	484
Chapitre VIII. L'antonomase en peinture	494
I. Saint Luc ou l'art de l'ambiguïté	494
1. La main du Dieu peintre	495
2. Le regard de Luc peintre	506
3. Variations sur le geste du peintre divin	523
II. Apelle entre autocensure et présence implicite	530
1. Le cadre royal	530
2. Apelle : l'exception exceptionnelle	536
3. Le maître en abyme	542
III. Le singe, trop à l'étroit	547
Chapitre IX. Scénographie de la métaphore	555
I. L'artiste déguisé ou défiguré	555
1. Les reflets déformés du faux peintre et du peintre médiocre	556
2. Le miroir déformant d'un Apelle burlesque	563
II. Inspirations et limites du peintre excellent	572
1. Le lustre courtisan	572
2. L'éclat démiurgique	583
III. La divinité guidant le peintre	593
1. <i>El Pintor de su deshonra, auto sacramental</i> de Pedro Calderón de la Barca : le Peintre transfiguré	594
2. <i>El médico pintor San Lucas</i> d'Antonio Enríquez Gómez : l'artiste reconnu	603
IV. La palette et la spatule : le peintre médecin	612
Conclusion	621
Annexe I – Nicéphore Calliste : une référence incontournable	625
Annexe II – Saint Luc : citations additionnelles	631
I. Vie de saint Luc	631
II. Saint Luc évangéliste	636
III. Saint Luc médecin	638
IV. Saint Luc peintre	640
Annexe III – Manuscrits sur saint Luc tirés des <i>Tratados de erudición</i> (1631)	649
Sources et bibliographie	653
I. Sources : manuscrits et imprimés	653
II. Bibliographie	663
Index	679
Illustrations	687
Table des illustrations	801

INTRODUCTION

On ne saurait s'en étonner, l'histoire de l'art s'est toujours nourrie des récits plus ou moins fiables de la vie des artistes. Dans le célèbre livre XXXV de son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien a proposé les biographies des plus fameux artistes grecs qui sont aujourd'hui une source primordiale pour notre connaissance de l'art antique. En 1550, au cœur même de la Renaissance italienne, Giorgio Vasari éditait les *Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, considéré comme le livre fondateur de la discipline. L'intérêt des théoriciens et des spécialistes du domaine s'est porté depuis sur d'autres aspects que sur la seule figure de l'artiste. Mais le goût pour l'histoire concrète des peintres et des sculpteurs dans l'exercice de leur art n'a rien perdu de son acuité. Un travail récent sur *Le métier d'artiste* faisait valoir qu'« alors que prolifèrent les études qui traitent de la réception des œuvres, il n'est pas inutile de s'intéresser plutôt aux acteurs essentiels de l'histoire des arts, à la création, autrement dit au vif du sujet »¹.

Les *Vite* de Vasari offraient bien plus qu'une galerie de portraits. Ouvertes à la prise en compte des milieux sociaux et à la réflexion esthétique, elles rapportaient à un public curieux les anecdotes et les légendes entourant le parcours des artistes des siècles passés ainsi que des grandes figures du *Cinquecento*. Au moment où s'engageait le débat post-tridentin sur le statut et la mission du peintre chrétien, l'ouvrage proclamait un objectif explicite de défense et de glorification de la peinture, contribuant ainsi à une véritable mythification de la création artistique. Son influence sur les conceptions et les pratiques fut essentielle à travers l'Europe.

Ce passage de l'artisan à l'artiste marquait une évolution culturelle majeure dont se firent l'écho les grands textes théoriques du XVII^e siècle. L'Espagne des Habsbourg, fer de lance de la catholicité, ne devait pas y échapper. Plus qu'un simple archétype, la figure du peintre idéal s'y imposa comme une référence indispensable tandis que s'affirmait la génération des grands maîtres espagnols du Siècle d'Or. Si bon nombre de travaux ont été consacrés à l'artiste et à sa place dans la société espagnole de l'époque, les dimensions idéales et mythiques de la création picturale n'ont guère attiré l'attention.

Sur le seuil de l'histoire de l'art traditionnelle, mais de plain-pied avec l'histoire matérielle et esthétique, il apparaît opportun de saisir la profondeur de ce socle légendaire. Les images consensuelles du peintre peuvent être approchées à travers les projections et fantasmes inspirés par de purs modèles autant que par des contre-figures. Sur la base des travaux menés sur la condition sociale des peintres à l'époque moderne, on peut mesurer le poids des archétypes dans leur processus de revendication et de reconnaissance. Une telle évolution est

¹ Nadeije LANEYRIE-DAGEN, Pierre WAT, Philippe DAGEN, *Le métier d'artiste : peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*. Paris : Larousse, 1999, p. 7.

décelable dans la manière de désigner l'artiste et sa création, ce qu'a exprimé de façon pertinente l'un des pionniers de la question, Juan José Martín González :

El adjetivo calificativo, con propósito de destacar, es un elemento valioso que acredita el reconocimiento de la personalidad artística. [...] Si lo que hace el artesano entraña un trabajo, y en todo caso admite una estimación, el esmero será lo más juicioso. Pero al referirse a una obra de arte, los adjetivos tienen que pasar al terreno de lo inconmensurable: insigne, eminente, excelente. Estos adjetivos son propios de artistas, en el nuevo sentido².

Si le simple fait de recourir à un adjectif particulier dénote une appréciation renouvelée du travail du peintre, la formation d'antonimases pour se référer à sa personne peut révéler certains mécanismes de pensée et de réception. Par la compréhension précise de la nature et de la fonction des échos paradigmatiques qu'ils impliquent, ces partis pris rhétoriques constituent un moyen d'observation privilégié de l'avancée de l'artisan-peintre. Le jalonnement des inflexions intellectuelles qui accompagnent cette éclosion sociale a impliqué une réactualisation et une construction des représentations de l'artiste. Ce sont là des signes de l'affinement de la manière de concevoir le créateur d'images, au moment où l'on prenait conscience de son geste. La conception de la personne même du peintre se concrétise en un réseau de motifs tissés par les revendications corporatives, les métaphorisations littéraires et par les instrumentalisation politico-religieuses. Mais cet ensemble prolifère à partir d'une souche originelle qui condense la logique de la construction idéalisante : les premiers peintres fondent un substrat propice à une appréhension verbale et visuelle arborescente.

Ces figures extrêmes sont marquées par une primauté chronologique ou générique. Apelle, l'insurpassable peintre grec de l'Antiquité, et saint Luc, l'évangéliste peintre, forment un couple significatif face auquel peut prendre place une voix discordante, celle du singe, l'imitateur né, le « pintamonas ». Peintres premiers, originels ou primaires, ces silhouettes concrètes ont en commun une implication tangible dans le maniement des pinceaux et incarnent avant tout une pratique. Elles se situent en cela à l'opposé de l'image classique du *Deus pictor*, primordiale mais qui reste essentiellement métaphorique.

Le trio de nos premiers peintres offre à la définition de l'artiste un espace privilégié. Mais ces figures ainsi réunies pour leur exemplarité s'imposent avec une intensité et un pouvoir réflecteur propres. Les *topoi* doivent être considérés progressivement, en effeuillant leurs utilisations, depuis les plus discursives jusqu'aux plus imagées : tout d'abord la gangue des légendes brutes, telles qu'elles ont été manipulées à partir de leurs textes fondateurs, puis la pelure des mots, à la fois lexicale et proverbiale, qui a servi à stratifier les mythes. Par l'effet du liant poétique et romanesque, les lieux communs s'épaississent dans la métaphore et dans la fiction, au risque de se détacher de la chair vive du peintre, ou au contraire, tirant une saveur profonde de son expression spécifique.

² Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid : Cátedra (Ensayos arte), 1984, p. 251.

Ce décorticage préliminaire doit s'offrir à mesurer la convergence, la décantation ou l'affadissement des figures dans la littérature artistique. Les premiers théoriciens et amateurs d'art, puis les théoriciens peintres du XVII^e siècle, ont retravaillé les personnalités légendaires et ont procédé à des réajustements hiérarchiques. Le peintre parfait est en ligne de mire de ce discours normatif ; il conviendra d'en vérifier la correspondance avec les deux figures exemplaires d'Apelle et de saint Luc, face au contre-exemple du « pintamonas ». Sans doute ce discours riche d'antonomasies verbales qui font miroiter l'éclat du peintre idéal témoigne-t-il des atteroiements d'une corporation en mal de distinctions concrètes.

Au-delà des traités théoriques, c'est le langage visuel sous-jacent à l'argumentation des orateurs et des théologiens, mais aussi le langage pictural des portraits figeant les traits des premiers peintres ou prenant vie sur la scène du « corral de comedias » qui, plus que tout autre, se prêtent à une focalisation privilégiée de l'avènement figuré de l'artiste. Sous l'écorce des topiques, devient alors perceptible l'impulsion qui préside à la création, l'œil moderne contemplant directement la main du peintre, la mise à l'œuvre de ses ambassadeurs rêvés.

Ce parcours doit permettre d'observer en parallèle l'idéalisation du peintre et les incarnations de cet idéal. Parmi certains présupposés, s'impose la prévalence de saint Luc comme figure clef du catholicisme inhérent au système de valeur et de pensée de l'Espagne des Habsbourg, renforcée dès la fin du XVI^e siècle par la réaffirmation post-tridentine du rôle des images dans le culte. Cette équation de départ fait engager la circonscription des figures de premiers peintres par la légende de l'évangéliste pourtant postérieure à celle Apelle. La primauté de ces personnalités idéales, plurivoques ou ambiguës, ne se réduit pas à la seule ligne du temps ; de fait, leur ordre d'apparition dans les différents chapitres de ce travail sera remanié en fonction des supports envisagés. Les images du peintre idéal peuvent difficilement se comprendre seules, isolées de leurs correspondants historiques, de leurs instances tutélaires abstraites, mais aussi des zones d'ombre qui les entoure ; il conviendra d'apprécier leur interaction et leur réversibilité. Le peintre parfait revêt différents costumes : ces passages en loges avant l'apparition sur la scène, mais aussi la réaction du public face à ses métamorphoses, permettront de cerner les codifications d'une image attendue.

Cette interrogation sur les utilisations nuancées, les confrontations, les retournements, voire les incompatibilités des topiques, aspire donc à approfondir la compréhension intime de la personne du peintre, sa personnalité de créateur moins que son épaisseur psychologique. Par plusieurs biais, elle rejoint la ligne argumentative développée autour du statut et de la défense de l'image. Mais la rhétorique de l'idéalisation n'évacue pas l'empreinte personnelle de chaque auteur. En fonction de contextes discursifs spécifiques, la réflexion oscillera entre préjugés et intuitions, entre proverbes et convictions, entre censures et admirations.

Le reflet virtuel du peintre comme personnage a alimenté la verve des écrivains, des poètes aux prédicateurs, en passant par les théoriciens et les emblémistes. Il n'en est pas moins tributaire d'un imaginaire partagé, perpétué par le biais des proverbes, des lectures, sermons et représentations théâtrales, jusqu'à devenir une image fantasmée à travers la quête d'érudition,

de perfection et de divinité propre à la société espagnole du Siècle d'Or. C'est bien cette mouvance cherchant à faire correspondre mythe et réalité, autrement dit cette tension, verbale ou visuelle, vers une image fictive, qui motive la démarche. Celle-ci prendra tout son sens face à la concrétisation la plus frontale et la plus sensible à la fois, dans les portraits des artistes parés de leurs idéaux. L'Espagne pré-académique apparaît guidée par le souci de la hiérarchie, l'affirmation de la noblesse ou encore la réticence à associer l'idée et l'image, tandis que d'autres pays européens, l'Italie, les Flandres, mais aussi la France, ont fait preuve d'une compréhension de l'artiste peut-être plus directe, en tout cas moins souterraine. L'exploration des strates qui président à la conception du peintre espagnol n'en prend alors que plus de pertinence.

Depuis le regard panoramique jusqu'à la prise en compte détaillée des configurations particulières, trois mouvements assurent la structuration globale de cette approche. Le premier propose une mise à plat des notions et concepts gravitant autour des figures de premiers peintres. L'analyse de la fonctionnalité de ces mêmes motifs dans la littérature spécialisée, celle des traités et des écrits normatifs sur l'art pictural, constituera la nécessaire mise en perspective chronologique du rôle de ces figures dans le cadre d'un système de valeur orienté vers la distinction et la défense de l'artiste. Enfin, dans un effet de resserrement progressif autour de l'image du peintre mis en scène dans sa propre gestuelle, l'artiste idéal prend corps entre des cloisons idéologiques spécifiques dont on retiendra les nuances comme autant d'effets de lumière.

La définition des fonctions visuelles et autres traits communs (littéraires au sens large) ou distinctifs (théoriques) du premier peintre, s'appuie sur les propres légendes de ce dernier. Ce potentiel identificateur offre une clef majeure pour interpréter une certaine propension à la re-présentation du peintre espagnol moderne, point de fuite de cette étude. Le singe s'invitera comme trouble-fête entre les rôles principaux d'Apelle et de saint Luc, à l'instar d'un *gracioso* de *comedia*, en équilibre entre bouffonnerie et clairvoyance, entre rejet et révélation de l'image idéale dont il est le contraste.

Un tel état des lieux ne peut prétendre à l'exhaustivité ; sans doute certaines des pistes dégagées méritent-elles un approfondissement particulier, mais il est apparu nécessaire de les soumettre à des hypothèses périphériques, en appelant parfois à une lecture intuitive autant qu'analytique. Entre laconisme et pointillisme, le juste milieu reste difficile à établir ; l'entreprise, par sa nouveauté assumée, engageait à maintenir un cap cohérent en suivant les premiers peintres comme de véritables fils d'Ariane dans le labyrinthe des formes littéraires, théoriques et artistiques, en appréciant leur épaisseur historique dans une perspective qui soit complémentaire des parti pris et des enjeux de l'histoire de l'art³, non pas de l'œuvre à la personnalité, mais de la figure au geste.

³ « Dès lors que l'on se lance dans l'aventure de l'histoire de l'art, il faut apprendre à voir, à reconnaître l'œuvre unique, à établir une hiérarchie. C'est ainsi que se dégage la personnalité de l'artiste. », Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le sacre de l'artiste : la création au Moyen Âge, XIV^e-XV^e siècle*. Paris : Fayard, 2000, p. 204.

PREMIÈRE PARTIE : LE PREMIER PEINTRE

CROISEMENTS ET DÉDOUBLEMENTS D'UNE FIGURE IDÉALE

Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta mesma regla corre por todos los demás oficios ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas...
Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, 25.

La personne du peintre telle qu'elle est idéalisée dans l'Espagne des Habsbourg renvoie à un double fonds d'images écrites et visuelles, cette base duelle constituant un point de départ, un vivier d'idées et de repères à partir desquels il est possible de mesurer les distances parcourues par certaines innovations ou subversions. Ces deux modalités de représentation biblique et antique occupent des fonctions proches, elles s'organisent en un système de valeurs parallèles et parfois convergentes. L'analyse conjointe de ce contexte bipolaire définira les notions animant les figures du premier peintre ainsi que leurs connotations et leurs confluences. La compréhension de ces références multiséculaires est un préalable à l'étude de leur manipulation dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. L'usage des motifs du peintre inspirés de ces légendes à un moment déterminé nécessite de même une approche des instruments de leur diffusion : la perméabilité des médias et la cohabitation des figures extrêmes du peintre seront deux phénomènes à mesurer dans le panorama lexicographique et littéraire.

Chapitre I. Les origines du peintre : légendes hagiographiques et fables antiques

I. Saint Luc et la divinité : l'origine biblique - II. Apelle et les mythes grecs : l'origine antique - III. La preuve par l'image : les premières œuvres - IV. La création sous le signe du singe

Deux personnalités s'imposent dans l'Espagne classique comme lieux communs de la représentation du peintre. L'évidence de ces motifs a été entretenue par tous types de supports, faisant de saint Luc et d'Apelle deux figures emblématiques de peintres originaires. Mais ces archétypes ont un passé propre, un contexte et une signification qu'il faut expliquer clairement afin de ne pas se laisser gagner par le jeu des nœuds référentiels, qui seront abordés dans les chapitres postérieurs. Entre paradoxes et usages rhétoriques, le double fonds mythique illustrant l'apparition du premier peintre met en scène des noms et des valeurs organisés autour de noyaux particulièrement propices à la superposition, voire à la fusion.

I. SAINT LUC ET LA DIVINITÉ : L'ORIGINE BIBLIQUE

Sans pour le moment établir d'ordre de grandeur entre les peintres idéaux, l'analyse de la référence à saint Luc s'impose tout simplement par son adéquation avec l'Espagne catholique de la dynastie des *Austrias*. L'orientation religieuse de la politique et de la société est un premier élément justificatif de la diffusion du modèle biblique de l'origine du peintre, sans pour autant le conduire à l'exclusivité. Au sein même de cette primauté, la figure de Luc portraitiste s'articule de manière complémentaire avec celle du Dieu Peintre. Dans cette source traditionnelle et idéologique, il est important de préciser le fonctionnement des métaphores et des personnifications afin d'en apprécier la modularité face aux autres représentations de l'artiste.

1. Saint Luc : le bœuf, l'urinal et le pinceau

Au-delà de la synthèse des éléments rassemblés sur la vie de saint Luc, il est nécessaire de cerner le personnage dans ce qu'il transmet par ses actes, et donc dans ce que la postérité garde de lui. Quelle distance sépare les faits biographiques des démonstrations et présupposés en vigueur encore aujourd'hui ? À quoi cette marge est-elle due, et de quoi se compose-t-elle ?

Pour répondre à ces questions, il faut suivre le personnage en partant du plus historique et objectif afin d'atteindre ce qui a trait à la récréation et à la glorification. En plus de ce processus de sublimation basée sur sa sainteté, Luc se distingue par une triple compétence cristallisée par les attributs du bœuf, de l'urinal et du pinceau, renvoyant respectivement aux fonctions d'écrivain, de médecin et de peintre. Loin de toute fragmentation, ces trois facettes participent d'une même envergure : ces gestes et ces dons se complètent, se reflètent et permettent de comprendre jusqu'où remontent certains faisceaux métaphoriques exploités dès le Moyen Âge. L'analyse des personnalités de saint Luc ouvre une vision diachronique de sa figure, plus ou moins idéalisée au fil des siècles, et amorce une vision synchronique qui déterminera quelles fonctions du personnage se sont imposées, effacées ou ont fusionné⁴.

Luc, né vers 20-25, est dit originaire de la ville d'Antioche, capitale de la province romaine de Syrie, troisième ville de l'empire après Rome et Alexandrie. Les auteurs hésitent entre son statut de Juif hellénisé ou de Grec très instruit⁵ ; cet aspect a une certaine importance pour l'une des fonctions du saint, car un Juif n'aurait normalement pas pu exercer l'activité de peintre. Converti vers 42 par Paul qui parcourt alors la Syrie, Luc devient son disciple et le suit dans ses missions apostoliques, tout d'abord à Jérusalem vers 57-58, puis à Césarée et à Rome. Son séjour dans la ville sainte sert de base à la tradition de sa rencontre avec la Vierge. L'apôtre Paul arrêté, emprisonné et exécuté vers 60-62, Luc continue son œuvre et part pour l'Égypte puis la Grèce. La fin de sa vie est transmise par deux versions différentes : il serait mort naturellement à Damas, ou bien supplicié, crucifié sur un olivier à Patras, à plus de quatre-vingt ans. Ses reliques auraient été transférées à Constantinople en 357.

Du personnage historique de saint Luc, il ne reste pas seulement ces reconstitutions hagiographiques. Deux écrits lui sont attribués avec une certaine unanimité : le troisième évangile qui porte son nom, écrit en grec vers 65-70, et les *Actes des Apôtres*, rédigés peu après.

⁴ Notre présentation s'appuie sur une compilation d'articles, d'essais et d'entrées de dictionnaires centrés sur la personne de saint Luc, tirés de sources françaises et espagnoles datant du XIX^e et du XX^e siècles, à l'exception de l'*Histoire ecclésiastique* de Nicéphore Calliste et de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Nous retenons donc de la tradition hagiographique sa base référentielle et sa chronologie la plus récente ; cette perspective globale des polémiques qui entourent la personne de Luc illustre un phénomène non achevé, avant l'étude du traitement de sa référence dans l'Espagne classique. Les citations que nous insérons en note sont complétées par les annexes I et II.

⁵ Nicéphore Calliste le considère comme un païen : « S. Luc, natif de la ville d'Antioche, qui est en Celesyrie, médecin souverain, et peintre excellent tout ensemble, vint à S. Paul, de Thèbes, ville à sept portes ou entrées : où, de médecin des corps qu'il était, il fut soudainement fait médecin des âmes, après avoir renoncé à l'erreur de son pays, et embrassé Jésus-Christ. », Nicéphore CALLISTE, *L'histoire ecclésiastique*. Paris : Felix le Mangnier, 1637, t. I, livre II, ch. 43, f^o 124^v. Cette idée est reprise par José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor (Iconografía y arte) », in *Boletín de Bellas Artes*, Séville, 1984, n^o XII, p. 91 : « San Pablo, por su parte, atestigüa que no venía de la circuncisión sino de la gentilidad. » Un doute est émis par Julia LÓPEZ CAMPUZANO, « Iconografía de santos sanadores (I): San Lucas », *Anales de Historia del Arte*, 1995, n^o 5, p. 263 : « De San Lucas no se conoce con certeza si era seguidor de la Ley de Moisés antes de su conversión al cristianismo mediante la intervención de San Pablo, momento a partir del cual se nos muestra transformado en el discípulo favorito y fiel acompañante del "Apóstol de los gentiles". » À l'inverse, Henry MARTIN écrit dans *L'art et les saints : saint Luc*. Paris : Henri Laurens Éditeur, 1927, p. 8 : « On comptait alors beaucoup de Juifs à Antioche ; et plusieurs auteurs affirment que notre évangéliste était juif de nation, qu'il était l'un des membres de cette colonie venue de Judée qu'on désignait sous le nom de Juifs hellénistes, sans doute parce qu'ils avaient renoncés en partie à leur idiome maternel et qu'ils lisaient l'Écriture sainte traduite en langue grecque. »

Mais des doutes subsistent là aussi : entre anonymat et styles divergents, l'*auctoritas* de Luc n'entre pas dans le champ de la certitude⁶.

Ces éléments, malgré leur relative fragilité, constituent la base historique du personnage et sont les prémisses des polémiques qui se sont développées autour de lui. Car tout ce qui a été dit en dehors ou au-delà de ces repères participe de l'opinion, de la déduction ou du commentaire de texte⁷. Les écrits postérieurs ont pratiqué une glose subjective qui ne manque cependant pas de logique, car elle a mobilisé tout autant d'érudition et a mis de la valeur ajoutée à la figuration de saint Luc. La séparation virtuelle entre les données biobibliographiques et les aspects légendaires n'a pas de valeur scientifique ; elle repose sur l'existence ou non d'écrits et de faits contemporains qui donnent tout au plus un indice, mais jamais une preuve. La chronologie de la vie de Luc n'est pas ce qui importe au premier plan, mais il fallait établir au moins une différence de degré, sinon de nature, entre ce qui circule de manière quasi inchangée depuis la vie du saint et ce qui a constitué un véritable terrain de jeu pour l'érudition, les différentes compétences de Luc offrant des fondations particulièrement suggestives.

La tradition a joué en effet avec les fonctions du saint comme autant d'étiquettes renvoyant à un système de valeurs selon les besoins du moment. Leur définition s'appuie sur un glanage de détails approfondis et interprétés avec plus ou moins de recul ou de passion. Le rôle le moins discuté que l'on reconnaît à Luc est celui d'historien, et plus précisément d'écrivain, c'est d'ailleurs l'attribut de cette profession – le bœuf – qui est le plus souvent représenté à ses côtés. L'animal renverrait aux premières paroles de l'Évangile qui introduisent le prêtre Zacharie, auquel est liée la pratique du sacrifice de bovins, mais cet emblème évoque plus généralement le sacrifice du Christ. Une sensibilité particulière a été conférée au saint à la lumière de sa production supposée : tendresse, acuité, et picturalité.

⁶ Nicéphore Calliste défend l'*auctoritas* de Luc, voir en annexe I les extraits concernant cette polémique : Nicéphore CALLISTE, *L'histoire ecclésiastique...*, t. I, livre II, ch. 34, ff^{os} 110r^o-110v^o et t. I, livre II, ch. 45, f^o 128r^o. Philippe Sellier écrit dans « Introduction à l'évangile de saint Luc », in *La Bible*, trad. de Louis-Isaac Lemaître de Sacy. Paris : Robert Laffont, 1990, p. 1334 : « Conformément à divers témoignages de la seconde moitié du II^e siècle, et à divers indices fournis par les textes eux-mêmes, Port-Royal attribuait le troisième évangile à Luc, médecin, compagnon de saint Paul. » Et il poursuit dans « Introduction aux Actes des Apôtres », *ibid.*, p. 1411 : « Les Actes des Apôtres constituent le second volet d'un diptyque dont le premier est l'évangile de Luc. Les deux ouvrages proviennent du même auteur, comme l'attestent leurs prologues et leur style. Rien n'a pu infirmer sérieusement l'attribution très ancienne (seconde moitié du II^e siècle) à Luc, compagnon de saint Paul. » À l'inverse, Gilbert BORTOLI précise : « Pour des raisons de langue et de style, il n'est cependant par sûr que les deux ouvrages soient du même auteur. Certains spécialistes pensent même que les Actes sont postérieurs d'une vingtaine d'années à l'Évangile, dont le texte (en réalité anonyme) n'a été attribué à Luc par Irénée, évêque de Lyon, que vers 180. », *L'atelier de saint Luc et ses métamorphoses*. Thèse de doctorat dir. par Philippe Morel, soutenue le 29 juin 2002, Université Paris I - Panthéon Sorbonne, p. 8

⁷ La distinction est encore effective dans la présentation de saint Luc par Juan CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 214), 2003, p. 288 : « Historia y tradición: Nacido en Antioquía, san Lucas es el autor del tercero de los evangelios canónicos, escrito en griego hacia el año 60, y de los *Hechos de los Apóstoles*, compuesto en el 63. Entre las fuentes utilizadas por el evangelista se señalan los evangelios de Marcos y de Mateo, y la tradición oral transmitida por los apóstoles (Lc 1, 1-2). Para la tradición, además, recibió información de primera mano de la Virgen María, con quien mantenía una estrecha relación: "María, por su parte, guardaba todas estas cosas y las meditaba en su corazón" (Lc 2, 19). A él le contó entonces acontecimientos que no contó a nadie y que sólo leemos en su evangelio, como el nacimiento del Bautista, la Anunciación o el nacimiento de Jesús. »

Mais que dit l'Évangile, et que disent les commentateurs sur celui qui l'a écrit ? Logiquement, l'exégèse se situe là où l'histoire manque, où les bribes de vie et de personnalité sont les plus détachées. Luc n'a pas été le témoin oculaire direct de ce qu'il retranscrit : il justifie donc son récit en s'appuyant sur la transmission de ses prédécesseurs véritablement contemporains des faits rapportés⁸. Malgré une précision explicite de l'auteur, la tradition veut lui reconnaître une autre source d'information en la personne de Marie⁹. Cette rencontre hypothétique éclairerait la spécificité du seul Évangile à aborder la jeunesse du Christ, mais elle serait aussi le prétexte à l'expression de deux traits originaux : un style particulier, proche et quotidien, et une dimension picturale, renvoyant respectivement à une fraîcheur et à une virtuosité entretenues par la tradition¹⁰. Luc dit que Marie avait la mémoire de tous les actes de son fils, mais il n'est pas clairement écrit qu'il s'en soit inspiré directement. À partir de leurs déductions, les auteurs fondent une véritable mythification autour du personnage qui aurait recueilli de la bouche de la Vierge le contenu de certains de ses chapitres. Ce décalage donne la mesure des constructions élaborées autour du saint.

Le deuxième rôle attribué à Luc est celui de médecin, ce qu'illustrent l'urinal, les fioles ou les instruments de chirurgie. Sa formation et le savoir-faire qu'il développe lors de ses

⁸ *La Bible*, « Évangile selon saint Luc »... , p. 1335 : « Beaucoup de personnes ayant entrepris d'écrire l'histoire des choses qui ont été accomplies parmi nous, suivant le rapport que nous en ont fait ceux qui dès le commencement les ont vues de leurs propres yeux, et qui ont été les ministres de la parole, j'ai cru, très excellent Théophile, qu'après avoir été exactement informé de toutes ces choses, depuis leur premier commencement, je devais aussi vous en représenter par écrit toute la suite, afin que vous reconnaissiez la vérité de ce qui vous a été annoncé. » (I, 1-4). Nicéphore CALLISTE, *L'histoire ecclésiastique...*, t. I, livre II, ch. 45, f° 128^o : « Or l'Évangéliste S. Luc, dès le commencement de son écriture déclare quel a été son conseil, par lequel il s'est mis à écrire : Car il dit, que plusieurs ont osé entreprendre de traiter témérement les choses, desquelles il était certainement instruit, mais que, quant à lui, il a été instruit par nécessité à mettre l'Évangile par écrit, rejetant tous livres douteux et incertains, comme celui qui savait la certitude des paroles de vérité, y étant enseigné par la bouche de S. Paul et des autres Apôtres, avec lesquels il avait vécu et hanté : et pour cette cause se sentait grandement soulagé en cela, par les propos ordinaires, nourriture et conversation familière de ceux qui dès le commencement avaient eux-même vu les choses, et été ministres de la parole. Voilà les vraies et naturelles Évangiles, composées par les Apôtres et disciples des susdits, publiées et mises en lumière dès le commencement de l'Église naissante, et approuvées en icelle, parce qu'elles contiennent toutes choses méritant foi certaine et indubitable. »

⁹ Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, trad. et intro. de J.-B.M. Roze. Paris : Édouard Rouveyre, 1992, t. III, pp. 211-212 : « Il [saint Luc] a été expliqué et manifesté par la Sainte Vierge, qui en conservait toutes les particularités dans son cœur et les ruminait, est-il dit en saint Luc (II), afin de pouvoir les faire connaître dans la suite aux écrivains sacrés [...]. Aussi croit-on que les évangélistes lui demandaient bien des renseignements, sur lesquels elle les éclairait. On a pensé de saint Luc en particulier qu'il eut recours à elle comme à l'arche du Testament, et qu'il en apprit avec certitude bien des faits, surtout ceux qui la concernaient personnellement, comme l'Annonciation de l'ange, la naissance de J.-C. et autres semblables dont saint Luc est le seul qui fasse état. » José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas... », p. 93 : « Trató directamente a la Virgen María cuando vivía en Efeso, en casa del Evangelista San Juan, y de sus labios escuchó numerosos relatos – singularmente los de la vida de su Hijo – que recoge en su Evangelio y en los Hechos de los Apóstoles. »

¹⁰ Joseph HUBY, « Saint Luc : le Compagnon, le Disciple de Saint Paul, l'Humaniste chrétien », *Études* (Studia Pacis), 1918, p. 9 en note : « [...] saint Luc a-t-il connu la très sainte Vierge, l'a-t-il interrogée, spécialement sur ce qui touche les premières années de la vie de Notre-Seigneur ? Il n'y a pas de texte formel qui affirme le fait, mais la rencontre n'a en soi rien d'impossible : quand saint Luc monta à Jérusalem, en 57-58, la sainte Vierge pouvait avoir entre soixante-quinze et quatre-vingts ans. Certainement, saint Luc a connu quelques survivantes du groupe des saintes femmes, qui avaient recueilli des lèvres mêmes de Marie les récits de l'enfance de Jésus. Ces récits ont un charme et une fraîcheur qui ne s'explique pas par le seul génie de l'évangéliste, mais semblent bien le reflet des sources où il a puisé. Le soin que saint Luc met à rappeler que Marie conservait toutes ces choses dans son cœur, indique assez que c'est à ce trésor de souvenirs qu'il a emprunté sa narration, soit directement, soit par l'intermédiaire des amies personnelles de la sainte Vierge. » Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée...*, p. 210 : « Son évangile est embelli par toutes sortes de grâces : son style, en effet, et son langage sont fleuris et fort clairs. »

pérégrinations aux côtés de Paul sont légitimés par mot de l'apôtre¹¹, mais la tradition hésite sur la portée de cette science : un indice peut se muer en une démonstration à valeur de preuve, tandis qu'une profession concrète peut se transformer en allégorie. La biographie présentée par la *Légende dorée*, traduite en langue vernaculaire dès le XV^e siècle, commence ainsi : « Luc, Syrien de nation, originaire d'Antioche, médecin de profession [...] ». Mais Jacques de Voragine oriente par la suite cette profession vers la pratique du « céleste médecin » et révèle sa nature métaphorique. L'énonciation d'une triple médecine curative, préservatrice et améliorative, est la conséquence d'une lecture imagée de l'Évangile de Luc ; son savoir s'apparente plus concrètement à une sagesse qu'il sait enseigner et qui a comme résultat de guérir les maux, au sens de faiblesses ou de péchés, de son auditoire¹².

Le jeu de construction se situe donc au niveau sémantique : le substantif « médecin » peut désigner le guérisseur des corps, mais aussi celui des âmes. Chez Luc, contemporain ou presque du plus grand Médecin – le Christ –, la dimension symbolique de la charge a tendance à se dilater. L'art médical est l'une des métaphores utilisées pour désigner le transfert de la parole divine et de son pouvoir dans les mains des saints ayant œuvré pour leur Maître. Elle symbolise la capacité d'orienter vers un monde meilleur, vers le bon chemin, mais aussi la possibilité de purger le malin, de s'attaquer au diable. Dans ces termes, la fonction de médecin dépasse l'acte matériel de soigner et s'apparente au statut de disciple du Christ, lui-même étant symbolisé par cette expression de « céleste médecin » capable de conduire les âmes et de les ressusciter. La tradition s'est efforcée de relier une pratique corporelle à une vocation spirituelle par un procédé allégorique difficile à recadrer. L'expression de Paul appelant Luc son « cher médecin » reflète aussi bien une profession de foi qu'un véritable métier, ce qu'exprime Nicéphore Calliste en insistant sur cette métamorphose prodigieuse de Luc : « médecin des corps qu'il était, il fut soudainement fait médecin des âmes ».

La mythification a joué enfin sur un dernier tableau, l'évangéliste ayant été identifié comme l'auteur d'un portrait de la Vierge, portant l'enfant Jésus dans les bras selon certains.

¹¹ Julia LÓPEZ CAMPUZANO, « Iconografía... », p. 263 : « En efecto, entre los datos personales que conocemos de San Lucas figura su profesión de físico. [...] realizó los estudios relacionados con las ciencias médicas durante su juventud, ampliando y especializando sus conocimientos merced a los viajes efectuados por Grecia y Egipto. Fueron estas regiones, durante el siglo I de la Era cristiana, las que mantuvieron un mayor nivel científico en su desarrollo, alcanzando importantes cotas y avances – en lo que al arte de la medicina se refiere –, avalados, sobre todo, por una dilatada tradición secular. San Jerónimo nos asegura que Lucas era muy competente en su profesión [*Vida de los Santos*, por el Rdo. Alban Butler, p. 150. Madrid, 1991]; y tuvo múltiples ocasiones de ejercitar su arte y su caridad con San Pablo auxiliándole en sus frecuentes enfermedades, tal como lo confirma el propio Apóstol al referirse a él como “el muy amado Lucas, médico” [San Pablo: *Epístola a los Colosenses*, (IV, 14)] ». Juan CARMONA MUELA, *Iconografía...*, p. 289 : « Como san Pablo le llama “médico querido” (Col 4, 14), la tradición no duda de que fue médico de profesión. »

¹² Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée...*, pp. 208-209 : « Saint Luc montre dans son évangile que cette triple médecine nous a été préparée par le céleste médecin. La médecine curative guérit des maladies ; or, c'est la pénitence qui guérit toutes les maladies spirituelles. C'est cette médecine que saint Luc dit nous avoir été offerte par le céleste médecin [...]. La médecine qui améliore fortifie la santé, et c'est l'observance des conseils qui rend l'homme meilleur et plus parfait. C'est elle que le grand médecin nous a préparée [...]. La médecine préservatrice prévient la chute, et c'est la fuite des occasions du péché et des mauvaises compagnies qui nous est enseignée [...]. » Toutes ces phrases attribuent des actes ou des paroles « médicinales » à Luc, qui donne des médicaments moraux afin de lutter contre des faiblesses morales. L'auteur continue ainsi : « On peut dire encore que l'évangile de saint Luc est fort utile, en ce sens que tous les principes de la sagesse y sont renfermés. »

Le troisième rôle qu'on lui reconnaît est donc celui de peintre, peintre de la divinité uniquement. La controverse qui entoure cette idée est la plus débattue et se divise en trois aspects principaux. D'une part, c'est la conviction religieuse attribuée à Luc qui fait obstacle à cette reconnaissance. D'autre part, les historiens ont évoqué la possibilité ou l'impossibilité chronologique de la rencontre entre les deux personnages, hypothèse aussi en jeu dans la facette évangélique de Luc. Enfin, les commentateurs ont mis en doute l'acte de peindre du saint, attribuant cette éventuelle légende à son art de peindre les personnes, mais avec la plume, ce qui rejoint la dimension picturale de ses écrits mentionnée plus haut. Mais la polémique s'appuie sur des indices plus concrets, en l'existence de tableaux, de portraits véritablement picturaux de la Vierge remontant à son époque. Nous analyserons les raisons, les prises de parti et les modes d'expression de ces différentes hypothèses. Tout d'abord, les arguments religieux et chronologiques doivent être évoqués même s'ils présentent une élaboration subjective moindre.

Le judaïsme ou le paganisme de Luc alimentent le débat sur l'interdiction de posséder et de réaliser des images qui pèse sur la communauté israélite et donc sur la pratique picturale de l'évangéliste. La tradition a tout de même tenté de retourner le problème pour faire coïncider tous les éléments : le relâchement des préceptes en ce temps de transition spirituelle semble permettre l'in vraisemblable, saint Luc ayant pu profiter d'une souplesse relative du commandement¹³. Mais la plupart des commentateurs s'accordent à dire que Luc était grec et qu'il serait directement passé du paganisme au christianisme. Cette assertion a l'avantage de rapprocher Luc de la pratique artistique, mais elle a l'inconvénient de placer la rencontre avec Marie à un moment tardif de la vie de celle-ci.

Ce face à face, et les auteurs sont à peu près tous d'accord sur ce point, n'a pu se dérouler qu'après la crucifixion du Christ, alors que Marie devait avoir entre soixante et quatre-vingts ans. Or les portraits que saint Luc aurait réalisés montrent la Vierge soit seule, soit accompagnée de l'enfant Jésus, et dans les deux cas âgée d'une vingtaine ou d'une trentaine d'années seulement, ce qui remet en cause l'attribution des tableaux¹⁴. Mais au-delà de l'apparente contradiction, la tradition a aussi formulé deux explications superposées justifiant l'authenticité de ces œuvres : la virginité absolue de la Vierge lui garantit une longévité hors du commun, et Luc a pu réaliser un travail de ré-élaboration du modèle,

¹³ L. C., « Les Madones de saint Luc », *Revue de l'art chrétien*, Paris, 1857, p. 243 : « En effet, l'exercice public de la peinture et l'adoration des images était défendu par les lois mosaïques aux hébreux, mais il ne leur était pas défendu d'en faire et d'en conserver dans les maisons particulières, comme c'était la coutume parmi les peuples anciens, principalement chez les grecs et les romains. Ajoutez à cela qu'à cette époque, où la loi mosaïque cédait le terrain au Christianisme qui se répandait en tous lieux, un grand nombre de préceptes de la loi étaient altérés ou tombés en désuétude et que d'autres traditions s'y étaient substituées, comme le Rédempteur eut l'occasion de le reprocher plus d'une fois aux scribes et aux pharisiens. Cependant il est très-probable que les images restaient dans les maisons particulières où elles étaient achetées par les peintres grecs au nombre desquels on peut sans témérité ranger S. Luc. »

¹⁴ L. C. reformule ainsi l'argument de ses adversaires : « Si S. Luc était grec et passa immédiatement du paganisme à la religion chrétienne, il n'aurait alors connu la sainte Vierge que lorsqu'elle atteignait sa soixante-dixième année. Dans ce cas, il n'aurait pas donné à ses portraits de la Vierge cette fraîcheur de chairs, cette vivacité de coloris, cet air de jeunesse que présentent la plupart des portraits dits de S. Luc. », « Les Madones de saint Luc »..., pp. 242-243.

d'idéalisation certes, mais uniquement afin de favoriser son impact chez le contemplateur¹⁵. Une conception intellectuelle a donc présidé à son acte, tant dans la représentation picturale que dans la transcription écrite. La tradition apporte ainsi les justifications théologico-rhétoriques à la construction d'un personnage complet et complexe.

Il est sans doute plus intéressant encore de souligner l'ambiguïté même de cette figure protéiforme. Être identifié comme auteur de l'Évangile le plus descriptif sur la Vierge et l'enfance de Jésus, et comme auteur de leurs portraits, conduit à une dualité intrigante et essentiellement énigmatique. Les notions de description et de portrait ont tendance à se juxtaposer et ont fini par échanger leur charge sémantique : la mention de l'art de la description et du portrait peut désigner chez Luc sa qualité d'écrivain, d'historien, ou bien sa peinture, plus précisément ses effigies de la Vierge et de l'enfant Jésus¹⁶. La qualité narrative et la sensibilité visuelle de l'évangéliste ont favorisé, ou peut-être créé, la légende du saint Luc peintre, mais la ligne de séparation métaphorique entre l'écrivain pictural et le peintre réel est restée et a alimenté le débat. Cependant, cette question a parfois été contournée : par exemple, la *Légende dorée* ne fait pas directement état de l'activité artistique du saint¹⁷. En revanche,

¹⁵ L. C., « Les Madones de saint Luc... », p. 243 : « Quant à l'objection tirée de l'opposition entre l'âge de la Ste-Vierge et l'air de jeunesse répandu sur les Madones de S. Luc, nous répondrons : 1^o Est-il impossible de supposer que S. Luc se soit procuré chez les juifs un portrait représentant Marie dans un âge moins avancé que celui où il la connut lui-même ? 2^o En supposant qu'il n'ait connu la Ste-Vierge que dans sa vieillesse, ne pouvait-il pas très-bien, comme le font ordinairement les maîtres de l'art, donner à ses portraits un air plus jeune et une plus grande fraîcheur, sans pour cela fausser les traits et le coloris de son modèle ? Et puis ne voit-on pas fréquemment des femmes, surtout parmi celles qui ne sont pas mariées, qui, dans un âge très-avancé, conservent vraiment la fraîcheur de la jeunesse ? Ne serait-il pas facile d'en citer des exemples même contemporains ? Qu'y a-t-il donc de si étonnant si la Ste-Vierge, sur ses vieux ans, conserva une fraîcheur juvénile dans sa chair immaculée, abstraction faite même de cette considération qu'aux mille privilèges surnaturels dont Dieu l'a enrichie, elle a pu joindre celui dont nous parlons ? »

¹⁶ Les exemples de cette confusion exprimés par Joseph Huby sont édifiants : « Sur la face du Christ, dont [saint Luc] traçait le portrait pour l'excellent Théophile et les chrétiens du monde grec, il a fait briller la bonté miséricordieuse, la bénignité qui se penche sur toutes les misères et toutes les infirmités. Il poursuit son dessein à travers l'Évangile et les Actes par touches discrètes et progressives avec la délicatesse d'un art exquis. » *Ibid.*, p. 18 : « De même qu'on a cru remarquer dans saint Marc une sympathie particulière pour les petits enfants, le troisième évangile se distingue par l'attention spéciale donnée aux femmes. Que de portraits délicatement tracés ou vivement esquissés qui lui sont propres ! » Ce qui n'empêche pas l'auteur de déclarer quelques lignes plus bas : « Une tradition, dont on ne trouve pas trace avant le sixième siècle, a fait de saint Luc un peintre de la Madone ; c'est peut-être exiger beaucoup du même homme qu'il soit à la fois missionnaire, écrivain, praticien de la médecine et de la peinture. [...] Pourtant la légende n'était pas si loin de la vérité. Sans manier la palette ni le pinceau, saint Luc nous a laissé dans ses récits de l'Annonciation, de la Visitation, de la Nativité et de la Purification, une image de Notre Dame si belle de pureté modeste, [...], que les plus grands artistes s'essayeront à la reproduire, sans jamais la dépasser : Fra Angelico et Botticelli n'auront ni plus de grâce ni plus de pureté. », Joseph HUBY, « Saint Luc... », p. 15.

¹⁷ José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas... », p. 100 : « San Agustín declara que no poseemos ningún retrato de la Madre de Jesús, ni tampoco lo asevera Jacobo de Voragine en su "Leyenda Dorada" [...]. » Jacques de Voragine n'en dit rien en effet dans son chapitre sur saint Luc, mais dans la biographie de saint Grégoire, il précise : « Comme la peste dont il a été parlé plus haut exerçait encore ses ravages dans Rome, il ordonna qu'on ferait, au temps de Pâques, comme de coutume, une procession autour de la ville en chantant des litanies ; on y porta en avant avec grande révérence l'image de la bienheureuse Marie toujours Vierge, qui est à Rome dans l'Église de Sainte-Marie-Majeure et qu'on dit avoir été peinte avec une ressemblance parfaite par saint Luc, médecin et peintre excellent [...]. », Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée...*, t. II, p. 329. L. C. répond ainsi à l'argument de saint Augustin : « D'autres auteurs nous opposent l'autorité de S. Augustin, qui affirme dans son traité de la Trinité qu'on ne savait pas absolument quels étaient les traits de la Vierge. D'autres encore ajoutent qu'avant le concile d'Éphèse, c'est-à-dire avant le cinquième siècle, il n'y avait pas encore de portraits de Marie, ou, s'il en existait, ces portraits ne représentaient pas le divin Enfant dans les bras de sa Mère, comme la plupart des peintures attribuées à S. Luc. Il est facile de répondre aux premiers que l'évêque d'Hippone ne parlait pas des

Nicéphore Calliste approfondit à plusieurs reprises cette facette artistique¹⁸ : il souligne la primauté et l'excellence picturale de Luc, ainsi que l'efficacité miraculeuse et l'exemplarité de ses œuvres. Nous verrons que l'auteur grec devient de ce fait une référence incontournable pour les théoriciens de l'art.

En conclusion de cette présentation sur saint Luc, du domaine de la vraisemblance, il faut insister sur les deux réactions suscitées par la possible activité picturale de saint Luc. L'autorité favorable à cette hypothèse met tout en œuvre pour la justifier et pour réfuter chaque point de vue qui mettrait à mal la légende. De la chronologie au cumul des dons, tous les doutes sont clarifiés selon un processus de concrétisation et d'association d'idées. L'obstacle contre lequel cet argumentaire en faveur de Luc peintre ne peut rien est d'ordre purement idéologique. Les arguments des chrétiens ne connaissant pas d'images de la Vierge ne sont pas iconoclastes ; les théologiens postérieurs les excusent et les rachètent. Seul le courant interne au christianisme, mais contraire aux images, représente une limite argumentative : le protestantisme a fait naître les polémiques les plus profondes au sein de cette discussion¹⁹. La théologie catholique fabrique son personnage aux multiples facettes et

portraits, mais seulement de la véritable physionomie de la Très-Sainte Vierge. Peut-être disait-il qu'il n'y en avait pas, parce qu'il n'en connaissait aucun. En effet son but était de démontrer que quand même nous n'aurions pas la véritable physionomie de la Ste-Vierge, il ne s'en suivrait pas, comme conséquence, qu'elle n'est pas la Mère de Dieu, comme l'ignorance, ce sont les paroles du même docteur, des véritables traits de Jean-Baptiste, de Lazare, des Apôtres, n'est pas une raison pour nier l'existence de ces personnages. Nous répondrons aux seconds que leur assertion est fautive de tous points, et contredite par les anciens et les modernes. Il suffit de citer entre autres Bosio, Aringhi, Boldetti, Trombelli et Marchi, qui, au frontispice de son ouvrage sur les monuments chrétiens, a placé un très-antique portrait de Marie des premiers siècles, trouvé dans les catacombes. », L. C., « Les Madones de saint Luc »..., p. 244.

¹⁸ Nicéphore CALLISTE, *L'histoire ecclésiastique...*, t. I, livre II, ch. 43, ff^{os} 124v^o-125r^o : « L'on dit aussi qu'il fut le premier qui tira au vif, par son art de peindre (car il était fort excellent en cette science) les portraits de notre Seigneur Jésus-Christ, de sa Mère qui l'engendra, et des principaux Apôtres : et que depuis ces effigies tant vénérables et précieuses ont été portées et divulguées par tout le monde. » *Ibid.*, t. I, livre VI, ch. 16, ff^{os} 251v^o-252r^o : « Nous avons aussi connaissance que les images des saints Apôtres Pierre et Paul, même de Jésus-Christ, et de la Vierge-mère (laquelle l'a engendré par une merveilleuse façon, surpassant la portée du naturel humain) peintes de vives couleurs, ont été gardées en grand nombre jusqu'à ce aujourd'hui. Mêmement que le disciple et Évangéliste saint Luc, fut le premier qui entreprit telle besogne, et y mit tel soin qu'il les rendit peintes de ses mains. Puis quelques autres personnages d'entre les anciens ont fait le pareil, gardant telles effigies gravées, élevées, ou peintes, comme pour représenter à leurs yeux leurs protecteurs et guides, ainsi que la raison le requiert. » *Ibid.*, t. II, livre XV, ch. 14, f^o 839v^o : « Le second [temple édifié par Pulchérie] était dit, La guide des chemins, auquel elle dédia et envoya d'Antioche, une image de la vierge Marie, que saint Luc l'Apôtre avait peinte et tirée au vif de ses propres mains, quand encore elle était en vie, et vit ce tableau, auquel sa forme et beauté était si vivement dépeinte. Laquelle image premièrement fut posée en un lieu que l'on appelait le Tribunal, ou Parquet judiciaire, où se faisaient, comme encore maintenant se font plusieurs miracles. »

¹⁹ Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc à Sainte-Marie Majeure*. Paris : Librairie catholique de Perisse Frères, 1862, p. 6 : « C'est que cette image [le portrait de la Vierge de Sainte-Marie-Majeure] est la plus ancienne, la première qui ait reçu les hommages des fidèles, le vrai portrait de la sainte Vierge, peint par la même main qui, dans l'Évangile, nous a retracé l'histoire de l'enfance de Jésus et de ses rapports avec sa mère. [...] Depuis le temps de saint Grégoire le Grand et au-delà, personne n'en avait jamais douté. Il a fallu, pour y contredire, l'esprit de négation et de destruction du protestantisme. Les croyances les plus pieuses et les plus respectables devaient trouver moins de grâce encore, aux yeux des novateurs, que les dogmes les plus inébranlables et les plus sacrés. Les premiers, les centuriateurs de Magdebourg osèrent s'inscrire en faux contre la tradition qui faisait de saint Luc un peintre, et lui attribuait des portraits de la sainte Vierge. Tous les écrivains du parti ont répété leurs objections. [...] Des auteurs catholiques, aux dix-septième et dix-huitième siècles, entraînés par l'abus de la critique et par une excessive sévérité, ont embrassé et soutenu, bien qu'avec plus de modération et de réserve, la même opinion. »

voit un avantage certain dans son ambiguïté, en adéquation avec ses propres nécessités²⁰ : la liaison entre l'image, l'écriture et la morale, au centre du débat religieux à partir du XVI^e siècle en Europe, peut avoir trouvé en la personne de saint Luc une illustration et un terrain de démonstration parfaits.

L'homme est devenu personnage dans la restitution biographique, puis il s'est fait figure dans la recreation traditionnelle. Les ingrédients qui le composent sont en interaction et mettent sur la voie d'un passage entre le vraisemblable et le symbolique, voire l'allégorique. La question sous-jacente dans ce parcours sur saint Luc n'était pas celle de l'adhésion ou de la réfutation des légendes, mais celle de leur nature et de leur fonction, en vue de leur confrontation avec d'autres types de constructions. Et il est intéressant de constater l'écart qui s'est creusé entre un détail, l'activité imaginaire d'un Luc peintre, et tout ce qui lui a été attribué au fil des siècles à ce sujet. Ce sont évidemment les motivations de ce travail d'élaboration du personnage qui restent à élucider, et non pas sa véracité face aux discours théologiques²¹. En plus de la compréhension du lyrisme auquel s'apparente la dimension artistique de saint Luc, nous pouvons retenir l'imbrication de ses facettes, qui fondent une spécificité par ailleurs héritée de son modèle.

2. Dieu : Architecte, Médecin, Peintre

Le parallèle existant entre les figures de saint Luc et de Dieu est compréhensible sous la forme d'une extrapolation, Dieu étant un archétype déclinant sa personne dans certains êtres. De ce parangon, nous retiendrons les trois aspects d'Architecte, de Médecin et de Peintre, afin de les articuler avec les symbolismes observés autour de saint Luc, notamment celui lié à son activité artistique. Chez Dieu, cette modalité constitue-t-elle une autre figure de peintre originaire ? Peut-on ou non la séparer de celle de Luc ? L'exactitude théologique ne sera pas le critère retenu pour cette étude qui cherche à circonscrire les processus imaginaires développés autour des premiers peintres. C'est donc la charge métaphorique du motif qui est à mesurer.

La figure divine fait office de prototype dans différents champs de compétences humaines : la majuscule employée pour désigner la pratique sacrée est révélatrice de son

²⁰ Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc...*, p. 17 : « Médecins des corps, il devient médecin des âmes. Disciple de saint Paul, il se convertit tout entier : et désormais sa plume ne servira plus qu'à l'histoire de Jésus et aux Actes des apôtres ; et son pinceau ne reproduira que l'image de Marie et celle de son Fils. Évangéliste à double titre, il parle à l'esprit et aux yeux ; il s'adresse aux savants et aux ignorants, à l'enfance et à l'âge mûr ; et transmet à toutes les générations chrétiennes cette double contemplation qui avait fait la gloire et le bonheur de sa vie, et qui maintenant fait sa couronne au ciel. »

²¹ *Dictionnaire de la Bible*, Louis PIROT, André ROBERT et Henri CAZELLES (dir.). Paris : Letouzey et Ané, 1957, t. V, fasc. XXIV, p. 548 : il est question de « détails auxquels nous aurions tort de nous fier, car ceux-ci relèvent de la curiosité qui veut compléter des renseignements, jugés trop pauvres, sur nos auteurs d'évangile : ainsi Luc serait à compter parmi les soixante-dix (ou soixante-douze) disciples ; lui-même serait le second disciple d'Emmaüs, le compagnon de Cléophas ; bien mieux, il serait peintre et il aurait eu le privilège de nous conserver sur toile les traits de la Vierge Marie. Ces derniers détails posent le problème de la confiance qu'il faut faire à l'ensemble de la tradition ancienne. » Sur l'identification de saint Luc comme l'un des disciples d'Emmaüs, voir en annexe I l'extrait de Nicéphore CALLISTE, *L'histoire ecclésiastique...*, t. I, livre I, ch. 34, f° 58^v.

excellence, et surtout de sa transcendance. Elle sépare donc l'acte trivial, terrestre, de l'acte premier, céleste. Mais la construction de ces images du *Deus artifex* suppose une liaison entre le personnage de Dieu et l'homme, puisqu'ils partagent les mêmes compétences, bien qu'à des niveaux différents. Ce lien est en fait double : d'un côté, Dieu, abstraction ou principe, se représente ou est représenté comme un être personnel, mortel, afin d'asseoir les croyances de l'homme. D'un autre côté, cette même humanité peut se voir confier des dons qui dépassent le commun, voire l'entendement, et tendent vers l'absolu divin, rappelant ainsi cette instance supérieure. Parmi ces possibilités de transcendance humaine se trouve la capacité de créer, l'homme accédant à la qualité de démiurge.

Cette notion de démiurge renvoie à la conception platonicienne du dieu architecte de l'univers²², et par dérivation, elle signifie le créateur ou l'inventeur d'un monde, l'auteur d'une œuvre au sens large. La liaison qui peut être établie entre l'activité de l'homme et la transcendance divine consiste donc en cette dimension créatrice qui peut se manifester sous différentes formes. Précisément, les compétences d'architecte, de médecin et de peintre désignent ces rapprochements possibles entre l'activité humaine, celle de l'*homo creator*, et son modèle éternel, le *Deus artifex*.

La notion d'Architecte rapportée à Dieu est implicitement présente dans l'Ancien Testament et tout particulièrement dans le passage de la Création du Monde. Elle est une métaphore qui désigne le pouvoir de penser, de planifier, conjugué à celui de matérialiser l'idée, autrement dit l'adéquation entre l'intellect et l'action par le biais de la volonté. Le Verbe divin est en effet performatif, il permet une réalisation simultanée à sa formulation. Sans approfondir les enjeux théologiques de ces paroles et de ces actions, nous retiendrons seulement que la supériorité de l'Architecte divin sur l'homme est logiquement une relation de créateur face à sa créature : Dieu crée les conditions de la vie et il crée la vie, la détermination est donc double. Le cas le plus emblématique où l'homme tente de s'approcher du divin en faisant œuvre d'architecte est sans aucun doute l'épisode de la tour de Babel. Le fait de bâtir une ville et d'élever une tour à la gloire de l'humanité²³ relève de l'architecture mais aussi du blasphème : en construisant un édifice, l'homme se définit comme créateur et donc comme concurrent de l'omnipotence divine. Dieu empêche que les bâtisseurs n'atteignent leur but : s'élever jusqu'au ciel en oubliant l'instance qui y préside. À l'inverse, les constructions des lieux

²² Dans le *Timée*, Platon explique l'origine de l'univers, de l'homme et de la société, en dressant une cosmologie dont la base est le démiurge, dieu ou intellect responsable de ce qui existe et qui l'a créé grâce à son « activité fabricatrice ». Le démiurge, plus qu'un individu, est une fonction productrice, il est avant tout un acte créateur. Mais il est métaphorisé sous la forme d'un artisan : métallurgiste, constructeur, potier (73e : « Et voici comment il constitua l'os. Il a passé au crible de la terre pure et homogène et il l'a pétrie en la délayant avec de la moelle. Après ces opérations, il a mis cette pâte au feu, ensuite il l'a trempée dans l'eau, puis, de nouveau, il l'a mise au feu, puis il l'a trempée encore dans l'eau. » PLATON, *Timée, Critias*, trad. de Luc Brisson. Paris : Garnier Flammarion (GF ; 618), 1992, p. 189) ou encore peintre (55c : « Il restait une seule construction, la cinquième ; le dieu s'en servit pour l'univers, lorsqu'il y peignit des figures animales », *ibid.*, p. 158. Selon une note de Luc Brisson, ces figures animales renvoient certainement aux signes du zodiaque et aux constellations). Voir la synthèse « Dieu considéré comme créateur », d'Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*. Paris : PUF (Agora ; 14), 1956 [1^{re} éd. 1948], t. II, pp. 401-404.

²³ *La Bible...*, Genèse, XI, 4, p. 16 : « Ils s'entredirent encore : Venez, faisons-nous une ville et une tour qui soit élevée jusqu'au ciel ; et rendons notre nom célèbre avant que nous nous dispersions en toute la terre. »

de culte sont une bonne compréhension de cette leçon, puisque le dessein incarné par l'architecture n'est qu'une élévation spirituelle vers le divin.

La médecine, deuxième compétence propice à une comparaison entre Dieu et l'homme, s'apparente, quant à elle, à une science morale, spirituelle, à une sagesse prodiguée à ceux qui se détournent d'une vie saine et droite. Sous forme de conseils, de maximes ou de paraboles, le Médecin céleste soigne les esprits et prévient contre les mauvais comportements. Mais au-delà de l'aspect curatif ou préventif, le don médical divin atteint une transcendance par la possibilité de rédimmer le pécheur, et aussi de ressusciter le mortel, de lui redonner vie, sous forme thaumaturgique. L'acte médical divin est moral – le malade guéri est immédiatement conquis au christianisme –, et démonstratif de la toute puissance d'un dieu qui pose des limites aux mortels et sait les dépasser pour marquer son pouvoir. L'acte médical humain est en revanche uniquement permis par la divinité et n'a aucune autonomie : à l'image de Luc, le médecin est avant tout serviteur de Dieu.

Parmi les diverses compétences divines, nous pouvons souligner enfin celles qui s'articulent autour des métaphores de Peintre et de Sculpteur, dans lesquelles peuvent se refléter les artisans humains. Le statut de sculpteur peut tout d'abord être relié à celui d'architecte : dans la Genèse, Dieu crée le monde en organisant les espaces et la lumière. Puis il façonne l'homme et la femme, l'un formé du limon de la terre, l'autre à partir d'une côte et de chair. L'acte sculptural suprême crée la vie, mais une distinction est clairement établie : la mise en forme de l'homme avec de la matière ne crée précisément qu'une forme, seul le souffle donne vie²⁴. Le sculpteur mortel ne peut prétendre insuffler une impression de vie à sa création qu'en ayant lui-même été infusé par le génie divin.

L'image du *Deus pictor* complète cette brève comparaison entre compétences divine et mortelle, et elle présente une métaphorisation importante de la tension à la transcendance de Luc. Dieu a été assimilé à un peintre par la référence biblique aux composants de la peinture, les couleurs, les pigments tirés de la terre, qu'il est le premier à manier. Mais au-delà de cet acte fondateur, la reconnaissance du Dieu Peintre s'explique par une expression tout aussi fondatrice mais non exempte d'ambiguïté : la Genèse dit en effet que Dieu créa l'homme à son image²⁵, ce qui lui conférerait le statut de premier portraitiste, de premier Peintre, mais dans quel sens ? Adam n'est pas un portrait matériel, il est physiquement l'image de Dieu, il en est la création imaginée et concrétisée. La plurivocité qui entoure le substantif « image » est profonde : représentation visuelle, portrait, sculpture, duplication et même idée, toutes ces acceptions possibles enrichissent la métaphore du Dieu Peintre et en fondent la complexité. Nous avons déjà souligné à quel point la compétence picturale de saint Luc semble avoir

²⁴ *La Bible...*, Genèse, II, 7, p. 8 : « Le Seigneur Dieu forma donc l'homme du limon de la terre ; il répandit sur son visage un souffle de vie, et l'homme devint vivant et animé. »

²⁵ *La Bible...*, Genèse, I, 26, p. 7 : « Il dit ensuite : Faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance [...]. » *Ibid.*, I, 27 : « Dieu créa donc l'homme à son image ; il le créa à l'image de Dieu, et il les créa mâle et femelle. » Sylvie COURTINE-DENAMY, *Le visage en question : de l'image à l'éthique*. Paris : Éd. de la Différence (Les Essais ; 37), 2004, p. 79 : « [...] d'après la Genèse (1, 26) en effet, l'homme apparaît comme la première image de l'anthropologie chrétienne [...]. »

germé des analyses de son style littéraire, considéré comme une écriture très visuelle donnant l'impression de recréer la réalité vécue. Il semblerait que la métaphore picturale soit l'une des plus convaincantes pour signifier ou connoter la dimension créatrice de la divinité et de ce qui s'en rapproche.

Architecte du monde, Médecin de l'humanité et Peintre de l'homme, ces appellations renvoient à une transcendance qui démarque la divinité de l'humanité et qui se réfère à l'acte de créer, au rapport entre le Créateur et sa création, mais elles sont aussi le pendant d'activités que l'homme peut pratiquer et qui peuvent lui permettre de toucher au sublime. Cette tendance des hommes vers le divin grâce à ces mêmes compétences reste cependant limitée : l'homme peut copier l'œuvre de Dieu, à une moindre échelle, seulement si celui-ci le permet et lui en donne les moyens. Dieu délègue ses compétences, il transfère une partie de son savoir et de son génie au sein d'êtres qui représenteront donc leur Maître auprès de l'humanité.

Le personnage de saint Luc peut être compris en ce sens non pas comme un double de l'image du Dieu Peintre, mais comme une déclinaison de ce principe. Dieu ne peut être considéré comme peintre que de manière abstraite : il est l'idée, le modèle intellectuel et suprême de ce type de création. Pour sa part, Luc devient peintre non pas parce qu'il imite l'acte de Dieu, mais parce que celui-ci lui offre cette compétence et l'inspire, raison pour laquelle il faut en fait uniquement parler de Luc peintre comme *portraitiste de la divinité* (de la Vierge ou du Christ)²⁶. Dans le discours biblique, la détermination divine est évidemment totale ; tout écart face à cette définition serait le signe d'une autonomie à interroger. Aux origines, Luc peintre illustre donc parfaitement le système de transfert du contenu d'une abstraction dans un personnage, qui conserve lui-même cependant une grande métaphorisation. En effet, plus encore que ses qualités d'évangéliste et de médecin, ses dons artistiques semblent symboliques, et il n'est pas anodin que Luc soit reconnu, selon les auteurs, comme peintre, sculpteur d'images – terme désignant les statues ou figures de bois – ou peintre polychromiste ; ainsi, le faisceau métaphorique renvoyant à l'idée de création se densifie davantage.

Avant de clore ce pan biblique de l'origine du personnage du peintre, il nous faut mentionner d'autres noms qui n'intéressent notre étude qu'indirectement. Dans l'Ancien et le Nouveau Testament sont présentés des individus ayant contribué à la naissance de la peinture, et là se trouve la nuance : ils ne sont pas reconnus comme peintres à part entière et ont parfois même fait mauvais usage des images. Mais ils ont appréhendé leur réalité visuelle et ont été confrontés à leurs problématiques de réalisme et de symbolisme, confondant le référent avec le référé. Ces expériences les situent aux origines de la réception de l'image et par extension de la peinture, mais elles ne correspondent pas aux origines du peintre, de son statut ou de sa figure ; l'analyse des peintres premiers païens conduira au même constat et nécessitera la même distinction. Ainsi, Énoch, Ninus, Séroug et Tharès apparaissent dans l'Ancien

²⁶ Les qualifications de Louis RÉAU sont donc les plus exactes : « Il [saint Luc] se présente sous trois aspects différents : *médecin*, *Évangéliste* et *portraitiste de la Sainte Vierge*. », *Iconographie de l'art chrétien*. New York : Kraus Reprint, 1988 [1^{re} éd. 1957], t. III, p. 828.

Testament et dans les textes apocryphes comme des personnages qui contemplent l'image, peinte ou sculptée, mais qui tombent dans l'idolâtrie²⁷.

Enfin, une dernière figure majeure liée à la création s'impose : il s'agit de l'incarnation de Dieu, le Christ, en tant qu'auteur d'images. Sans entrer dans les questions théologiques sur sa définition face à Dieu, nous retiendrons que sa qualité de peintre n'est pas ou peu développée, contrairement à ses images, ses portraits dits *acheiropoïetes*, non manufacturés, réalisés en dehors de toute intervention humaine. Nous reviendrons sur ces représentations miraculeuses mais qui n'instaurent pas le Christ dans une *auctoritas* complète : ces images sont en effet la conséquence du divin voulant s'imprimer aux yeux des fidèles. L'absence de signature du Christ sur les œuvres auxquelles il contribue est éloquente dans le cas de la « Véronique », qui porte le nom de son adjuvante et non celui de son auteur charnel. Les saints suaires, saints linceuls et autres saintes Faces semblent presque involontairement créés afin de mieux souligner l'instance qui préside à leur fabrication, Dieu à travers le Christ.

En ce sens, il est possible de comprendre pourquoi l'expression d'un *Deus pīntor* l'a emporté sur celle d'un Christ peintre : le Christ est déjà à l'image et au service de Dieu²⁸, il est une incarnation du véritable auteur. Les deux entités, spirituelle et incarnée, ne peuvent avoir exactement la même nature ni la même fonction, la notion d'autorité s'est donc concentrée sur la figure première, celle du Dieu céleste, et a laissé à la divinité incarnée, le Christ, le soin du processus formel de l'image sacrée. Tout comme l'appellation de Dieu peintre repose sur une référence symbolique à la peinture – les couleurs –, celle du Christ en tant qu'auteur d'images découle de la manipulation de toiles. La relation entre la compétence divine et l'activité humaine s'apparente à une synecdoque, un composant essentiel de la peinture faisant écho à une pratique globale. Rappelons enfin que le père adoptif du Christ, Joseph, par sa qualité d'artisan charpentier²⁹, ainsi que plusieurs de ses aïeux et ce jusqu'à Adam, participent de cette sphère artistico-artisanale ; nous verrons cependant que les théoriciens espagnols n'approfondissent pas cet héritage et réservent à l'art pictural la lignée originaire la plus courte et la plus noble, celle de Dieu.

²⁷ Le recensement des personnages bibliques ayant pris part d'une manière ou d'une autre à la peinture est présenté par Manuel MONTOYA, dans *Le peintre herméneute : théorétique et théologie de l'image dans la peinture espagnole des siècles d'or (1560-1730)*. Thèse de doctorat d'État, dir. par Edmond Cros, Université Paul Valéry – Montpellier III, Études ibériques et latino-américaines, 1998, dans le chapitre « Le problème des Origines », pp. 334-407, qui traite explicitement des origines de la peinture – et non du peintre – et compilant les références tirées des traités artistiques majeurs liés à l'Espagne classique, ceux de Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), de Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (1649) et d'Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). Avant d'analyser les deux traditions biblique et historique, l'auteur les synthétise ainsi : « L'origine quadruple ou quintuple, que nous pouvons réduire à une double origine théologique et historique : mythique (Prométhée, Narcisse), biblique, Ancien Testament (Enoch, Ninus, Dieu, Séroug, Tharès), biblique, Nouveau Testament (Christ), historique (Égypte, Grèce) et technique (ombre). », *ibid.*, p. 346.

²⁸ Voir par exemple ce verset de saint Jean : « [...] les œuvres que mon Père m'a donné pouvoir de faire, les œuvres, dis-je, que je fais rendent témoignage pour moi que c'est mon Père qui m'a envoyé. » *La Bible...*, « Évangile selon saint Jean », v, 36, p. 1386.

²⁹ Voir à ce sujet l'article de Pierre CIVIL, « El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de san José », in *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Françoise Cazal, Claude Chauchadis et Carine Herzig (éd.). Toulouse : CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, 2005 (Mériidiennes), pp. 225-253.

Cette présentation théorique des origines bibliques du peintre a privilégié la perspective des personnages ; après une analyse similaire des protagonistes antiques, la particularité de leurs œuvres respectives retiendra alors notre attention. Nous insistons donc moins sur l'invention des images que sur celle du peintre, afin de déterminer l'exacte envergure de l'acte créateur, aspect quasi systématiquement occulté par la signification et la valeur des premières images. La connaissance de la nature du geste et de la personnalité, réelle ou abstraite, des premiers créateurs, est un préalable à l'interrogation des figures d'artistes manipulées dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Ce panorama ne préjugera pas des choix ni des argumentations qui nous intéresseront alors ; il constitue une présentation de l'enchevêtrement notionnel qui ressort des textes fondateurs.

Saint Luc s'inscrit dans cette généalogie comme un personnage ambigu, à la fois scribe, médecin et peintre, doué d'une pluridisciplinarité qui se nourrit d'elle-même, le don pour l'écriture se transformant en don pour la peinture, la peinture elle-même appelant la pratique toute proche de la sculpture, et le geste médical s'approchant d'une spiritualité thaumaturgique. Le geste créateur de Luc est celui d'un *creator doctus*, d'un être qui crée une histoire, des images et des remèdes, en étant inspiré de sagesse, tandis que sa tâche précise de *pictor* semble relativement réduite : elle est presque exclusivement métaphorique et essentiellement déterminée par le génie divin. Luc n'entre pas en compétition avec Dieu, il le sert, le montre et le démontre. Dieu n'est donc pas le double de saint Luc, il est son modèle intellectuel, le garant de son inspiration. Le *Deus pictor* s'impose comme l'instance idéologique première en conditionnant l'acte créateur et la possibilité de la copie. Malgré ce constat évident, l'imaginaire, que l'on peut reconnaître d'abord chez les auteurs de la Tradition, a travaillé dans le sens d'une concrétisation de ces figures premières et abstraites, aussi bien dans le cas de Dieu que dans celui de saint Luc, avec force légendes et attributs afin de désigner physiquement ce qui relevait du fantasme. Un phénomène similaire a investi la vision des ancêtres antiques du personnage du peintre.

II. APPELLE ET LES MYTHES GRECS : L'ORIGINE ANTIQUE

Perçue sous la forme d'une bipolarité partagée avec la culture biblique, la référence antique offre un regard dédoublé sur certaines croyances et sur certains personnages. Loin de tout manichéisme, l'Antiquité a su être contemplée par l'érudition qui l'a redécouverte comme un état primitif digne d'intérêt, malgré sa divinité en relative opposition avec la forme idéologique religieuse établie en Occident, le monothéisme chrétien. Son corpus a largement inspiré la Renaissance, l'humanisme voyant en cette culture gréco-latine un système symbolique parallèle ou annonciateur de celui de la Bible, avec ses généalogies, ses dieux, ses compétences surnaturelles et ses créateurs. Parmi ces derniers se trouvent certains peintres dont les noms sont passés à la postérité, malgré la disparition de leurs œuvres. Là encore, de véritables mythes se sont forgés autour de quelques personnages malgré les lacunes, ou

précisément grâce à ces failles dans lesquelles l'imagination s'est infiltrée. La notion d'origine est à chercher du côté des actes créateurs, artistiques, et des conditions dans lesquelles ils se sont déroulés. L'enjeu de l'étude sur ces premiers peintres antiques est de comprendre sur quoi les constructions imaginaires des siècles postérieurs se sont basées, ce qu'elles ont retenu, exagéré, oublié³⁰. En première ligne apparaît la figure d'Apelle, mais son statut est à préciser. Ce personnage et ses contemporains ont inspiré une nébuleuse de légendes faisant écho à la nécessité d'attribuer une création à un auteur particulier, mais là encore plusieurs modalités coexistent, liées à différents types d'images et différents types de créateurs.

1. Apelle et ses rivaux : les peintres excellents

Avec un décalage de trois cents ans, nous pourrions voir en Apelle le pendant antique de saint Luc. Dans la légende biblique, Luc est le premier peintre à avoir réalisé un portrait de la Vierge, son activité picturale s'y limitant d'ailleurs. Sa primauté se rattache donc à la réalisation d'un objet particulier, mais nous avons vu combien la réalité de cette pratique était sujette à caution et en quoi saint Luc n'est pas le premier peintre dans l'absolu, puisqu'il n'est qu'un délégué du prototype divin du Peintre. Qu'en est-il d'Apelle ? À quoi correspond sa pratique de l'art pictural, de quel statut a-t-il joui, dans quelles conditions a-t-il créé ? Apelle n'est pas le seul dans le monde antique à avoir manié les pinceaux : Zeuxis, Timanthe ou Protogène sont quelques uns de ses amis ou rivaux. Ces premiers peintres antiques sont présentés dans un texte qui fait office d'autorité et de fondement : il s'agit de l'ouvrage de Pline l'Ancien, l'*Histoire naturelle*, qui offre la vie et les gestes de ces hommes ayant eu à faire en premier avec l'art de la peinture³¹. Le livre XXXV, consacré à cette pratique et à ses

³⁰ Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Thèse doctorale dir. par Francisco Calvo Serraller. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 360 : « [...] el material con que el Siglo de Oro contaba para el conocimiento de las fuentes documentales del arte griego no difería mucho del que existía en el momento en que Overbeck realizó su recopilación, de manera que al estudiar qué aspectos de la historia de la pintura antigua llamaron la atención al hombre de esa época hemos de tener en cuenta que poseía un número de noticias sobre ella muy parecido al que tenemos ahora. »

³¹ Gilbert BORTOLI, dans *L'atelier de saint Luc...*, dit à propos de l'*Histoire naturelle* de Pline p. 150 : « Cette sorte de "Légende dorée" des peintres de la Grèce Antique aux temps de Philippe et d'Alexandre n'appartient pas à la littérature savante ; elle trouve sa source principale dans un ensemble de descriptions rédigées au quatrième siècle avant J.C. par Douris de Samos [...]. Apelle, selon Pline, est l'artiste le plus célèbre de l'Antiquité grecque, mais le talent de Zeuxis, son prédécesseur dans le temps, ne lui cède en rien. » L'ouvrage de Pline constitue la source la plus complète à propos des grands peintres de l'Antiquité, même s'il s'appuie lui-même sur des lieux communs souvent interchangeable entre les personnalités. Les autres sources d'importance sont les écrits de Lucien et de Plutarque. L'*Histoire naturelle* de Pline était connue en Espagne par les éditions italiennes en latin, à partir de la princeps de Venise datée de 1469. Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 361 : « [...] la enciclopedia de Plinio [fue] continuamente citada a lo largo del siglo XVI y de la que no existía traducción al castellano impresa antes del XVII. » Sur la diffusion de l'*Histoire naturelle* à l'époque classique, voir les introductions de Germán Somolimos d'Ardois et María del Carmen Nogués à la *Historia natural de Cayo Plinio Segundo trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto)* y por Jerónimo de Huerta (*libros vigesimosexto a trigésimoséptimo*) y *apéndice (libro séptimo capítulo LV)*. Madrid : Visor Libros - México : Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca Filológica Hispana ; 38), 1999 [1^{re} éd. 1976], pp. VII-XXX. Nous retiendrons qu'Antonio de Nebrija enseigne Pline à Alcalá dès 1513, et peut-être avant à Salamanque. En 1544, Hernán Núñez de Guzmán, « el Pinciano », publie une édition latine commentée ; d'autres ouvrages glosent et traduisent partiellement Pline durant le XVI^e siècle. Francisco Hernández travaille à sa traduction, agrémentée des précisions

protagonistes, concentre les anecdotes légendaires qui ont alimenté la rhétorique et l'imaginaire des siècles postérieurs. À travers ces récits et ces biographies, il s'agit de comprendre ce qui a pu motiver l'élection de certains personnages cristallisant une certaine excellence.

Pline, en s'inspirant de plusieurs auteurs antérieurs ayant écrit sur la peinture, présente plus qu'il n'analyse l'origine de l'art pictural. Il prend soin de ne pas entrer dans les polémiques de dates ou de lieux, et offre un échantillonnage commenté des techniques et des inventeurs les plus remarquables. Il passe rapidement sur la chronologie primitive, égyptienne, et commence véritablement à s'intéresser aux peintres à partir du V^e siècle av. J.-C. Les anecdotes se multiplient et les qualités prolifèrent jusqu'à remonter progressivement au I^{er} siècle av. J.-C. À ces peintres de la Grèce et de la Rome antiques, s'ajoutent les plasticiens maîtrisant l'art de la poterie et l'art pictural³². Le livre sur la peinture est précédé d'une présentation d'une autre catégorie d'artistes, celle des bronziers, et est suivi par les thèmes de la statuaire, de l'architecture et de la joaillerie. Les livres XXXIV à XXXVII dédiés à ces arts arrivent en fin d'encyclopédie, après une présentation relativement scientifique du monde, de l'homme, des règnes animaux et végétaux, et des remèdes qu'on peut en tirer. Les derniers chapitres traitent donc des matières premières que l'homme sait transformer et valoriser : les métaux précieux, les matières colorantes, les pierres et les minéraux précieux. Il y a donc la volonté de consigner ce qui se fait de plus noble dans les œuvres de la nature et de l'homme. La conclusion générale de l'ouvrage, en forme de palmarès³³, confirme cette idée d'excellence. Et c'est bien une quête de l'éminence qui caractérise l'exposé de Pline. Qui sont véritablement les premiers artistes ? Quelles qualités leur reconnaît-on ? Quelle primauté se détache des dons et des légendes qui leur sont attachés ?

Le travail de Pline peut être considéré comme un retour aux sources premières de l'art pictural, et plus précisément comme un retour aux sources techniques de cet art et à leur

de « El Intérprete » à la fin des chapitres, dès les années 1560 et jusqu'en 1576-1577, mais l'ouvrage ne sera pas publié avant 1976. La première traduction complète espagnole et anotée est celle de Gerónimo de la Huerta, *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo*, publiée à Madrid par Luis Sánchez en 1624 pour le premier tome, et par Juan González en 1629 pour le second. Il est probable que De la Huerta ait connu le travail de Fernández, mais après comparaison des deux ouvrages, Germán Somolimos d'Ardois les distingue clairement sur le fond et la forme, et précise : « Desde entonces nadie vuelve a ocuparse de verter la obra de Plinio al castellano, y el interés por Plinio y su obra se apaga de la misma manera que se apaga todo el movimiento intelectual español. No tenemos ninguna referencia sobre trabajos de autores de habla española que traten de Plinio durante el resto del siglo XVII. », *Historia natural de Cayo Plinio Segundo...*, p. XIX. Au texte, identique à celui que nous utilisons, « el Intérprete » apporte les précisions suivantes au sujet d'Apelle : la définition de la *Charis* (« Nosotros la llamamos donayre, y gracia »), les proverbes « *Nullus dies sine linea* » et « *Ne sutor supra crepidam* », un pendant du portrait du roi Antigone dans celui d'Antioche réalisé par Protogène avec le même artifice, et un renvoi à l'*Histoire variée* d'Élien sur le portrait équestre devant lequel hennit Bucéphale ; *ibid.*, p. 1098.

³² PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris : Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1985, 327 p. Pour une analyse des sources de Pline, notamment des anecdotes qu'il emploie, voir l'introduction d'Eugénie Sellers dans la traduction de Katharine JEX-BLAKE, *Elder Pliny's chapters on the history of art*. Londres : Macmillan, 1896, pp. XLVI-LX, « Duris of Samos (born about 340 B. C.); the anecdotic element in Pliny. »

³³ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXVII. Texte traduit par E. de Saint-Denis. Paris : Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1972, p. 124, § 201. C'est à l'Italie que reviennent les plus grands éloges : « Eh bien ! dans tout le monde, partout où s'étend la voûte céleste, la contrée qui est entre toutes la plus parée des avantages qui méritent la première place dans la nature, c'est l'Italie, reine et seconde mère du monde, par ses hommes, ses femmes, ses chefs, ses soldats, ses esclaves, sa supériorité artistique, la célébrité de ses génies [...] »

perfectionnement grâce à des personnalités précises³⁴. De l'origine même de la peinture, il ne reprend que les termes du débat sans les développer : elle serait née en deux temps à l'époque archaïque, durant le VII^e siècle av. J.-C., avec l'apparition du dessin au trait et l'application de la couleur. Il est révélateur que Pline divise encore en deux le principe du dessin : il nomme ses inventeurs grecs supposés, Philoclès l'Égyptien et Cléanthe de Corinthe, et précise que « les premiers à le pratiquer furent Ardicès de Corinthe et Téléphanès de Sicyone »³⁵. Pour l'usage de la couleur, seul Ecphantus de Corinthe est mentionné. Pour Pline, l'invention n'est sans doute pas aussi importante que son accomplissement ; de son point de vue, chaque progrès équivaut à une réinvention de la peinture. C'est sans doute ce qui le fait passer rapidement sur le reste des peintres primitifs, jusqu'au V^e siècle av. J.-C., en soulignant tout de même leurs rôles, quoique mineurs, dans l'évolution de la peinture : Eumarus d'Athènes s'intéresse aux corps, Cimon de Cléones varie les focalisations, Panaenus ravive les scènes triomphales, tandis que Polygnote de Thasos améliore le rendu de l'expression humaine.

Toutes ces pierres de touche restent secondaires face aux révolutions successives qui ont lieu dès la fin du V^e siècle av. J.-C. Apollodore d'Athènes ouvre la marche par une virtuosité originaire : personne avant lui n'a su « rendre l'apparence »³⁶. Il semble être le véritable révélateur d'une pratique qui existait déjà³⁷, mais pas sous la forme d'art. La primauté d'Apollodore est donc technique : il est l'initiateur d'un savoir-faire dont hériteront ses successeurs et qu'ils exploiteront à leur tour. Quelle est cette innovation que l'on a pu qualifier de révolutionnaire ? Il s'agit de l'utilisation du dégradé, de l'ombre, qui introduit l'impression de volume, de tridimensionnalité et donc de réalisme dans les représentations picturales³⁸. À partir de cette invention vont s'enchaîner les générations de disciples qui approfondiront la découverte et apporteront d'autres nouveautés techniques.

Zeuxis d'Héraclée s'approprie le procédé du clair-obscur, le perfectionne³⁹ et apporte lui-même sa pierre à l'édifice en excellant dans la peinture du trompe-l'œil, qui constitue une deuxième avancée dans l'art pictural. Mais les conditions de cette émulation sont elles-mêmes

³⁴ PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 140, § 16, note 1 : « L'habitude de mettre une découverte (*inuentam*) en rapport avec un initiateur déterminé (*primi*) remonte à Xénocrate [...] »

³⁵ PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 42, § 16.

³⁶ PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 63, §§ 60-61 : « Ce fut lui en effet qui le premier se mit à représenter l'apparence extérieure, et le premier il conféra à l'art du pinceau une juste gloire. [...] Avant lui, on ne saurait montrer aucun tableau de quiconque, susceptible de retenir le regard. Une fois les portes de l'art ouvertes par Apollodore, Zeuxis d'Héraclée les franchit [...] »

³⁷ « À l'époque du haut archaïsme (fin 6^e s. avant JC), la peinture se réduisait à du dessin relevé de quelques aplats de couleur pure, dépourvue de tridimensionnalité ; la peinture murale, comme le démontre la Tombe du Plongeur de Paestum datant de - 480 est alors au même niveau d'élaboration plastique que la peinture sur céramique : dessin ciselé mais chromatisme restreint, figures de profil, absence de représentation de l'espace environnant. », Marie GAUTHERON (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique, (glossaire, peintres grecs)*, disponible sur le site internet <http://arts.ens-lsh.fr/peintureancienne/index.htm>.

³⁸ « La fin du 5^e siècle est surtout marquée par les peintres Apollodore d'Athènes, Parrhasius et Zeuxis qui, selon Pline ou Quintilien, représentent la véritable « révolution » en peinture. En effet, Apollodore est, selon Plutarque, l'inventeur de l'« apparence de la réalité », à savoir des variations chromatiques, du dégradé (il est l'auteur d'un Prêtre en prière à Pergame). », Marie GAUTHERON (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique...*

³⁹ PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 63, § 61 : « [...] tandis que l'art du pinceau manifestait déjà quelque hardiesse, [...] [Zeuxis] le fit parvenir à une grande gloire. »

révélatrices : c'est lors d'un concours engagé avec un rival, Parrhasius, que la technique évolue, sur le mode d'une surenchère de virtuosité. Cette anecdote très connue est celle de l'abuseur abusé : Zeuxis, ayant trompé des oiseaux avec ses raisins peints, est lui-même trompé par le rideau fictif qui semble recouvrir l'œuvre de son adversaire. La rivalité, la joute, sont les moments propices à la démonstration de la maîtrise, elles font naître les excellences et les innovations, ce qui est vu pour la première fois. De fait, Parrhasius dépasse son contemporain, avec qui il partage l'invention de la peinture sur chevalet remplaçant la fresque monumentale, et met la barre encore plus haut en imposant un dessin et une ligne intenses⁴⁰. Pline, nous l'avons souligné, répertorie tout ce qui est digne d'intérêt, tout ce qui sort de l'ordinaire, et la description de la virtuosité picturale exploite à fond cette veine : d'une part, la contemplation des œuvres s'apparente le plus souvent à une expérience insolite, comme si la toile prenait vie grâce à l'art de l'artiste⁴¹, et d'autre part, ces mêmes œuvres peuvent entrer dans une dimension miraculeuse, mais dans ce type de phénomène, la part de responsabilité de leur auteur est difficile à déterminer⁴². Il est cependant tentant d'établir un lien entre ces légendes prodigieuses et l'orgueil de certains génies de la peinture qui en viennent à revendiquer une généalogie divine afin d'expliquer et de justifier leur grandeur⁴³. Nous retrouvons de nouveau cette image du peintre inspiré par la divinité, mais c'est l'artiste même qui serait à la source de cette construction idéalisatrice.

Malgré son désir manifeste d'immortalité, par ses œuvres et par la magnificence de sa propre personne, Parrhasius aura un concurrent puis un successeur à son talent en la personne de Timanthe, et le passage de relais se concrétisera également par une rivalité autour d'une figure imposée. La qualification de l'art pictural passe encore une fois par le jeu des superlatifs, ce qui par définition ne peut être dépassé ou ce qui n'arrive qu'une fois. La qualité technique de Timanthe est la maîtrise de l'expression humaine et son talent s'explique par une ingéniosité hors pair⁴⁴. Il est le digne héritier de ses prédécesseurs par son réalisme, sa précision et son intensité ; il conjugue et sublime leurs enseignements. Mais comme pour justifier cette

⁴⁰ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 66, § 67 : « Parrhasius, natif d'Éphèse, contribua beaucoup, lui aussi, aux progrès de la peinture. Le premier il sut la doter des proportions, il fut le premier à rendre les détails de l'expression du visage, à donner de l'élégance à la chevelure, de la grâce à la bouche, et les artistes s'accordent à lui attribuer la palme pour l'exécution des contours. »

⁴¹ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 67, § 71 : « De plus il y a deux peintures de [Parrhasius] très célèbres : un Hoplite au combat, qui court au point qu'on croirait le voir transpirer, et un autre, qui dépose les armes et dont on croirait entendre le souffle haletant. »

⁴² PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 67, § 69 : « [...] cette œuvre [représentant Méléagre, Hercule et Persée] y a été trois fois frappée de la foudre sans subir de dommage, et ce fait même augmente l'admiration qu'elle suscite. »

⁴³ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., pp. 67-68, § 71 : « [Parrhasius] fut un artiste fécond, mais qui a profité avec plus d'insolence que personne de la gloire que lui valait son talent : en effet il prit des surnoms, se qualifiant de "Viveur" et, dans une autre épigramme, de "Prince des artistes" qui avait porté son art à la perfection ; comble de prétention, il se disait issu du lignage d'Apollon et affirmait avoir peint l'Hercule qui se trouve à Lindos sous les traits où il lui était souvent apparu dans son sommeil. »

⁴⁴ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., pp. 68-69, § 74 : « Il y a aussi d'autres exemples de son ingéniosité : ainsi un tout petit tableau représentant un Cyclope endormi, où, désirant malgré tout donner l'idée de sa grandeur, il peignit, à côté, des Satyres qui, à l'aide d'un thyrses, lui mesurent le pouce. De fait, c'est le seul artiste dans les œuvres de qui il y a plus à comprendre que ce qui est effectivement peint et, bien que son art soit extrême, son ingéniosité va cependant au-delà. De son pinceau on a aussi un Héros, œuvre d'une perfection achevée, dans laquelle il a enfermé l'art même de peindre des figures masculines [...]. »

surenchère, une nuance est apportée : au-delà des sommets de virtuosité déjà atteints, l'ingéniosité de Timanthe permet un nouveau dépassement. La pyramide des talents se construit avec toujours plus d'excellence et de rareté.

Le haut de cette échelle des premiers peintres antiques est occupé par une personnalité qui retient plus longuement Pline. Il s'agit d'Apelle, né à Colophon vers 380 av. J.-C.⁴⁵, encore aujourd'hui considéré comme le plus célèbre peintre de l'Antiquité, ou plutôt celui qui a été le plus célébré au fil des siècles. À quoi sont dues cette grandeur et la ténacité de sa légende ? Les mots de Pline mettent sur la voie, car au-delà de la succession des superlatifs et des suroffres déjà observées, Apelle bénéficie d'une exception temporelle et intellectuelle : il surpasse ses prédécesseurs ainsi que ses successeurs⁴⁶, il incarne le sommet d'une hyperbole que les rivalités passées ont préparée mais que celles à venir ne dépasseront pas, un climax dont il convient de déterminer la nature artistique.

En premier lieu, les techniques inaugurées par Apelle concernent aussi bien le fond que la forme. Il innove dans le genre du portrait par la représentation de trois-quarts – dans son portrait du roi Antigone, dit le borgne –, et offre des motifs jugés jusqu'alors irreprésentables, comme les éclairs de la foudre. Ces contenus sont convaincants grâce à la perfection de leur contenant : Apelle atteint la ressemblance parfaite en maîtrisant les effets de lumière, le relief et la finition, lui seul ayant utilisé une couche spéciale permettant d'équilibrer les couleurs. Seule la mort a limité son talent.

Les qualités exceptionnelles d'Apelle sont variées mais toutes ne concernent pas la maîtrise parfaite de la peinture, de sa *technè*. Nous avons déjà constaté que l'ingéniosité, trait de caractère externe à l'art, pouvait cependant en découpler la réussite. Apelle réunit de la même manière plusieurs comportements remarquables qui en font un génie complet. Tout d'abord, en ce qui concerne sa pratique picturale, voici ce qui le démarque : il fait preuve d'endurance, s'imposant l'exercice quotidien du dessin afin de ne pas perdre la main – le proverbe « Nulla dies sine linea » s'inspirera de cette qualité. De cette habileté cultivée découle sûrement la mesure qui émane de son travail : il pense que le mieux est souvent l'ennemi du bien et sait donc lever le pinceau avant l'excès. L'art bien entendu d'Apelle explique enfin ce qui ressort de ses œuvres : une grâce, un charme – qualités proches d'une inspiration divine – s'en dégagent sans que Pline en dise plus sur ce qui s'apparente à un véritable style, personnel et énigmatique. Telle est l'image de ce peintre sage à l'art équilibré et inégalé.

Mais l'harmonie gagne le personnage même et sa manière de concevoir la création et sa réception. Tout d'abord, point d'orgueil ni d'agressivité, bien au contraire : tout est fructueux, amical et charitable dans son comportement envers ses contemporains, adversaires mais pas ennemis. Il reconnaît le talent et le savoir-faire de chacun, il admet que certains

⁴⁵ Sur la vie et l'œuvre d'Apelle, voir Paolo MORENO, *Apelle, la Bataille d'Alexandre*. Milan : Skira, 2001, pp. 97-122, notamment les pages 121-122 qui synthétisent la mentalité artistique du peintre grec.

⁴⁶ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 70, § 79 : « Mais celui qui ensuite surpassa tous les peintres précédents ou à venir fut Apelle de Cos, dans la 112^e olympiade. À lui seul il a presque davantage contribué que tous les autres au progrès de la peinture et a publié également des livres qui contiennent les principes de son art. »

excellent plus que lui dans une technique précise ; sa grandeur se mesure donc aussi à l'aune de son humilité. L'anecdote très connue qui le lie au peintre Protogène est d'ailleurs considérée comme spirituelle⁴⁷ par Pline, tant elle illustre une confraternité louable et une certaine finesse de la part d'Apelle. Il s'agit de l'épisode de la ligne que les deux peintres, en l'absence l'un de l'autre, s'essaient à tracer le plus finement possible. Cet exercice n'est pas une épreuve de force : il implique une dialectique, chacun pouvant se dépasser en tirant les enseignements de la maîtrise de l'autre. Cet épisode démontre la pédagogie d'Apelle, mais aussi son excellence, puisqu'il met le point final à la joute linéaire et l'emporte.

En plus de cette émulation maintenue avec ses confrères, Apelle sait écouter les contemplateurs de l'art ; Pline le décrit comme presque plus attentif aux remarques d'un public populaire qu'à son propre jugement. Cette oreille prêtée aux opinions est cependant circonspecte : les bons conseils sont ceux des spécialistes, tel le cordonnier s'exprimant sur une sandale. Mais les avis hors propos, de ce même cordonnier sur la jambe, ou même d'Alexandre sur la peinture en général, sont rejetés par le peintre car ils ne sont pas objectifs. Voilà ce qui nous conduit au troisième point éclairant la particularité de la conception de l'art par Apelle : la nécessité de conceptualiser la peinture, de lui appliquer une science exacte qu'il transforme lui-même en théorie de l'art ; Pline le précise dès sa présentation du personnage. Apelle fait donc œuvre de théoricien de l'art qu'il pratique : au-delà de son inspiration et de sa grâce, aspects assez abstraits et inexplicables, le peintre est capable d'en analyser le processus. Ces écrits ne nous sont pas parvenus mais ils symbolisent l'origine de la théorie de la peinture, voire de la critique d'art, et reflètent l'ambivalence d'une activité à la fois intuitive et rationnelle, au moins en partie, qu'Apelle maîtrise complètement.

Troisième et dernière facette du génie d'Apelle et de son caractère révolutionnaire : le rapport qu'il entretient avec les amateurs d'art. La légende d'Apelle et sa survivance doivent en partie leur ténacité à l'amitié qu'il a entretenue avec Alexandre le Grand. L'anecdote relative à Campaspe, l'esclave que l'empereur offre à son peintre amoureux, y joue un grand rôle, sur lequel nous reviendrons. Mais le discours de Pline laisse apparaître davantage d'éléments. En premier lieu, et dans la lignée de la modestie du peintre, Apelle se distingue par une courtoisie qui contraste avec l'orgueil d'un Parrhasius. Cette aménité lui garantit la sympathie d'Alexandre ; Apelle sait se faire courtisan et plaît au plus grand mécène d'alors. Celui-ci le lui rend bien en décrétant son statut de peintre officiel et exclusif⁴⁸. À la rigueur artistique systématique d'Apelle – dans le travail et son objectivité –, correspond une condition sociale exceptionnelle. Au-delà de ce mécénat exemplaire, Apelle s'illustre par une dernière attitude novatrice, fondant en quelque sorte les bases du marché de l'art : Pline raconte comment il instaure une spéculation autour des œuvres de Protogène, dont la cote ne montait pas, en

⁴⁷ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 71, § 81 : « Scitum inter Protogenen et eum quod accidit. » La traduction « Ce qui se passa entre Protogène et lui ne manque pas de sel » rend indirectement la beauté de l'habileté.

⁴⁸ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 73, § 85 : « En fait, [Apelle] savait aussi être plein de gentillesse, ce qui lui valut un attachement particulier de la part d'Alexandre le Grand, qui aimait venir fréquemment dans son atelier – car, nous l'avons dit, il avait défendu par décret qu'aucun autre peintre fit son portrait [...]. »

profitant de sa propre popularité pour lancer celle de son confrère⁴⁹. Deux qualités se complètent : la fraternité et l'astuce – auxquelles se rattache un fin sens de la pédagogie – rendent Apelle extrêmement lucide sur son art et sa valeur, aspect remarquable à une époque où cet art était encore dans une considération balbutiante et hétérogène⁵⁰.

Sur la pente descendante de l'hyperbole, Protogène fait honneur au succès d'Apelle en ne le surpassant pas. D'après les scènes de vie choisies par Pline, cet artiste se distinguerait plutôt par une certaine maladresse, une naïveté, voire une superstition. Il reste attaché aux motifs qu'il a pratiqués en guise de formation, la peinture de vaisseaux, dont il intègre des représentations dans des compositions majeures. Il conditionne sa nourriture afin qu'elle ne perturbe pas sa sensibilité et il appose quatre couches de peinture sur ses toiles par peur de l'usure. L'historien dépeint en quelque sorte une contre-image d'Apelle, car ce qui caractérise Protogène est le manque d'équilibre dans l'appréciation et la grossièreté de la technique. Ce qui lui permet de figurer dans le Parnasse des peintres grecs est son unique trouvaille, tout relative, puisqu'elle est le fruit du hasard : devant son incapacité à rendre l'écume d'un chien haletant, Protogène lance de dépit son éponge contre la toile et réussit involontairement ce qui lui échappait. Sa grandeur est donc ambiguë : luttant contre son propre excès, voyant trop de peinture et pas assez de réalité dans son œuvre, il n'atteint son but que de façon détournée. Cette manière fera pourtant école, Néalcès reprend après lui la méthode du jet d'éponge.

On le voit, le climax est passé. Les peintres qui se détachent, tels Aristide, « premier peintre psychologique », Asclépiodore, connaisseur des proportions, ou Nicomaque, artiste véloce, ne proposent plus de véritable prouesse artistique : ils cultivent des acquis. Pausias excelle ainsi dans le rendu des formes grâce à l'ombre, sur une idée originale remontant à Apollodore. Pline s'éloigne encore un peu plus de Zeuxis et d'Apelle en présentant les peintres ayant pratiqué des genres mineurs : par exemple Studius, qui se limite à décorer le pourtour des œuvres et à de l'ornementation murale, jugés plaisants. Le niveau esthétique en est réduit à sa plus simple expression, celle de l'agréable.

L'énumération de Pline évolue des peintres de premier rang à ceux qui s'en approchent, puis elle s'intéresse à la technique du modelage, liée elle aussi à la peinture. Dans la présentation des plasticiens, le dessin et les couleurs réapparaissent lors d'autres anecdotes légendaires. La pratique de l'art plastique, la sculpture sur argile, est fondamentalement liée à celle de la peinture : la terre est leur composant premier et leurs origines se croisent. C'est sans doute pour cette raison que l'aparté sur la « plastique » est intégré au livre sur la peinture, et non pas à celui consacré aux pierres et donc à la sculpture sur marbre. Mais cette origine partagée n'est pas datée par Pline, et elle diffère des inventions mentionnées précédemment.

⁴⁹ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 74, § 88 : « [...] Apelle fit une proposition de cinquante talents et répandit le bruit qu'il les achetait pour les vendre comme s'il s'agissait des siennes. Ce procédé incita les Rhodiens à comprendre la valeur de [Protogène] et Apelle ne céda ces œuvres qu'aux surenchérisseurs. »

⁵⁰ « S'il existait dans l'Antiquité des personnalités artistiques importantes, auteurs de créations "signées" qu'on copiait dans tout le monde grec – artistes qui, rivalisant de virtuosité lors de concours, étaient souvent employés par des commanditaires fameux, – les peintres en général étaient plus souvent considérés comme des artisans, et le travail d'atelier jouait un rôle non négligeable dans l'élaboration des œuvres : l'art grec est avant tout techné. », Marie GAUTHERON (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique...*

La légende du potier Butadès de Sicyone et de sa fille occupe un espace à part dans l'imaginaire, et se démarque des biographies des grands peintres par une primitivité technique et sans doute chronologique. L'histoire est connue, selon laquelle la jeune fille amoureuse invente le premier portrait dessiné, en traçant au charbon le contour de l'ombre de son amant projetée sur le mur par une lampe. Son père crée ensuite le premier portrait d'argile en suivant le dessin préparatoire de sa fille⁵¹. Nous pouvons mesurer à quel point la légende condense le début des techniques picturales et sculpturales, alors que l'énumération de grands artistes met au jour la naissance de procédés et de styles au sein d'un art déjà existant. L'origine générique de la peinture est donc comprise dans ce mythe fondateur ; la fable de Butadès n'est pas parallèle mais antérieure à la grandeur d'Apelle et de ses contemporains, en ce qui concerne l'art même, l'acte créateur. Elle en symbolise la naissance technique, mais non pas l'excellence qualitative, esthétique.

Quelle primauté représente alors vraiment le personnage d'Apelle ? Du riche portrait que Pline brosse de lui, nous retenons sa rigueur et sa logique, qui forment une perfection au sens d'équilibre. Les anecdotes et les remarques de l'historien ne peuvent cependant pas être prises comme paroles d'évangile, mais encore une fois, c'est la construction imaginaire qui s'organise autour des figures des premiers peintres qui nous intéresse. Il faut donc chercher à déterminer plus précisément ce que signifie la figure d'Apelle d'après cette présentation et ce qu'elle a favorisé comme image d'artiste premier.

La combinaison de tous ses traits d'esprit et de caractère font d'Apelle un artiste sensible et intelligent ; au-delà de l'imitation ou de l'expressionnisme à outrance, il crée une attitude et un style artistiques. Il ne peut avoir la qualité de premier peintre générique, car il ne crée ni l'art ni un genre pictural – à l'inverse de saint Luc, premier portraitiste de la divinité. Mais il crée une excellence, ou plutôt, il est l'auteur de l'excellence même de l'art pictural⁵². C'est donc une primauté qualitative qui le définit tout d'abord. Plus précisément, la virtuosité technique d'Apelle, nous l'avons vu, concerne la précision du trait et aussi l'effet de lumière. Mais peut-on vraiment le considérer comme son inventeur ? Il n'existe aucune certitude sur ses possibles innovations techniques, mais il reste une aura que les commentateurs postérieurs

⁵¹ PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 101, § 151. Il existe des variantes à cette origine générique : « Tant qu'il n'y avait encore ni modelage, ni art du dessin, ni art de la statuaire, les images n'étaient pas estimées. C'est alors que parurent Saurias de Samos et Kraton de Sicyone et Kléanthes de Corinthe et la jeune fille Corinthienne ; l'art de dessiner les ombres fut découvert par Saurias qui représenta un cheval placé au soleil ; celui du dessin au trait fut découvert par Kraton en traçant le contour d'un homme et d'une femme sur une tablette blanchie. » Athénagoras, *Leg. pro Christ.* Cité par Marie GAUTHERON (dir.) dans *Peinture et couleur dans le monde grec antique...* Sur l'interprétation de ces récits mythiques, voir Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz (Titre courant ; 18), 2000, pp. 7-44. Sur la fortune picturale de ce thème et ses extensions, voir *La sombra*, catalogue de l'exposition, Madrid, del 10 de febrero al 17 de marzo de 2009, Victor I. Stoichita, Fernando Mariás, et al. Madrid : Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, 323 p.

⁵² Paolo MORENO, *Apelle, la Bataille d'Alexandre...*, p. 33 : l'auteur analyse la technique picturale d'Apelle, à qui l'on attribue l'hypothétique peinture ayant servi de modèle à la mosaïque de la *Bataille d'Alexandre*, mise au jour en 1831 à Pompéi : « Les lignes d'horizon perdent du sens dans la réduction en mosaïque du pavement et elles confirment d'autant plus l'indépendance et la rigueur du projet pictural d'origine, qui mérite de faire partie de la *chrestographía* ("suprême peinture") de l'école de Sicyone et notamment de la production de l'*áristos* ("excellent") », comme on définissait Apelle (*Anthologie grecque*, 9, 595). » Sur le style reconnaissable d'Apelle, voir *ibid.*, pp. 29-38.

ont voulu lui prêter, répondant à la nécessité de mettre un nom sur chaque invention ou création, d'associer un personnage à une fonction précise⁵³.

Le second aspect pouvant éclairer la célébrité d'Apelle comme peintre originaire provient du fait qu'il devient ami et portraitiste attitré d'Alexandre le Grand. Il est possible d'y voir l'invention du statut de peintre officiel, qui répond étroitement aux talents de l'artiste. Cette exclusivité, due à l'aménité et bien sûr à la qualité du peintre, offre donc une autre primauté à Apelle, premier peintre socialement privilégié, premier peintre associé au pouvoir, en somme, premier peintre de cour, ce qui lui vaut en grande partie son passage à la postérité⁵⁴.

Pour résumer, Apelle est un peintre originaire au sens technique et social. D'une part, il pérennise la peinture de chevalet, révolutionne l'effet de lumière et impose un style, une grâce inégalables. D'autre part, il se met au service d'un chef politique et acquiert un statut honorable. Clair-obscur, précision, intensité, expressivité, tels sont les dons hérités par Apelle de ces prédécesseurs, dons aiguisés lors de joutes picturales durant lesquelles les artistes démontrent leur virtuosité plutôt qu'ils ne la délèguent, la pratique inspirant la technique. Son personnage représente l'avènement d'une peinture qualitative, sans qu'un principe d'excellence transcendant n'y préside. La généalogie de l'art pictural dans sa variante antique est une pyramide constituée de valeurs qui s'exposent, se prouvent et se gagnent avec la raison et la sensibilité.

Apelle et ses contemporains symbolisent donc la recherche de la perfection esthétique, la forme irréprochable devant égaler le fond, ou même le surpasser. D'où ce nom de peintres excellents, virtuoses⁵⁵, dont la primauté relève avant tout du mérite, du savoir-faire et du savoir-vivre courtisan. En considérant la chronologie, les peintres antiques ont aussi une primauté temporelle, précédant de plusieurs siècles saint Luc, mais les deux figures emblématiques majeures, Apelle et saint Luc, évoluent sur deux niveaux différents. Malgré leur inscription différée sur la même ligne du temps, ces deux peintres originaires symbolisent deux points de départ distincts, ils ne participent pas de la même originalité et ne véhiculent pas les

⁵³ Ernst. H. GOMBRICH, *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*, 3. Madrid : Debate, 2000 [1^{re} éd. 1976], p. 14 : « Nunca sabremos si Apeles fue literalmente el "inventor" del toque de luz, es improbable que él o alguien lo fuese; pero ¿no fue quizá su maestro reconocido? En la historia bastante esquemática de Plinio sobre los logros sucesivos de los pintores griegos no encuentro nada que contradiga esta hipótesis, pero tenemos pruebas de que es así como se veía realmente la epopeya de la conquista en las fuentes del propio Plinio. »

⁵⁴ Moses I. FINLEY, *Les Anciens Grecs : une introduction à leur vie et à leur pensée*. Paris : Seuil, 1993 [1^{re} éd. 1963], pp. 166-167 : « Les noms des peintres renommés du V^e siècle survivent, mais le plus grand nom fut celui d'Apelle qui florissait un siècle plus tard que Phidias. Il fut le peintre de cour d'Alexandre. La juxtaposition est déterminante : le plus grand sculpteur fut étroitement identifié à Périclès, le plus grand peintre avec le conquérant et le souverain qui inaugura l'époque hellénistique. »

⁵⁵ Ernst Kris et Otto Kurz relient les anecdotes soulignant la maîtrise des proportions, la rapidité d'exécution et d'autres talents à un attribut essentiel de l'artiste, la virtuosité : « Tout ceci sert de toile de fond à un autre thème important, développé dans les biographies d'artistes ou même, parfois, de manière autonome : la virtuosité, qui joue un grand rôle dans la notion d'accomplissement artistique. Cette vertu semble être valorisée pour elle-même et la technique devient alors une fin en soi. », Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie, un essai historique*. Paris : Rivages, 1987 [1^{re} éd. 1979], p. 137. En exemple, il cite le concours de tracé de ligne entre Apelle et Protogène.

mêmes valeurs : ils sont respectivement le peintre de la divinité répondant aux desseins transcendants, et le peintre officialisé grâce à sa perfection d'exécution.

A-t-on à faire pour autant à deux notions d'artiste sans solution de complémentarité ? Au contraire, elles seraient même susceptibles de s'enrichir mutuellement, sur le thème de la transcendance contenue dans l'acte créateur de chacun. Et ce dépassement se mesure par une similitude révélatrice : dans les deux cas, les louanges postérieures se sont déplacées des œuvres – perdues ou supposées – à leurs auteurs, de l'image à la compétence, de l'objet à la qualité. La figure de saint Luc peintre se construit autour d'une hypothétique pratique picturale, et dans le cas d'Apelle, sa célébration s'amplifie au-delà de sa mort et de la disparition de ses œuvres, son génie créateur étant l'objet de véritables spéculations⁵⁶ et symbolisant un accomplissement de l'artiste⁵⁷. Le fait d'être impliqué dans un processus de création dans un contexte noble ou sacré contribue à mythifier l'auteur de cet acte.

La construction de la célébrité du peintre excellent ne passe plus par la contemplation mais par l'anecdote et la mythification du personnage, sur lequel la tradition peut élaborer une légende, développer des attributs hors du commun et recréer les conditions d'une originalité synonyme de renommée. De fait, les deux figures, antique et biblique, finissent par constituer des variations autour du même thème de la postérité⁵⁸, des supports nuancés d'une projection de l'artiste par lui-même et par les contemplateurs de ses œuvres fantasmées. Et dès le début, ce processus de mise en image du peintre, d'idéalisation, a compté avec l'élaboration littéraire, au sens où des textes ont tissé des légendes, brodé des métaphores et ainsi bâti un solide canevas référentiel de la figure du premier peintre, excellent dans le cas d'Apelle⁵⁹, divin dans celui de saint Luc, les deux patrons pouvant s'ajuster aisément par leur portée commune, leur universalité, au sens où, tel un mythe, ils sont reconnaissables et compréhensibles par tous.

Nous l'avons constaté, Apelle, première peintre antique, virtuose, tire sa qualité de l'émulation ambiante et de sa propre bonne composition d'âme. Aucun principe d'excellence

⁵⁶ Ernst. H. GOMBRICH, *El legado de Apeles...*, p. 5 : « Buscamos nada más y nada menos que el desaparecido arte del pintor más famoso de la Antigüedad clásica y pintor favorito de Alejandro Magno, el gran Apeles, cuyo nombre quedó como sinónimo de maestro supremo mucho después de que todas sus obras desaparecieran. » *Ibid.*, p. 18 : « La sutileza y el virtuosismo requeridos para estos efectos [de luz] escapaban a la codificación y por eso se perdieron en la práctica medieval. Espero demostrar, sin embargo, que las nuevas exploraciones visuales de los fenómenos de la luz y del lustre en el arte del siglo XV partían todavía de una tradición que pudo haber sido inaugurada por el gran Apeles. »

⁵⁷ Pascal BONAFoux, *Les peintres et l'autportrait*. Genève : Skira (Le métier de l'artiste), 1984, p. 50 : « Apelle et saint Luc sont peintres sans preuve. » Dans ses commentaires, l'auteur utilise la référence à Apelle afin de signifier le peintre qui a conscience de son art, qui s'affirme et s'inscrit dans l'éternité : « Dürer, Holbein, Poussin, Ingres signent leurs portraits par eux-mêmes. Leurs noms comme leurs origines sont dits dans cette langue qui les assure d'être lus et compris par toute l'Europe. Et cette langue est celle où l'on lit dans Plin qu'Apelle utilisait l'imparfait ; et faciebat et pingebat remplacent fecit et pinxit... Et cette langue parce qu'elle est celle de l'Église les assure que, lus, ils seront compris des siècles, et dans les siècles des siècles. Dans le portrait du peintre par lui-même, d'Apelle à l'imparfait aux siècles à venir interpellés, l'éternité... », *ibid.*, p. 116.

⁵⁸ Pascal BONAFoux, *Les peintres et l'autportrait...*, p. 140 : « Que le peintre [...] se veuille Apelle ou saint Luc, grand seigneur ou misérable, ces variations appartiennent à l'histoire ; le portrait veut d'abord appartenir à l'immortalité. »

⁵⁹ Ernst. H. GOMBRICH, *El legado de Apeles...*, p. 14 : « Pero creo que al menos existe la prueba literaria de que a Apeles se le atribuía en la Antigüedad algo así como la perfección de la representación del lustre, el poder de sugerir un brillo que destaca la forma. [...] Mi prueba procede inevitablemente del capítulo de la *Historia natural* de Plinio, en el que encontramos una recopilación de noticias y anécdotas sobre el famoso maestro griego. »

n'est retenu pour expliquer une quelconque délégation de pouvoir, mais Pline parle de dons, de talents qui se trouvent chez certains. Cette présentation n'est athée qu'en apparence, car le divin intervient bien dans l'accession des artistes à la perfection intellectuelle et technique, mais sous la forme spécifique de l'inspiration. Il est possible d'en cerner les valeurs en remontant la généalogie mythologique de la création de la peinture et donc de l'apparition du geste créateur, afin de déterminer la relation entre les grands peintres et les dieux créateurs antiques.

2. Pouvoir créateur et divinités grecques : les mythes fondateurs

L'acte créateur n'est le monopole d'aucun personnage dans la mythologie grecque, il est décliné ou déguisé de diverses manières et donne lieu à différents types de création. Nous n'y trouverons pas de primauté à proprement parler, mais plutôt des nébuleuses qui se rattachent au geste pictural et qui ont nourri les discours à son propos. Les métaphores atteignent parfois une autonomie ou une signification très éloignée de la référence initiale au réel, il faudra donc rappeler brièvement ce que signifient les mythes des premiers artisans ou inventeurs. En interrogeant les principales figures mythologiques liées à l'apparition de l'art et de l'image au sens large, nous appréhenderons les prises qu'elles offrent et le sens qu'elles sont sensées représenter, afin de comprendre leur possible usage dans l'idéalisation de la personne du peintre. Ces motifs mythologiques personnalisent l'idée d'une instance supérieure appartenant à la divinité, partie prenante de la création selon une modalité proche de celle identifiée dans le contexte biblique et dont il convient de rappeler les tenants et aboutissants dans son expression antique et philosophique.

La notion de talent introduite par Pline pour qualifier les avancées techniques des premiers peintres antiques rappelle une théorie fondatrice dans le système de pensée grec : la conception des arts consignée par Platon. Sans en reproduire la démonstration, nous en soulignerons l'importance pour la compréhension de l'acte créateur tel qu'il était perçu alors. D'une part, cette théorie met en lumière la réception de l'art et le changement statutaire qui eut lieu dans le monde antique précisément à l'époque des grands peintres présentés par Pline, et d'autre part, elle révèle une proximité avec le modèle biblique par l'influence divine sur la capacité humaine à créer⁶⁰. Au-delà de la primauté sociale et technique reconnue au virtuose de la peinture antique, cette précision conceptuelle rappelle donc la perpétuelle imbrication des références et des modèles : face au savoir-faire tout personnel d'Apelle, une croyance en un

⁶⁰ Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, p. 79 : « Vasari formula sans ambiguïté cette conception de l'artiste qui se développa au XVI^e siècle en disant que "les pensées belles et divines" ne viennent que lorsque l'extase accompagne le travail intellectuel. Ce jugement artistique repose sur une vision intérieure et sur l'inspiration ; on se la représente dès lors comme une "sorte de folie furieuse", proche de l'ivresse conduite par une impérieuse nécessité intime. Or ceci [...] s'enracine dans la théorie platonicienne de l'art même s'il fallut attendre la Renaissance pour qu'on crédite les peintres et les sculpteurs d'un transport véritable. Considéré comme le "stylet de Dieu", l'artiste fut honoré à l'instar d'un être divin. Il devint le "Saint" d'une religion qui, sous la forme du culte des génies, reste aujourd'hui toujours vivante. »

principe supérieur demeure et préside à toutes les légendes entourant le phénomène de la création.

Quelle est cette influence transcendante, que signifie-t-elle dans la logique antique et quel impact a-t-elle sur le personnage du peintre ? La théorie des arts de Platon, exprimée dans plusieurs dialogues, nous intéresse en ce qu'elle définit un principe gouvernant l'esthétique et sa manifestation matérielle. L'artiste n'est pas seul face à son œuvre, il doit compter avec ou sur un garant immatériel qui permet le passage à l'acte et en assure la valeur artistique : sans inspiration, pas de création, ou seulement une mise en forme médiocre. Mais la pensée platonicienne circonscrit étroitement cette activité créatrice. L'acte accompli par un être mortel touché par l'inspiration divine s'arrête à la poésie, tandis que les autres arts, considérés comme essentiellement manuels, tels que la peinture et surtout la sculpture, ne bénéficient pas de ce privilège, ou de manière très ambiguë : les œuvres sculptées et peintes peuvent bien susciter l'admiration, mais on refuse la qualité d'artiste à leurs auteurs⁶¹, à quelques exceptions près. Un siècle sépare les grands peintres grecs des dialogues de Platon ; ils témoignent d'un discours à deux niveaux reflétant la traditionnelle considération des artisans face à laquelle s'élèvent des prétentions artistiques. Les notions justifiant ce nivellement sont la *technè* opposée à la *poiesis*, la création étant jugée supérieure à la simple technique reproductrice, imitatrice de la réalité matérielle. Le thème de l'imitation justifie la hiérarchie des arts selon Platon, en désignant la plus ou moins grande servilité face à la réalité sensible, en opposition au monde de l'entendement.

La *mimesis* et le caractère manuel condamnent donc la peinture, ou plutôt le peintre, car l'œuvre peut être estimée malgré tout. C'est bien la pureté du geste, intelligible et divine, qui doit être démontrée : l'intervention de l'inspiration est déterminante pour atteindre la véritable création. Platon la décrit dans le *Phèdre*, dont le sous-titre est « De la beauté », à propos de l'art oratoire qu'il identifie à un amour fondamentalement lié à la vérité, insufflé par les dieux. Plus précisément, cela passe par un délire provoqué par le souffle divin, celui des Muses ou des dieux, et qui permet à l'humain de se surpasser, de se transcender⁶². Cette même théorie alimente un discours platonicien antérieur, l'*Ion*, qui débat sur l'autonomie de l'art humain devant la nécessité impérieuse de se laisser habiter par l'inspiration divine, et exprime l'idée de l'intervention divine inhérente à la création. La portée idéologique de cette question n'est pas

⁶¹ *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Yves BONNEFOY (dir.). Paris : Flammarion (Mille&unepages), 1999 [1^{re} éd. 1981], t. I, p. 163 : « En effet, Plutarque n'affirme-t-il pas : "Il n'y a pas un jeune homme de bonne naissance qui, ayant vu le Zeus de Pise, [c'est-à-dire la statue chrysléphantine de Phidias à Olympie] ou l'Héra d'Argos, ait pour autant désiré devenir un Phidias ou un Polyclète, ni devenir un Anacréon, un Philémon ou un Archiloque, pour s'être plu à leurs poèmes. Car une œuvre peut nous séduire par son charme sans que nous soyons contraints de prendre modèle sur son ouvrier" (*Périclès*, II, 1). »

⁶² PLATON, *Le Banquet, Phèdre*, trad. de Émile Chambry. Paris : Garnier Flammarion (GF ; 4), 1964, p. 140 : « Il y a une troisième espèce de possession et de délire, celui qui vient des Muses. Quand il s'empare d'une âme tendre et pure, il l'éveille, la transporte, lui inspire des odes et des poèmes de toute sorte et, célébrant d'innombrables hauts faits des anciens, fait l'éducation de leurs descendants. Mais quiconque approche des portes de la poésie sans que les Muses lui aient soufflé le délire, persuadé que l'art suffit pour faire de lui un bon poète, celui-là reste loin de sa perfection, et la poésie du bon sens est éclipsée par la poésie de l'inspiration. Tels sont, et je pourrais en citer d'autres, les heureux effets du délire inspiré par les dieux. »

binaire, elle est dialectique : sans l'implication divine, l'homme ne peut aspirer à une réelle création, mais en accueillant cette instance, le créateur se laisse déborder et réalise une œuvre qui le dépasse. L'inspiration divine a donc pour corollaire une certaine dépendance, égale à celle constatée dans le personnage de saint Luc qui exécute une tâche commandée par Dieu dans le cadre de sa propre efficacité.

Cependant, nous l'avons précisé, dans la conception platonicienne, le peintre ne peut aspirer à son investissement par l'inspiration divine. La création picturale ne peut atteindre l'extase divine accordée aux poètes et aux rhapsodes. En quoi consiste alors le geste de peindre ? Tout comme les autres travailleurs manuels ayant à composer avec des instruments et le corps humain, tel le médecin, le peintre le devient grâce à sa technique, à un don et à un héritage⁶³, ingrédients présents en chacun à des dosages différents. Dans quelle catégorie ranger le succès des grands peintres présentés par Plin ? L'émulation des ateliers, lieux d'enseignement et d'échange des savoirs, fait-elle office de généalogie, le talent se transmettant du maître à ses disciples ? Ou bien Apelle et ses contemporains sont-ils tous des personnages touchés par des dons individuels plus extraordinaires les uns que les autres ? Les deux modèles sont possibles et sans doute complémentaires, et se rejoignent de fait dans la définition de la peinture et des autres carrières d'exception comme des gestes essentiellement humains, sans intervention supérieure mais compensés par un savoir-faire extrême.

Néanmoins, il est compréhensible que la qualité de certains peintres ait été peu à peu apparentée à celle des poètes, car les prouesses des uns et des autres conduisent à la même expérience esthétique. Précisément au V^e siècle av. J.-C., la conception de l'art pictural connaît des évolutions en fonction des talents mis au jour. L'imitation est même en passe d'être dépassée par une faculté propre à la pratique picturale⁶⁴ : le fait de pouvoir sublimer le réel et d'en proposer une vision nouvelle et plus esthétique devient la condition de possibilité d'un rapprochement avec la fonction de demiurge, autrement dit d'un pouvoir de créer véritablement. Le statut du peintre est en discussion sous la démonstration de la valeur de ses créations, mais sa révolution n'eut pas lieu malgré les prédispositions théoriques⁶⁵. Ces

⁶³ Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, p. 72 : « Comme Platon l'indique dans son *Phèdre*, l'idée d'une possession divine vient de la pratique religieuse et de la croyance en une "fureur" habitant les prêtresses et les devins rendant leurs augures. Cette extase concédée au poète et au rhapsode, est refusée au peintre et au sculpteur (Platon, *Ion*). Ces derniers, en revanche – comme le stratège, le médecin ou le conducteur de char – doivent faire leur travail en s'appuyant sur leur habileté (τέχνη) et leur savoir. Leur activité requiert également la Φύσις ou talent inné. Ces deux traits [...] éclairent l'obligation traditionnelle de la généalogie (la succession des maîtres) dans la pratique de ces arts. Les artistes autodidactes représentent des cas exceptionnels qui doivent principalement leur succès au don. »

⁶⁴ Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, pp. 72-73 : « Parallèlement à l'idée que le peintre ou le sculpteur ne sont que de simples imitateurs de la nature (et ne peuvent donc être tenus en haute estime), on rencontre également, et ce dès le V^e siècle avant J.-C. une autre opinion qui, si elle eut peu d'effets sur le prestige social des artistes de l'antiquité, connut néanmoins des développements conséquents. Tandis que la première soutenait que "l'œuvre d'art était inférieure à la nature dans la mesure où elle ne faisait que l'imiter jusqu'à en donner l'illusion dans le meilleur des cas", l'autre affirmait qu'elle lui était supérieure "dans la mesure où, reprenant les défauts des productions naturelles prises individuellement, elle lui opposait, en pleine indépendance, une image nouvellement créée de la beauté" (Erwin Panofsky, *Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Idées/Gallimard, 1924, p. 30). »

⁶⁵ Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, pp. 74-75 : « Nous voyons ici naître une nouvelle conception de l'artiste. Clairement exprimée dans la théorie esthétique de la période classique tardive, elle prit figure de dogme

prétentions étouffées dans l'œuf sont cependant consignées et développées par les théoriciens dont les écrits inspireront des courants de pensée postérieurs, dès le Moyen Âge et surtout à la Renaissance. La prise de conscience conceptuelle de la qualité de l'activité picturale comme art est précoce, mais sa mise en application sociale sera largement différée.

Que retenir de cette brève synthèse sur les origines du discours sur la peinture et l'appréciation du geste créateur ? Pour ce qui nous intéresse, c'est le critère divin qu'il faut souligner. Sous la forme d'une extase distillée, d'une habilité innée ou d'une capacité à atteindre le beau, il constitue une transcendance à l'aune de laquelle se mesure l'acte de création, qui s'en approche irrésistiblement. Face à cette instance primordiale, d'autres valeurs s'organisent, telles que le mérite, la pertinence, la courtoisie, qui sont les autres critères intervenant dans la compréhension du créateur comme artiste par la société. La délimitation de son autonomie n'est jamais stable, retenue ou repoussée par ceux qui nient ou revendiquent la dimension artistique de l'activité née de mains humaines. Dans le déroulement chronologique, la possibilité de reconnaître au peintre un lien avec la divinité apparaît donc quelques vingt siècles avant son ancrage dans la société, au-delà des cercles théoriques déjà sensibilisés. La question est donc particulièrement controversée, d'où l'importance de sa concrétisation, dès le XV^e siècle en Italie, et un siècle plus tard en Espagne. Dans l'étude des idéaux de peintres manipulés à cette période, nous suivrons les inflexions du discours théorique et des revendications vers les arguments d'une divinité ou d'une supériorité de l'image et de leurs auteurs. Les jalons posés dès l'Antiquité tardive doivent être interrogés dans leur utilisation particulière à l'âge moderne, les critères étant devenus des topiques, et les anecdotes biographiques s'étant transformées en mythes, signifiant plus encore que ce qu'ils désignaient à l'origine.

La notion de divinité, cruciale pour la compréhension et la réception des œuvres d'art dès l'Antiquité, renvoie enfin aux figures de dieux mythologiques, auteurs de créations et donc modèles originaires pour les artistes, car ils sont présentés comme responsables de la transmission de cette capacité aux mains de l'homme. La toute-puissance de ces adjuvants est susceptible d'inspirer l'artiste mortel, qui leur est redevable dès l'origine et tout au long de son propre parcours créatif. Dans ces mythes fondateurs liés à la naissance et à la pratique de l'art et de la peinture, la revendication et la répartition des compétences sont également en jeu. L'être humain ne peut accéder à la qualité de créateur sans aide, mais le don n'est pas gratuit : il suppose un effort, voire un combat avec ceux qui prétendent en avoir le privilège. L'image de dieux omnipotents, détenteurs d'un pouvoir jalousement conservé, reflète un argument qui perdurera longtemps en limitant artificiellement la possible reconnaissance d'une supériorité humaine, jugulée pour maintenir un certain ordre.

dans la philosophie plotinienne. Dans un passage traitant du Zeus de Phidias, Plotin affirme que les mouvements de l'imagination de l'artiste, sa vision intérieure, comptèrent plus que l'imitation de la réalité. [...] Cette thèse ouvrit la voie à une révision des jugements portés sur l'artiste, qui devint dès lors l'égal des autres créateurs – et des poètes en particulier, révéérés depuis l'antiquité, à l'égal des prophètes. [...] Et pourtant cette conception ne passa pas dans la biographie et n'apporta pas à l'artiste plus de considération sociale. »

Au sein des dieux artisans ou démiurges, chaque personnalité endosse une multitude de compétences. Héphaïstos est par exemple maître du feu et s'apparente ainsi à un forgeron et un métallurgiste. Athéna, autre divinité technicienne, est un modèle pour l'art de la guerre, pour les travailleurs liés au bois comme les bûcherons, charpentiers, constructeurs et conducteurs de chars et de navires, elle préside aux activités liées à la laine (tapisserie, broderie) et à la poterie. Le cumul des compétences aux mains de ces divinités s'explique par leurs multiples aventures qui sont autant de démonstrations de leurs pouvoirs, et par une indifférenciation entre ces mêmes pratiques et inventions. Le terme d'artisanat est employé comme traduction de *technè*, qui englobe le sens d'art et d'artisanat⁶⁶. Les dieux artisans sont aussi démiurges, et la déclinaison de leurs capacités n'est qu'une définition de leur champ d'action, qu'une délimitation de l'extension de l'acte de créer, de transcender ou de présider par l'intellect une action banale⁶⁷.

Le personnage de Dédale se distingue de la même manière par plusieurs habiletés : inventeur de la statuaire, d'instruments de charpenterie et d'architecture, il est l'auteur du labyrinthe renfermant le Minotaure, entre autres. Pour justifier une telle activité, la tradition rappelle l'impact de sa généalogie prometteuse, de laquelle se dégagent deux traits fondamentaux : l'habileté manuelle et la *mêtis*, autrement dit l'intelligence et la ruse unies dans une même acuité d'esprit. Considéré comme le « prototype de l'artiste et de l'artisan »⁶⁸, Dédale réunit dialectiquement l'adresse manuelle et la vivacité intellectuelle incarnées par ses parents. Mais ses aventures dressent un portrait ambigu qui résonne indirectement avec la polémique entourant la personne de l'artiste : la grandeur qui lui est refusée est assimilée par la divinité à une dangerosité, une usurpation du pouvoir, un comportement antithétique. Ainsi Dédale est-il à la fois celui qui donne vie à ses statues et celui qui assassine, complotte et se dérobe⁶⁹. Il fait preuve d'invention pour créer et pour dissimuler, il sait atteindre la vérité et manipule adroitement le mensonge. Sa figure de créateur extrême condense tous les niveaux de l'ambiguïté du personnage de l'artiste ou plus précisément de sa définition : porté par un héritage mais doté de dons spécifiques, exécuteur manuel adroit mais avant tout fin stratège,

⁶⁶ *Dictionnaire des mythologies...*, t. I, pp. 161-162 : « Dans l'histoire économique et sociale de la Grèce ancienne, l'artisanat n'est pas considéré comme une catégorie autonome. Il n'existe pas de terme correspondant exactement à ce que nous entendons par "artisan". Le terme "*dèmiourgos*" présente une extension beaucoup trop large et recouvre des fonctions très diverses. » L'auteur cite alors un passage de l'*Odyssée* qui définit comme démiurges des devins, médecins ou dresseurs de charpentes, et continue : « L'artisan n'est donc qu'un aspect particulier de la figure du démiurge. Et, par ailleurs, le terme "*technè*" recouvre les catégories, distinctes à nos yeux, de l'art et de l'artisanat. »

⁶⁷ *Dictionnaire des mythologies...*, t. I, p. 169 : « Une même intelligence technicienne s'exprime donc dans différentes catégories de l'artisanat. Et la technique est à ce point consubstantielle de l'intelligence d'Athéna que le vocabulaire de la *technè* fournit des images pour l'exprimer même lorsqu'elle ne concerne que des opérations mentales. »

⁶⁸ *Dictionnaire des mythologies...*, t. I, p. 169 : « À côté des deux grandes divinités techniciennes de son panthéon, la mythologie grecque connaît une série de héros remarquables par leur dextérité, comme Ulysse, et parfois munis du titre de "premier inventeur", tels Épeios, Palamède, Dédale, etc. Tous ces mortels s'illustrent au moins autant par leurs qualités intellectuelles que par leur habileté pratique. C'est le cas de Dédale, prototype de l'artiste et de l'artisan, dont la généalogie met en évidence le double aspect de la personnalité modèle de l'artisan. »

⁶⁹ *Dictionnaire des mythologies...*, t. I, p. 170 : « L'analyse [du récit légendaire de la vie de Dédale] permet de dégager les axes de pensée régissant la représentation que les Grecs se faisaient de l'art et de la technique. L'artisan-artiste est défini comme un personnage ambigu et déconcertant. L'ambivalence de la *technè* s'exprime en une série d'oppositions, caractéristiques également de la logique mythique. »

dévoilant l'invisible et détournant le visible, usant du vrai et du faux, le statut de démiurge se situe à égale distance de l'illusionniste et du génie. Dédale est à la fois humain, limité par l'apparence, et divin, doué d'une transcendance quasi omnipotente.

Le danger de ce type de personnalité provient d'un déséquilibre de ses facultés : en l'occurrence, l'excès d'ingéniosité conduit à une perversion de la création, à l'image du dédale, l'invention majeure du personnage s'étant transformée en l'image de sa propre démesure intellectuelle. Si Dédale est un extrême, il symbolise cependant la voie à suivre pour expérimenter l'acte de création, l'invention au-delà de l'imitation, et cette voie passe pas la *métis* bien maîtrisée, ce que représente le personnage d'Apelle sur le plan humain et historique. Dédale constitue donc un point de départ dans la chronologie de la figure de l'artiste, origine outrancière mais nécessaire pour l'*exemplum* ; il donne l'orientation et en expérimente les limites, offrant ainsi les clés d'un statut toujours à définir⁷⁰.

Une dernière précision sur le personnage de Dédale à propos de sa dimension originaire en tant qu'artiste est nécessaire. Il est significatif en effet que la tradition ne tranche pas et se dédouble quant à sa réelle paternité initiale de la statuaire. Nous retrouvons le même abus de langage observé dans les biographies des grands peintres grecs, tous premiers dans une pratique bien spécifique (clair-obscur, trompe-l'œil ou dessin) qui s'applique pourtant à une activité picturale déjà multiséculaire. Dédale pourrait être l'inventeur de la statue ou bien son développeur⁷¹. La nuance implique deux interprétations convergentes du personnage qui soulèvent un pan de la polémique déjà évoquée : tout artiste, par sa pratique et sa création, ne réinvente-t-il pas l'art, n'est-il pas partie prenante de l'origine de cet art en perpétuelle recréation ? La question de l'origine ne peut pas être l'objet d'une science exacte : elle importe beaucoup plus dans l'effort déployé pour l'implanter dans une figure déterminée et dans un sens précis. Ainsi Dédale s'impose-t-il comme un prototype divin, au sens de modèle à perfectionner, et non pas en tant qu'instance inspiratrice.

La mythologie grecque, dont les protagonistes ont ceci de remarquable qu'ils reflètent un mode de pensée spécifique et comportent également une dimension universelle, expose donc une certaine conception de l'artiste et inscrit la dimension divine dans la création par des figures fortement caractérisées, emblématiques. Dédale est le mythe fondateur de l'ingéniosité, préalable déterminant de la création, mais il est d'autres figures qui représentent un lien plus spécifique avec l'invention ou l'amélioration de l'image, au sens sculptural et pictural. Elles déclinent l'intelligence créatrice et en symbolisent la spécialisation.

⁷⁰ *Dictionnaire des mythologies...*, t. I, p. 173 : « Si l'intelligence d'Athéna est technicienne, la *technè* de Dédale est conceptuelle. [...] C'est peut-être ainsi que la civilisation grecque résout une de ses contradictions majeures. Civilisation de l'artisan, car la plupart de ses créations sont l'œuvre de ceux qu'Homère qualifiait de "démiurges", elle n'accorde à l'artisan qu'une place subalterne dans la société, et, sur le plan de la réflexion théorique, elle déprécie le travailleur manuel. Mais, devenant héros de légende, l'artisan est réhabilité par sa *métis*. »

⁷¹ *Dictionnaire des mythologies...*, t. I, pp. 170-171 : « Lorsque la tradition fait de Dédale l'auteur des progrès décisifs de la plastique grecque, et non son inventeur, on lui attribue le mérite d'"avoir ouvert les yeux des statues". Dans un cas, il crée une image à regarder. Dans l'autre, il donne le regard à cette image. Les deux traditions sont complémentaires. Leur dualité traduit la réversibilité de la conception grecque de la vision : *voir* et *être vu* sont équivalents. »

En premier lieu, le mythe protéiforme de Prométhée s'impose : le personnage est constitué des matières élémentaires de la peinture et de la sculpture, la terre et le feu⁷². Dans la série des reproches que Zeus adresse au Titan et qui lui valent son châtement dans le Caucase, se dégage le rapport particulier que Prométhée a entretenu avec le genre humain en voulant le favoriser et le faire progresser. C'est une fois encore la ruse, *métis*, qui lui a permis de relever des défis provoquant la fureur du souverain des dieux. Nous résumerons brièvement les épisodes fondamentaux qui le rapprochent de la pratique créatrice. Prométhée est essentiellement lié au feu, instrument central de ses tentatives philanthropiques et qui nous intéresse par son implication dans le processus créatif. Mais il est avant tout reconnu responsable de la naissance même de l'homme, selon certaines légendes⁷³, ce qui explique le rôle protecteur qu'il devra exercer face à la divinité suprême, Zeus, qui refuse tout privilège à la race humaine. Ainsi, quand Prométhée veut parfaire sa propre œuvre et donne, ou rend, selon les versions, le feu aux hommes, il suscite l'opposition violente de Zeus qui punit aussi bien l'homme que la divinité rebelle.

Selon les écrits en effet, Prométhée donne le feu aux hommes afin de réparer l'étourderie de son frère Épiméthée qui, ayant distribué toutes les qualités aux animaux, se trouva sans ressource à offrir à l'homme. Prométhée réajusta alors le tir et donna à l'être fragile nouvellement créé de terre et d'argile des privilèges divins : l'apparence et les attributs qui l'identifient aux êtres supérieurs⁷⁴. Dans une autre interprétation, c'est après la première ruse de Prométhée, lors du partage entre hommes et dieux de la bête sacrifiée, que Zeus décide de cacher le feu céleste partagé par les deux espèces vivant alors en communauté. Prométhée récidive en dérobant une braise : l'objet du vol et le vol lui-même sont ingénieux⁷⁵, au sens où ils révèlent l'intelligence de son auteur ou propriétaire. L'élément du feu est ce qui déclenche l'ire de Zeus : Prométhée a dû recourir à une ruse en le volant, mais l'autorité divine tolère d'autant moins la duperie qu'elle sert à la transmission d'une technique corollaire d'un

⁷² *Dictionnaire des mythologies...*, t. I, p. 162 : « En effet, le feu qui cuit la terre est, avant tout, réservé à Prométhée, en raison très probablement du fait qu'il est un Titan, nom qui dérive du terme *titanos*, c'est-à-dire "la chaux vive", formée d'un élément terreux et de feu (Aristote, *Météorologiques*, 4, 11, 389 a 28). » Pour une synthèse des différentes versions du mythe de Prométhée, voir Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*. Paris : La Découverte (Poche, Sciences humaines et sociales ; 13), 2005 [1^{re} éd. 1965], notamment pp. 263-273, « Prométhée et la fonction technique ».

⁷³ *Dictionnaire des mythologies...*, t. II, p. 1510 : « D'un côté, la terre-champ, spontanément féconde ou fécondée par des "semences", produit des hommes [...]. De l'autre côté, la terre se fait matière docile, façonnée par un artisan divin, sculpteur ou potier. Chez Hésiode, cet artisan se nomme Héphaïstos et la femme est son artificieux chef-d'œuvre ; la tradition postérieure préférera faire naître l'humanité tout entière dans l'atelier du médiateur Prométhée : invention de philosophe ou de poète comique, mais l'essentiel est que, dans la pensée mythique des Grecs, l'homme puisse être le résultat d'un geste technique. »

⁷⁴ Edith HAMILTON, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*. Allier : Marabout, 1997 [1^{re} éd. 1940], p. 84 : « Prométhée prit alors la suite de la création et élaborait un plan tendant à assurer la supériorité de l'espèce humaine. Il donna aux hommes une forme plus noble que celle attribuée aux animaux et à l'instar des dieux, il les fit se tenir debout ; puis il se rendit dans les régions célestes, jusqu'au char du soleil, auquel, au moyen d'une torche, il déroba le feu qu'il apporta ensuite sur la terre ; c'était pour les hommes la meilleure des protections, bien plus efficace que toutes celles fournies par poil, plume, ailes, force ou rapidité. [L'auteur cite alors Hésiode] *Et dès lors, bien qu'éphémère et fragile, / La race humaine a eu la flamme / Qui lui a permis d'apprendre tant de métiers.* »

⁷⁵ *Dictionnaire des mythologies...*, t. II, pp. 1919-1920 : « Enfoui dans le fond de sa cache, le feu volé échappe à la vigilance de Zeus qui ne l'aperçoit qu'au moment où brille déjà ici-bas la lueur des foyers de cuisine. Le feu prométhéen est un feu ingénieux, un feu technique, mais il est aussi précaire, périssable, affamé : il ne subsiste pas lui-même ; il faut l'engendrer sans cesse, en conserver sous la cendre une braise quand il s'éteint. »

don à l'homme : au feu correspond une maîtrise, et donc la possibilité de devenir ingénieux, inventeur, grâce à cet instrument originaire. Mais la construction mythique s'intensifie en rapprochant cet élément de ce qui compose en partie l'homme : l'âme. Ainsi, Prométhée serait une divinité doublement liée à la création de l'homme, de sa forme et de son fond⁷⁶, mais aussi de sa qualité potentielle d'artiste, car il offre un instrument et un intellect, ingrédients du pouvoir créateur.

Or, Zeus ne veut pas que l'homme puisse être auteur, car il occupe ce statut suprême et en est jaloux. Il est en effet le Père, parfois procréateur lui-même, d'une multitude de dieux, tels qu'Héraclès, Pan, Athéna ou les Muses. Son implication dans le champ de la création se fait cependant plutôt par la négative : modèle souverain, il est un opposant pour les démiurges. À chaque prétention créatrice d'une autre divinité ou d'un mortel, Zeus répondra par la colère et le châtement. Ce comportement rappelle celui du Dieu vétérotestamentaire qui punit les humains pour leur orgueil blasphématoire lors des épisodes de la tour de Babel ou d'autres scènes d'idolâtrie. Mais d'un autre côté, ce même Dieu, sous la forme christique, a délégué à l'homme un certain pouvoir de créer des images. Quand Prométhée entreprend cette même médiation, il agit de manière autonome et brave un interdit.

Les instances maximales qui président aux deux fonds légendaires biblique et mythologique s'opposent dans leurs prémices : le rapport à la création du monde et de l'homme n'est pas de même nature⁷⁷, et détermine différemment la valeur de ce même acte. D'un côté, il inspire le respect, de l'autre, il est l'enjeu d'un défi permanent. Le transfert de compétences dans le contexte biblique est limité, la dépendance est toujours présente même dans le don artistique. Dans le monde mythologique, la délégation du pouvoir, rendue complexe par l'intervention d'autres divinités, est source de conflits car elle suppose aussi un transfert d'autonomie. Ainsi, lorsqu'une autre figure divine brandit un instrument et s'en sert à l'image de Zeus, elle émet la possibilité d'une égalité des statuts. Ce n'est donc pas la compétition technique que craint le dieu souverain, mais plus en amont, la destitution de sa fonction primordiale⁷⁸. La mythologie met en scène les luttes statutaires que le contexte biblique évince par le monopole de l'intellect absolu. Ces préjugés légendaires éclairent

⁷⁶ Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, pp. 123-124 : « [L'ancêtre des architectes et des peintres] est Prométhée qui outrepassa ses droits en donnant vie à ses sculptures. Fulgentius (II, 79), raconte l'histoire de cette manière : Prométhée façonna des hommes dans de la terre glaise mais ne put rendre vivantes ses créatures. Il y parvint avec l'aide de Minerve en volant le feu sacré de l'Olympe et leur donna également une âme (pour les Grecs l'homme était fait de terre et de feu [Platon, *Protagoras*, 320D]). »

⁷⁷ Pierre CHUVIN, *La mythologie grecque : du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*. Paris : Flammarion (Champs ; 392), 1992, p. 39 : « Dans la Bible aussi, l'homme apparaît à la fin d'un processus qui, alors, est celui de la création du monde. Mais, dans la Bible, "Dieu vit que cela était bon". Chez les Grecs, tout se passe dans la violence, le crime, la culpabilité, de manière empirique et sans projet d'ensemble. La création des êtres animés échappe à ses acteurs. »

⁷⁸ Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, p. 125 : « Mais il ne faudrait pourtant pas conclure [que le démiurge antique] est châtié pour avoir enfreint l'interdit de l'image. Bien qu'il soit en effet possible d'en déduire quelque chose de ce genre – la proscription de l'image ayant pour rôle de protéger la divinité contre des pratiques magiques exercées sur son effigie – le pouvoir de créer des figures est loin d'être le seul trait caractéristique de l'artiste mythique. Son châtement doit être replacé dans un contexte plus large : il semble être directement lié à la signification symbolique du feu, emblème de la puissance créatrice ; la maîtrise du feu est l'une des premières conquêtes culturelles de l'humanité. La figure de l'artiste se confond par conséquent avec celle des nombreux personnages qui ont osé défier les divinités. »

l'ambiguïté fondamentale du statut d'artiste : humain et divin, autorisé mais circonscrit, révélateur et illusionniste jouant avec l'autorité, sa marche de manœuvre est réduite dès le départ.

Au sein du corpus mythologique, une dernière figure emblématique s'impose de par sa relation, bien qu'indirecte, à l'image picturale : il s'agit du personnage de Narcisse. Fondé sur les thèmes de l'image, du reflet et de l'illusion, il concerne en effet la question de l'origine de l'artiste, à la différence essentielle qu'à l'inverse des personnages précédemment analysés, Narcisse est un artiste passif ; il est confronté involontairement à la problématique de l'image et en subit le pouvoir. Mythe sans doute le plus lié au visuel, il est aussi, paradoxalement, le plus éloigné des considérations sur l'acte créateur. Quelles valeurs est-il susceptible de transmettre ? Dans ses différentes variantes, il est l'emblème du rapport énigmatique de l'être vivant à l'image, qui implique ou non une reconnaissance. Touché par le châtiment de Némésis pour avoir trop longtemps rejeté l'amour, Narcisse est condamné à adorer un reflet, le sien. Dans la majorité des versions, il n'est pas conscient que cette image est la sienne : il incarne alors l'activité contemplatrice capable d'apprécier la beauté d'une image, qui a priori imite le réel, mais qui dépasse la simple copie en suscitant un sentiment esthétique. L'illusion devient digne de contemplation par cette expérience particulière. Cependant, Narcisse est aussi assimilé au statut de créateur, d'inventeur d'image. La narration du mythe ne permet pas explicitement cette interprétation, sauf en extrapolant le rôle de la vue : le personnage, par ses yeux, fait d'un reflet une image, un portrait, auquel il attribue une autonomie et des qualités esthétiques. Il crée involontairement le cadre d'une représentation destinée à être contemplée. Dans cette perspective, il est possible de voir dans le mythe de Narcisse la naissance d'un genre, au-delà du simple trompe-l'œil, celui de la mise en abyme de l'auteur, et donc de l'autoportrait, et de la mise en abyme de la représentation, et donc de la métapeinture⁷⁹.

Les figures mythologiques ne posent donc pas distinctement l'origine de l'acte pictural : seules les gloses postérieures voient en Prométhée ou Narcisse les instigateurs de cet art. Les légendes antiques constituent bien plus une remontée théorique vers l'artiste dans toute sa dimension et démontrent le carcan statutaire qui pèse sur ce personnage, divin ou humain. Cette gaine imposée par son rapport à la divinité suprême détermine une ambiguïté profonde : le démiurge est un personnage redoutable et admirable qui, face à l'autorité, doit faire ses preuves en rivalisant d'ingéniosité, et qui, par cette même démonstration d'adresse et d'intelligence, pénètre la sphère divine. Le dieu souverain n'interdit pas directement l'art, mais il refuse le principe de sa transmission, de son humanisation et de sa démocratisation. C'est la technique, l'habileté et la ruse qui effraient, autrement dit, l'acte plus que l'œuvre, car il outrepassa une frontière floue entre mondes terrestre et céleste, en donnant précisément vie (corps et âme) à une œuvre.

⁷⁹ *Dictionnaire des mythologies...*, t. II, p. 1432 : « À l'arrière-plan de l'histoire de Narcisse, Dionysos l'illusionniste. Philostrate le souligne, décrivant un tableau antique qu'on pourrait appeler "Narcisse à la fontaine", et où l'illusion du miroir est redoublée par la figuration même. »

Dans les veines mythologique et historique, la primauté essentielle de l'artiste est avant tout celle d'un statut : face à ses confrères, au pouvoir et à la divinité, le créateur doit démontrer sa valeur et se définit donc par ses percées dans ces différentes sphères. Tant qu'il n'y parvient pas, il est qualifié indifféremment d'ouvrier ou de démiurge, sans objectivité réelle dans l'attribution : il existe un flottement originaire de la condition d'artiste, à mi-chemin entre le saltimbanque et le prophète, condition dont le nœud gordien est la matérialité inévitable de la pratique. Comment résoudre le dilemme entre cette manualité et la grandeur divine des œuvres ou de l'acte même ? Par la mise en avant de l'intellect, ou par la reconnaissance hiérarchique. L'artiste le devient seulement par son excellence et par son entrée au service d'un maître, d'où le paradoxe d'une création dépendante, contrôlée, d'un art sous tutelle. Le mythe de Prométhée et le destin d'Apelle illustrent ces résolutions non exemptes d'ambiguïté.

Les artistes originaires naissent dans l'ombre d'une instance supérieure, d'un modèle divin inspirant ou défiant, mais garantissant avant tout la valeur de l'acte créateur⁸⁰. Le système comparatif qui régit les relations entre le dieu artiste et les autres créateurs est entièrement idéologique et conditionne un mouvement unilatéral : la création est tolérée ou déléguée uniquement dans un cadre commandité. Zeus ne permet à Prométhée d'inventer qu'un homme faible, Apelle entre au service d'Alexandre – le pouvoir politique constituant une variante de l'autorité divine – et doit compter comme tout démiurge sur l'inspiration des Muses, tout comme saint Luc répond directement aux desseins de Dieu. Les deux fonds antique et biblique proposent une même envergure à la création, subordonnée à une force supérieure⁸¹ qui ouvre les portes à une entente, voire à une entraide, entre les deux pôles spirituel et terrestre, dans la réalisation des œuvres d'art. Pour la définition de l'artiste et du processus créateur, cette donnée contient toujours en germe les notions d'arbitraire et d'interventionnisme⁸², et pèse sur toute entreprise artistique. Nous pourrions en mesurer l'impact par l'étude des légendes entourant les créations de ces premiers peintres.

⁸⁰ Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, p. 86 : « En-deçà et au-delà de sa vertu informative (éclairer la création divine), la métaphore d'un dieu artiste possède une force inhérente qui lui permet de fonctionner comme une preuve de l'existence du Créateur, que ce soit dans l'Ancien Testament (livre d'Isaïe, XXIX, 16), chez les Grecs (Empédocle [...]), chez les gnostiques (Pimandre, 5, 8) ou dans la littérature chrétienne (Singer, 1939, 33). »

⁸¹ Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, p. 89 : « L'appel biblique et l'infusion de l'esprit de Dieu peuvent être directement comparés à la conception grecque de l'inspiration. »

⁸² Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, pp. 129-130 : « Il nous semble que ces oppositions [en parlant de pouvoirs bons et mauvais, protecteurs et dangereux] qualifient l'artiste mythique ; ce sont là les premières légendes suggérant sa fonction duelle, à la fois magicien maléfique et créateur tout puissant. L'image de l'artiste chez les Grecs en est imprégnée ; il est d'ailleurs possible que cette ambivalence ait déterminé le peu de considération sociale qu'on lui accordait. [...] Dans l'évangile apocryphe que nous citons plus haut, Jésus enfant n'est pas simplement dépeint comme le Créateur, le *deus artifex*, mais comme un dangereux magicien. S'il donne la vie à ses oiseaux d'argile, il peut aussi la retirer à ceux qui s'opposent à sa volonté. Ainsi, sous une forme populaire syncrétique, l'ancienne image païenne d'une divinité capricieuse et arbitraire marqua le concept judéo-chrétien du Dieu Créateur. »

III. LA PREUVE PAR L'IMAGE : LES PREMIÈRES ŒUVRES

Les différentes sources légendaires mettant en scène le personnage du créateur originaire ne permettent pas d'étiqueter une personnalité comme premier peintre. L'activité picturale de saint Luc est abstraite dans les faits, celle de Dieu est allégorique ; Apelle est un virtuose maniant des instruments déjà existants, et les démiurges de la mythologie gréco-latine sont avant tout emblématiques de valeurs telles que l'ingéniosité et l'habileté. La notion de primauté est toute relative et concerne pour chacun un aspect limité et distinct. Premier peintre de la divinité, premier Créateur, premier peintre de cour, premier inventeur : ces titres ne sont pas interchangeable, ils participent de conceptions particulières. Le point commun les reliant, nous l'avons observé, est le rapport maintenu par chacun de ces premiers artistes avec l'instance supérieure. Afin de mieux comprendre ce que signifient et supposent ces types de création déléguée, incarnée, contrôlée ou officialisée, nous laissons au second plan le travail de mythification entourant les personnages et centrons désormais notre propos sur leurs œuvres et les fables propres à ces objets. Après les premiers peintres, les premières images retiendront donc notre attention. Comment les légendes ont-elles digéré, interprété le statut de l'artiste au vu de ses créations ? Qu'est devenue l'intervention divine dans la description et la compréhension des premières œuvres picturales ? Nous avons constaté l'importance du rôle d'un metteur en scène sur les planches de la création, dirigeant et inspirant ses acteurs. Que reste-t-il, selon la légende, de l'influence de ces maîtres dans l'œuvre finale ?

Sans procéder à une vérification des données sur les tableaux interrogés, nous étudierons la construction mentale élaborée à partir d'eux et mesurerons les valeurs et certitudes associées à ces témoignages d'une création bien énigmatique et ambiguë. Nous reviendrons donc sur la pratique picturale de saint Luc, telle qu'elle est décelée dans des portraits lui étant attribués. Les créations picturales proprement divines devront aussi être sondées dans leur portée artistique et leur invitation à la contemplation. Concernant Apelle, nous approfondirons le paradoxe de son succès fondé sur une absence d'œuvres, mais nous nous intéresserons aux commentaires qui se sont attachés à remplir ces vides. Enfin, pour compléter cette synthèse appréhendée de l'autre côté de l'acte créateur, nous élargirons le cercle des premières peintures à la pratique singulière et primitive de l'imitation dans sa modalité simienne.

1. La divinité protéiforme : les images miraculeuses

Les légendes sur les images divines sont rattachées aux trois figures d'auteur que nous avons retenues, celles de saint Luc, de Dieu et du Christ, dont les natures différentes peuvent cependant se superposer. La créativité lucanienne, aussi fantasmée soit-elle, est féconde. Nous ne prétendons pas à une présentation exhaustive de toutes les œuvres attribuées de près ou de loin à l'évangéliste, ni des multiples *veræ effigies* dites de main divine. Nous choisirons les exemples les plus révélateurs de l'argumentation sur l'*auctoritas*, autrement dit des efforts

persuasifs engagés afin d'asseoir une croyance parcellaire ou plus globalisante, et qui ont fait de certaines œuvres de véritables références dont le symbolisme est à préciser.

Malgré l'origine métaphorique de l'activité picturale de saint Luc, les œuvres que la tradition considère comme siennes sont les plus conformes au sens propre du substantif « tableau », c'est-à-dire une image picturale exécutée sur un support rigide et autonome. On reconnaît plus précisément à l'évangéliste la réalisation des portraits de la Vierge, seule ou tenant l'enfant Jésus dans ses bras, ou du Christ seul, et dans une moindre mesure, ceux des apôtres saint Pierre et saint Paul⁸³. Nous le verrons, les autres premières œuvres divines qualifiées de picturales s'éloignent de cette définition par un trait particulier. Concernant les toiles de Luc, il n'est possible de les étudier qu'en acceptant virtuellement une véritable activité artistique de sa part, afin d'entrer dans la logique de l'*auctoritas*. Il faudrait donc passer outre la polémique autour de cette pratique, mais la controverse apparaît alors à un autre niveau : les peintures présentées comme étant de la main de Luc ne permettent pas une datation cohérente, étant d'une facture beaucoup plus tardive. Là encore, les démonstrations vont tenter de combler cette nouvelle lacune d'ordre stylistique.

Il nous faut d'abord partir de la légende la plus complète et la plus divulguée. L'historien Théodore le Lecteur, du début du VI^e siècle, est majoritairement identifié comme le premier relayeur du mythe, dont s'inspireront Siméon Métaphraste, moine byzantin du X^e siècle, puis Nicéphore Calliste au XIV^e siècle⁸⁴. L'épisode fondateur qui témoigne d'un portrait de la Vierge par saint Luc eut lieu au milieu du V^e siècle. Tout part d'un acte de piété de l'impératrice d'Orient convertie au christianisme, Eudoxie, qui, à la mort de son époux, l'empereur Théodose le Jeune, se recueillit à Jérusalem. Elle y acquit des reliques et s'acquitta de la demande de sa belle-sœur Pulchérie de lui en rapporter. Parmi ces objets saints, se trouve une image de la Vierge peinte par l'évangéliste. Par cette brève présentation de la base de la légende, il est possible de mesurer à quel point la croyance dans le portrait de Luc a la forme d'un millefeuille : il n'existe en réalité aucun témoignage direct, chaque élément du mythe est presque autonome, mais tous, même très éloignés dans le temps, se superposent, et seule la foi religieuse en garantit l'adhésion⁸⁵. Nous n'entreprendrons pas une archéologie plus poussée de

⁸³ Sur les portraits des apôtres, voir Hans BELTING, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris : Le Cerf, 1998 [1^{re} éd. 1990], pp. 165-166. L'auteur n'évoque pas leur attribution à saint Luc ; il les qualifie de « faux médiévaux des originaux constantiniens », et il explique, p. 195 : « La légende selon laquelle le pape Sylvestre aurait donné deux portraits des apôtres Pierre et Paul à l'empereur Constantin pour le convertir ne peut donc évidemment être qu'un produit tardif. Même si sa représentation est attestée à Rome dès le VI^e siècle, elle ne prit vraiment son essor qu'au cours des VIII^e et IX^e siècles, servant alors de base à l'imposture de la "Donation de Constantin", cet essai des papes de se poser en empereurs suprêmes de l'Occident face aux Carolingiens. C'est donc de cette époque que datent les deux petits portraits des princes des apôtres provenant du trésor de la chapelle Sancta Sanctorum, que nous avons évoqués plus haut. »

⁸⁴ Voir en annexe I l'extrait tiré de l'*Histoire ecclésiastique* de Nicéphore CALLISTE, t. II, livre XV, ch. 14, f^o 839v^o.

⁸⁵ Hans BELTING, *Image et culte...*, p. 84 : « Les origines de la légende de saint Luc peintre restent obscures. Il existe un document du IV^e siècle, où elle apparut peut-être, mais il est douteux. L'histoire de l'Église compilée par Théodore le Lecteur est fiable quand elle traite des trois églises mariales de l'impératrice Pulchérie (vers 450), mais l'histoire de cette impératrice recevant de Jérusalem un portrait marial peint par saint Luc, cadeau de sa belle-sœur Eudoxie, doit être considérée comme un ajout postérieur. Toujours est-il que deux des trois églises possédaient des reliques vestimentaires célèbres. Il est possible que ce soit la troisième, où l'icône de l'*Hodigitria* devait être vénérée plus tard, qui ait donné lieu à la légende de l'icône peinte par Luc, elle-même considérée comme une relique venue de Jérusalem, comme le manteau et la ceinture de Marie. » Une présentation exhaustive

l'émergence de la légende : ce sont précisément les données mythificatrices périphériques qui nous intéressent, et les efforts qu'elles mettent en œuvre afin d'attester leur vraisemblance.

La lacune la plus béante dans l'histoire du ou des portraits attribués à saint Luc apparaît dans les textes qui entreprennent leur description stylistique. Malgré les évidentes inadéquations entre la chronologie et la facture, la démonstration ne faiblit pas. Quelles sont les étapes de la réhabilitation de cette icône tardive considérée malgré tout comme remontant aux origines du christianisme ? En partant de la datation largement partagée du XIII^e siècle et en passant par l'analyse de restaurateurs admettant une facture du XI^e siècle⁸⁶, l'argumentation la plus radicale arrive à faire reculer la réalisation du portrait de la Vierge dit de saint Luc à l'époque même de l'évangéliste : la légende est ainsi comprise dans son premier degré.

L'exemple le plus remarquable concerne l'image conservée aujourd'hui dans la basilique Sainte-Marie-Majeure à Rome. Des études successives confortent l'abbé Anselme Milochau dans sa conviction : l'œuvre est grecque, elle précède le style médiéval et même l'art byzantin, et peut au moins être datée, plus ou moins scientifiquement, du III^e siècle⁸⁷. Le

et documentée des différentes légendes sur les portraits du Christ et de la Vierge a été réalisée par le bibliographe Étienne-Gabriel PEIGNOT, *Recherches historiques sur la personne de Jésus-Christ : sur celle de Marie, sur les deux généalogies du Sauveur, et sur sa famille*. Dijon : Victor Lagier, 1829, 275 p. L'auteur n'hésite pas à exprimer ses doutes sur les sources et les démonstrations du passé. À propos des « monuments » de Jésus-Christ, c'est-à-dire des « statues, portraits peints et même médailles », il écrit : « Nous ajouterons qu'il en est plusieurs, soit dit en passant, dont il seroit peut-être aussi difficile de prouver la fausseté que l'authenticité. », *ibid.*, pp. 9-10. De Siméon Métaphraste, qu'il cite et traduit, il dit : « Si du moins il s'étoit contenté de paraphraser les récits dans son recueil des vies des Saints, mais il les a remplis de fables ridicules et détails merveilleux qui en font plutôt un roman qu'une histoire. », *ibid.*, p. 168. Sa présentation du portrait de la Vierge par saint Luc se trouve aux pages 154-188. Le bibliothécaire remet en cause la primauté du tableau de saint Luc : une copie commandée par saint Germain aurait été réalisée avant lui par un autre peintre à partir de l'effigie *non manufacta* de la Vierge imprimée sur la colonne de l'église de Diospolis. L'auteur retrace ensuite l'historique et le processus de multiplication que l'œuvre attribuée à Luc a connu durant l'époque moderne. Voir les extraits mis en annexe II.

⁸⁶ Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien...*, t. II, p. 70 : « Parmi les exemplaires venus jusqu'à nous, le plus ancien serait une peinture sur bois conservée à Rome dans l'église Sainte-Marie d'Aracoeli. Malheureusement la prétendue antiquité de ce panneau ne résiste pas non plus à l'examen que celle de la Sainte Face de Laon, du Suaire de sainte Véronique ou de Saint Voult de Lucques. Une restauration récente a révélé que la Vierge de l'Aracoeli, qui faisait sans doute partie d'un groupe de la Deësis, avait été peinte au XI^e siècle – par conséquent dix siècles après la mort de saint Luc – que dès le XII^e siècle, le panneau avait été altéré par des repeints et que le fond d'or était une réfection du XIV^e siècle. Il est donc impossible de reconnaître dans ce portrait et ses répliques une effigie authentique de la Vierge. »

⁸⁷ Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc...*, pp. 44-45 : « Au mois d'août 1860 [l'image de Sainte-Marie Majeure] fut descendue de son autel, pour être portée processionnellement et exposée dans l'église de Jésus. Sa vue suffit pour répudier par les savants romains de nos jours les énormités avancées par ceux du siècle dernier. Une commission de peintres et d'antiquaires fut chargée d'en faire l'examen. Le résultat, sans être tout à fait aussi complet que nous pourrions le désirer, ne lui a pas été défavorable. Il ne peut plus être question de la confondre, non pas seulement avec les peintures du moyen âge, mais même avec les Vierges de l'époque byzantine, apportées en grand nombre en Italie au temps des iconoclastes. Elle est grecque, et c'est l'œuvre d'un habile artiste, bien que laissant quelque chose à désirer dans les proportions et les ombres. La Commission n'a pas osé la reporter au siècle même des apôtres ; mais elle n'hésite pas à affirmer qu'elle est antérieure à Constantin et à la paix de l'Église. [...] Qui sait si quelque nouveau progrès des études archéologiques ne la fera pas remonter plus haut encore, jusqu'à ce qu'elle atteigne enfin le temps même de saint Luc ? » L'abbé ajoute en note : « Nous connaissons un peintre qui, après un examen attentif et plusieurs fois répété, n'hésite pas à soutenir que les artistes du III^e siècle étaient incapables de faire une œuvre aussi parfaite ; et que, de ce côté, rien ne s'oppose à ce qu'on ne l'attribue à saint Luc. C'était aussi l'avis d'un des premiers peintres du XVII^e siècle, consulté par Vittorelli, qui rappelle ses paroles. (*Gloriose memorie della beatissima Vergine Madre di Dio*, Roma, 1616.). Sixte de Siègne a vu dans l'atelier de Titien une des copies, dont le grand artiste ne craignait pas de rapporter l'original à saint Luc (Lib. II *Bibliothecae sanctae*, p. 139). » La polémique est toujours ouverte de nos jours : « *La Salus Popoli Romani*, che nella esposizione occupa il posto centrale, deve essere ancora studiata quanto alla sua antichità, non avendo

jugement de l'abbé fait le reste : si l'esthétique du portrait de la Vierge surpasse les capacités des peintres du III^e siècle, elle semble en retrait face à la création picturale contemporaine de l'évangéliste⁸⁸. Il n'y a plus à ce niveau de preuve ni de critère objectif, mais seulement une déduction à partir de ce que l'auteur sait de la vie de saint Luc, et de son espérance de voir la tradition validée par la science⁸⁹. Tel est le type de réflexion que nourrit l'énigme entourant la légende de saint Luc peintre. Celle que nous venons de présenter se caractérise par un certain radicalisme intéressé, mais au sein de cet extrémisme chronologique apparaissent des notions qui permettent de modérer et d'expliquer ce que l'on pourrait qualifier d'abus de langage.

La reconnaissance dans une image du travail de l'évangéliste n'est sans doute pas à prendre au sens propre : cette effigie dépend en fait d'une véritable généalogie picturale, d'une série de copies assurant la transmission d'un modèle original, et parallèlement d'une idéologie qui valide et même favorise l'existence de ces reproductions. Le langage a accompagné ce processus en ne différenciant pas les expressions désignant les unes et les autres⁹⁰. Seule une différence de degré peut séparer l'original des images s'en inspirant, mais en aucun cas une différence de nature : elles peuvent toutes être considérées comme divines, véritables et fidèles au modèle par excellence, la Vierge ou le Christ. L'acte pictural de saint Luc est déterminant mais secondaire : il concrétise en premier l'image mariale ou christique, mais la valeur de son œuvre et de sa descendance provient en réalité des originaux dont il s'est inspiré. Nous pouvons là encore reconnaître sa fonction essentiellement intermédiaire.

Au lieu d'évoquer le premier portrait de la Vierge ou du Christ par saint Luc, il convient donc d'utiliser le pluriel : plusieurs œuvres auraient été peintes par l'évangéliste⁹¹, et

ancora ottenuto un restauro scientifico. », *De vera effigie Mariae : antiche icone romane*, catalogue de l'exposition à la Basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome, 18 juin-3 juillet 1988, Pietro AMATO (dir.). Milan : A. Mondadori ; Rome : De Luca, 1988, p. 16. Le catalogue montre d'autres portraits de la Vierge attribués à saint Luc, moins célèbres que la *Salus Populi Romani* qui occupent les pages 51-60.

⁸⁸ Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc...*, pp. 46-47 : « [...] il ne manque pas de causes pour expliquer la différence du style de saint Luc, si cette différence est aussi tranchée qu'on semble le prétendre. Il n'était pas peintre de profession, et on ne doit pas être trop surpris de le trouver médiocrement initié aux procédés et à la manière des maîtres de son temps. Ce n'est ni à Rome, ni à Athènes que son éducation a été faite ; mais à Antioche, aux confins des deux Asie et de l'Égypte, dans une ville ouverte à des influences singulièrement différentes de celles qui régnaient alors en Occident. Il faisait un portrait ; et il a respecté non-seulement les traits du visage, mais le costume de la sainte Vierge jusque dans ses moindres détails. De là des draperies, un air, une pose, un ensemble, qui ne ressemblent guère aux figures d'imagination de Pompéi et des catacombes. »

⁸⁹ Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc...*, p. 57 : « Les archéologues modernes ne la confondent plus avec les peintures postérieures à l'ère byzantine. Il ne nous est pas défendu d'espérer qu'un jour ils se mettront tout à fait d'accord avec la tradition, qui la reporte plus de deux siècles en arrière de l'époque à laquelle ils s'arrêtent. »

⁹⁰ Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc...*, p. 38-40 : « Supposons que le style de ces images et les procédés de la peinture ne permettent pas de les reporter toutes à l'époque de saint Luc (et cela paraît certain pour le plus grand nombre) ; qui nous empêche de les regarder comme des copies plus ou moins imparfaites, mais toujours fidèles du portrait original qu'il avait fait de sa main ? [...] La tradition, que nous retrouvons partout où se conserve une de ces images, a une source légitime et repose sur un fondement solide. C'est bien là le vrai portrait de Marie ; c'est bien celui que saint Luc a légué à l'Église. Qu'importe qu'il ne soit pas de sa main, si la main qui l'a copié a reproduit fidèlement les traits de la peinture originale ? La vénération et l'amour descendent tout naturellement du portrait primitif aux copies qui le multiplient. [...] Toutes [les] Vierges [des peintres de toutes les écoles] sont sœurs. »

⁹¹ Henry MARTIN, *L'art et les saints...*, p. 38 : « La légende n'attribue pas moins de sept représentations de la Mère immaculée à l'évangéliste Luc. L'un des plus célèbres parmi ces tableaux est celui qui est conservé aujourd'hui à la chapelle Borghèse, dans la basilique de Sainte-Marie Majeure, à Rome. Ce serait là, pense-t-on, une madone byzantine du XIII^e siècle. »

plus exactement, il en existerait beaucoup s'inspirant d'un hypothétique prototype⁹². La définition objective d'une œuvre comme l'original de la main de saint Luc est impossible : il est très vraisemblable que le ou les portraits éventuellement peints par l'évangéliste soient de pures inventions imaginaires, ou bien aient disparu. Les deux hypothèses reviennent au même : il y a une lacune originaire que le langage et le mythe tentent de combler. Ce processus s'accompagne d'une inévitable confusion dans les termes. Ainsi, une image fut instaurée comme la plus authentique selon la tradition, celle du portrait de la Vierge et de l'Enfant Jésus exposé aujourd'hui dans la chapelle Borghèse de la basilique Sainte-Marie-Majeure à Rome. Mais cette authenticité est à comprendre comme une fidélité envers le premier portrait de saint Luc, non localisable. Dès le VI^e siècle, l'œuvre picturale de saint Luc est évoquée par un détournement des mots : chaque historien, ou presque, est conscient que les portraits vénérés ne sont pas les incunables de Luc, mais les copies qui s'en rapprochent le plus. Le langage a permis cependant de résoudre le hiatus en attribuant à ces copies authentiques l'expression d'images de saint Luc. Le raccourci linguistique largement répandu a bientôt rendu difficile la distinction entre les deux types d'œuvres.

L'icône de Sainte-Marie-Majeure est donc implicitement désignée comme la copie, datée du XIII^e siècle, d'une des œuvres réellement attribuées à saint Luc. Elle représente le motif de la *Madonna Salus Populi Romani* (fig. 59), l'Enfant dans ses bras bénissant de la main gauche à la manière byzantine. Elle est donc un exemple de l'*Hodigitria*, liée à la légende diffusée par Théodore le Lecteur au VI^e siècle et complétée par Nicéphore Calliste au XIV^e siècle⁹³. Cette image archétypale fait partie d'une typologie des représentations originelles de la Vierge qui, malgré leur possible destruction, continuèrent à inspirer d'innombrables copies⁹⁴. La *Nicopoya* se réfère à la première représentation de la Vierge de la Victoire. Sa première copie remonte au VI^e siècle et ouvre la voie à une série de Vierge en majesté⁹⁵. La

⁹² José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas... », pp. 100-101 : « Lo cierto es que la veneración a esta sacrosanta efigie, aureolada con tan inefables carismas, se extendió muchísimo, caló en el pueblo y la citada Madonna u otras, con algunas variantes, fueron copiándose repetidamente, de forma que primero se asignaban al Santo cuatro pinturas, luego siete y más tarde más de seiscientas. »

⁹³ José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas... », p. 100 : « Nicéforo Calixto completa [el aserto de Teodoro Lector] al referir que [Pulqueria] mandó colocar tan singular icono en la iglesia de Hodegon (calle de los Guías) de la citada ciudad de Constantinopla, que al efecto ordenó construir, donde se veneró hasta 1453, fecha en que los turcos la destruyeron al conquistar la ciudad. Dicha imagen fue advocada por ello como HODIGITRIA (la que guía), retratada de busto o media figura, en que la Madre sostiene el Niño en el brazo izquierdo, Quien bendice con la diestra a la manera bizantina y porta un libro con la opuesta. » *Ibid.*, p. 120 : « Rápidamente se hicieron copias y réplicas de la HODIGITRIA, con algunas variantes (busto, media figura, cuerpo entero), respecto a la de Constantinopla. Como réplica de ella (con algún cambio) se considera la venerada en la basílica romana de Santa María la Mayor [...]. »

⁹⁴ Voir Manuel TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid : Plus-Ultra, 1946, notamment pp. 13-19.

⁹⁵ José María DOMÍNGUEZ MORENO, « La Leyenda de la Virgen de Guadalupe. I: La traslación », *Revista de folklore*, 1994, t. 14, n° 158, pp. 39-46 : « Bajo el nombre de Nicopoya (= la que da la victoria) se conoce otra supuesta tabla de San Lucas, fechada artísticamente como del siglo VI, que deriva de la Virgen bizantina llamada Teótoscos (Madre de Dios). Permanece en la iglesia de San Marcos de Venecia desde que los cruzados, que la llevaban a sus combates, la trajeron desde Constantinopla. La Virgen se retrata entronizada, sujetando al Niño en su regazo, que hace las funciones de Tronum Dei. No se hace necesario insistir en la influencia de este icono sobre las vírgenes sedentes en Magestad del románico y del gótico, como pone claramente de manifiesto la propia imagen de la Virgen de Guadalupe. » Sur ces différents types de portraits et leur localisation, voir *Imago Mariae* :

Vierge *Blachernitissa* est une des reliques parvenues à Pulchérie, qui lui fit construire l'église des Blachernes à Constantinople. Ce portrait de la Vierge par saint Luc est en fait une mosaïque, mais la question de son origine semble secondaire face à sa propre influence⁹⁶. La Vierge *Eleonsa*, la Miséricordieuse, la *Platytera*, Vierge du Signe qui porte l'Enfant assis sur ses genoux, ou encore la Vierge *Orante*, sont autant de motifs qui rendent compte de la diversité de l'apparence de la Vierge, et du fantasme de trouver une source commune à toutes les variantes.

Par un même glissement sémantique, tous ces termes désignent d'abord la première image, créée par Luc mais souvent détruite ou disparue, et aussi celles qui s'en inspirent. Cette généalogie, qui permet de transmettre le nom et donc la valeur de l'icône, rend compte de la volonté de diviniser un maximum d'images et de créer un réseau idéologiquement pertinent à une échelle spatio-temporelle ample. Nous avons vu jusqu'où mène cet effort : des mosaïques, des sculptures, des peintures datées parfois du XIII^e siècle, et dont le style byzantin ne fait aucun doute, sont attribuées à la main de l'évangéliste. La pensée implicite selon laquelle toute image divine découle d'un original réalisé par Luc est devenue une réalité ; elle a été utilisée dans un sens propre attribuant aux copies le rang de *vera effigies*. Ce phénomène s'est déroulé par ajouts successifs de références intéressées, notamment dans les récits d'images dévotionnelles.

La paternité picturale de Luc acquiert ainsi l'envergure d'une théogonie : un monde visuel se rattache à son existence et à son activité artistique supposée. Et l'on comprend dès lors le sens de la mythification : face à la multiplication des icônes, s'impose la question de leur valeur, de leur authenticité, de leur divinité, bref, de leur orthodoxie. Plus la descendance s'étoffe, plus la souche doit être solide afin de garantir la pureté de l'ensemble. C'est donc une quête des origines qui a été menée par les historiens et les théologiens du Moyen Âge, reprise avec une nouvelle perspective et une nouvelle ardeur à la suite du Concile de Trente. Et l'origine trouvée est la figure de l'évangéliste Luc, scribe, médecin, et peintre ; un nom suffit à asseoir une légende aussi profuse soit-elle. Cette élaboration impressionne d'autant plus que la source, saint Luc peintre, peut être considérée comme une métaphore, l'évangéliste n'ayant sans doute jamais manipulé d'autre instrument que la plume. Cela rejoint la définition de la fable : une histoire qui ne s'organise pas autour d'une réalité tangible, mais autour d'une idée. La fable peut cependant s'apparenter non pas à un mensonge, car il ne s'agit pas de juger l'histoire, mais à une illusion, motivée par une croyance qui a choisi de privilégier le mythe de l'évangéliste face à une autre histoire plus concrète.

En effet, la controverse s'enrichit avec l'existence de versions concurrentes à celle de saint Luc, et beaucoup plus terre-à-terre. Leur particularité est qu'elles n'introduisent pas de modification onomastique : plusieurs Luc entrent en scène, mais au final, la légende repose

tesori d'arte della civiltà cristiana, exposition au Palazzo Venezia, Rome, 20 juin - 2 octobre 1988, Pietro AMATO (dir.). Milan : A. Mondadori - Rome : De Luca, 1988, pp. 7-17.

⁹⁶ José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas... », p. 121 : « Constantino Coprónimo (siglo VIII) dio orden de destruirla, no pudiendo impedir que se reprodujera. La Señora está en pie, de cuerpo entero, los brazos abiertos en actitud de plegaria. Jesús figura dentro de una aureola o medalla, colocada en el pecho materno. »

toujours sur un Luc divin. Tout d'abord, nous trouvons une variante ayant la volonté de résoudre le problème chronologique du premier portrait de la Vierge : celle-ci n'a pu poser pour Luc car, au moment de leur rencontre, elle était beaucoup plus âgée que ce que ne montre l'icône. En deçà des arguments déjà évoqués pour évincer cette remarque, il existe une légende qui met l'*auctoritas* de l'image de la Vierge entre les mains d'un évêque de la Thébàide, qui aurait œuvré en Égypte et qui s'appelait Luc⁹⁷. Une autre version offre une perspective différente sur l'ensemble du mythe : sans pouvoir effacer l'éventuelle activité de l'évangéliste, elle introduit un autre Luc, peintre et divin, mais ayant vécu au IX^e ou au X^e siècle. Il s'agirait d'un artiste florentin, d'où le nom de Luca Fiorentino parfois utilisé, et qui acquit une réputation de peintre saint de par son traitement des motifs religieux et de par sa propre existence au service de Dieu.

Saint Luc⁹⁸, Luc le saint⁹⁹, ces appellations expliquent la confusion qui eut sans doute lieu quand, en évoquant l'artiste florentin, on entendait le personnage et l'œuvre de l'évangéliste, dont l'aura gagna ainsi en vivacité et en actualité. Ce croisement des références explique peut-être le regain d'intérêt de la légende de l'évangéliste, qui remonterait au VI^e siècle avec Théodore le Lecteur, puis réapparaît au X^e siècle avec Siméon Métaphraste, avant d'être reprise au XIV^e siècle par Nicéphore Calliste. Il est cependant difficile de mesurer la portée des amalgames possibles entre ces personnalités et ces productions picturales si éloignées et approximatives. Ce que nous pouvons souligner en revanche, c'est précisément le phénomène de mélange qui préside à la mythification. Tout comme les croyances des peuplades de la Grèce antique ont fusionné sous les noms de la mythologie principale, chaque personnage héritant d'anecdotes plus ou moins convergentes de divinités secondaires¹⁰⁰, Luc constitue un creuset de conceptions du peintre à la fois religieuses et historiques, ce qui fonde véritablement sa nature mythique. Ce mécanisme permet de comprendre toute la profondeur de la contamination divine des portraits de la Vierge ayant de près ou de loin un rapport avec un certain Luc : un nom permet de légitimer une image car il renvoie à un ensemble de

⁹⁷ M. A. DERIGLAZOFF, *Art et Histoire des Icônes en Russie du X^e siècle à nos Jours*, disponible sur le site internet <http://invites.maison-russie.fr/icone/origine/luc.html>. « Luc aurait effectivement pu peindre Marie, habitant alors la maison de l'apôtre Jean à Damas. Cependant Marie aurait été à cette époque une très vieille dame. Il faut lucidement envisager l'hypothèse que ces trois portraits de jeune femme aient été réalisés en Égypte par un évêque de la Thébàide, appelé Luc également. »

⁹⁸ Henry MARTIN, *L'art et les saints : saint Luc...*, p. 36-37 : « Une autre tradition relative à la représentation de la Vierge par l'évangéliste Luc doit être également retenue. Beaucoup prétendent, en effet, que divers tableaux consacrés à la mère de Dieu et qui passent pour être l'œuvre de notre saint seraient, en réalité, dus au pinceau d'un peintre florentin, nommé Luca. Cet artiste vivait, dit-on, au IX^e siècle. Comme plus tard Fra Angelico, il embrassa la vie religieuse et se montra si fidèle serviteur du Christ que ses compatriotes l'appelaient *il santo*, "le saint". Les générations qui suivirent, voyant les touchantes figures de la Vierge attribuées à un artiste dit *il santo Luca*, "le saint Luc", n'hésitèrent pas à en conclure que l'auteur de ces peintures devait être effectivement saint Luc l'évangéliste. »

⁹⁹ José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas... », p. 101 : « Ante la falta de certidumbre de estas atribuciones, se piensa si pudo haber confusión con algún homónimo también artista, citándose al respecto a un pintor llamado Lucas el Santo, muerto en 1002, que laboró en Cesena, ciudad del Adriático, y al que se atribuyen varias figuraciones marianas de análoga iconografía. »

¹⁰⁰ Edith HAMILTON, *La mythologie...*, p. 26 : « Que de telles actions puissent être imputées au plus majestueux des dieux s'explique, selon les érudits, par le fait que le Zeus de ces chants et récits est en réalité l'amalgame d'une multitude de divinités. Lorsque son culte s'introduisait dans une cité déjà pourvue d'un protecteur divin, une fusion s'opérait [...]. »

qualités et de valeurs religieuses. Ce système de pensée est d'ailleurs renforcé par les autres catégories d'œuvres premières et sacrées, celles partiellement ou intégralement réalisées par la divinité même.

Si le personnage de saint Luc a tellement d'importance dans la genèse des icônes de la Vierge ou du Christ, c'est qu'il est lié historiquement et spirituellement à ces modèles, mais aussi picturalement, selon certaines légendes. La tradition a en effet développé autour de certaines images de l'évangéliste le mythe de l'intervention divine. Certains portraits commencés par Luc auraient été achevés par la divinité, sous la forme d'anges, ou même du Christ, de la Vierge, ou encore de Dieu. Nous retrouvons ces instances créatrices spécifiques et leur implication à divers degrés dans la production picturale.

Une première série d'images parachève la dimension divine de l'œuvre de saint Luc que nous venons d'évoquer. Le fait que l'imperfection d'un peintre mortel soit relayée par la puissance d'une figure divine résume tous les aspects déjà rencontrés. Luc est le peintre élu de Dieu, mais celui-ci le surplombe : il détermine la réalisation des portraits en les souhaitant, en déléguant sa capacité à créer, et parfois en achevant l'ouvrage. Il est le principe qui apporte à l'image son essence divine. Le fait que certaines icônes aient nécessité l'intervention céleste ne constitue pas une preuve des limites de l'évangéliste, mais plutôt une variante démonstrative de l'omnipotence et de l'omniprésence de Dieu : qu'il soit celui qui inspire le commencement d'une effigie ou celui qui l'accomplit, toutes ces perspectives rejoignent l'idée de son *auctoritas* suprême.

La légende qui reflète ce passage de l'image *cheiropoiete*, faite par la main humaine, en l'occurrence celle de Luc, au statut d'image *acheiropoiete*, entoure un ou des portraits du Christ entamés par l'évangéliste et achevés par les anges¹⁰¹, ainsi que celui de la Vierge¹⁰². Sans énumérer tous les cas, il convient d'insister sur la teneur de ce procédé : les fables s'entrecroisent et se juxtaposent sans qu'aucun élément ne se perde, mais plutôt en démultipliant les valeurs de chacune. Jamais les versions ne se contredisent idéologiquement, bien au contraire, et l'on peut sans doute attribuer cette surenchère narrative et idéalisante aux historiens et commentateurs, qui confondent ou rapprochent les variantes et révèlent implicitement le noyau essentiel de toutes ces histoires : la concrétisation la caution divine dans une pratique religieuse particulière, de plus en plus basée sur l'image. Cette implication de la divinité dans la réalisation de sa propre image a donc un double objectif : celui de conforter

¹⁰¹ Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien...*, t. II, p. 25 : « Bien que l'Évangéliste saint Luc soit surtout connu comme portraitiste de la Vierge, il passait pour avoir peint en outre un portrait du Christ qui serait à moitié achiropoète puisque, commencé par lui, il aurait été miraculeusement achevé par les anges. Plusieurs sanctuaires italiens prétendent posséder l'original ou la réplique de ce portrait. Il y en aurait deux à Rome, à la Chapelle Sancta Sanctorum de Saint-Jean de Latran et à la Bibliothèque du Vatican, deux autres dans les cathédrales de Tivoli et de Viterbe. Ces portraits, inspirés de mosaïques byzantines, ne datent en réalité que du XII^e siècle. »

¹⁰² Hans BELTING, *Image et culte...*, p. 77 : « Luc était médecin, mais sa description précise de l'enfance du Christ dans son évangile le qualifiait comme peintre de la Mère et de l'Enfant. Bientôt pourtant on ne se contenta plus de l'origine surnaturelle ni de l'œil authentique du saint peintre, et l'achèvement de son portrait fut attribué à la Madone en personne ; on alla jusqu'à évoquer un miracle du Saint-Esprit, pour s'assurer d'une plus haute authenticité. [...] Néanmoins, la légende de Luc resta un argument important pour renforcer l'idée que l'icône était un portrait historique. En même temps, elle permettait à l'image d'échapper au domaine de la controverse, dans la mesure où elle la liait à la volonté du modèle et même du ciel [...]. »

l'entreprise picturale de l'homme qui s'inspire du bon modèle, et celui de légitimer l'existence d'images qui renvoient au bon original¹⁰³.

Cette validation du visuel atteint un ultime degré de justification dans les légendes d'images entièrement *acheiropoietes*. Ce type de récits d'images miraculeuses est la clé de voûte de l'argumentaire sur la production et la reproduction d'icônes. Il s'agit de portraits du Christ ou de la Vierge au sens propre, ou au sens figuré de traces ou d'empreintes. Cette catégorie de représentations non peintes permet de comprendre dans son ensemble le cadre idéologique et argumentatif dans lequel évoluent les premières images peintes. Plus encore, elle en constituerait l'origine. Ces portraits de la divinité, images fidèles aux traits de la Vierge ou du Christ et créées par eux-mêmes, n'impliquent pas l'utilisation de pinceaux. La réalisation partielle ou intégrale de ces icônes repose sur un tout autre procédé, celui de l'impression directe. Le résultat s'approche donc d'un portrait peint, mais la technique est essentiellement autre.

Ainsi, tous les saints suaires, les saints linceuls et les saintes faces sont-ils des images *acheiropoietes* non peintes, originellement miraculeuses et picturalement reproductibles. Car si la fabrication de ces portraits n'a rien à voir avec la peinture, c'est bien cette pratique, avalisée entre autres par la légende de saint Luc, qui en permet la diffusion par la copie. L'expression métaphorique d'effigie « peinte » par Dieu renvoie à un amalgame de ces points de vue : elle signifie que Dieu a réalisé une représentation visuelle comme s'il l'avait peinte, aussi ressemblante qu'un portrait peint. L'impression du visage sur une toile, la silhouette du corps sur un linge, ou encore son empreinte laissée sur une colonne, tous ces phénomènes surnaturels qui concrétisent visuellement la présence du divin sont assimilés à la pratique picturale, qui permet de figer l'immortel. La peinture est de nouveau utilisée comme une métaphore privilégiée du rapport entre l'humain et le divin.

Un seul exemple, mais non des moindres, illustrera notre propos sur la représentation divine *acheiropoiete*, puisque la légende dédoublée, entre Orient et Occident, de l'archétype de l'image du Christ concentre les problématiques précédemment rencontrées. En effet, les développements autour du *Mandylion* et de la *Veronica* démontrent les imbrications référentielles desquelles se dégage un fondement : la nécessité de voir, ou tout simplement de penser l'existence d'une image vraie de la divinité. Le mythe du portrait d'Édesse¹⁰⁴ nous

¹⁰³ Hans BELTING, *Image et culte...*, p. 82 : « Ce concept chrétien [d'image non créée par une main humaine] représentait une réaction contre le fait que les images étaient taboues dans le christianisme primitif, mais aussi contre les reproches postérieurs de vénération d'œuvres humaines sous forme de dieux en bois peints sur des panneaux. On proclamait que Dieu lui-même, dans son amour des hommes, avait donné la preuve visible de son Incarnation grâce à l'image miraculeuse et par là même autorisé la création d'images. »

¹⁰⁴ Voir en annexe I ce que transmet de cette légende Nicéphore CALLISTE, *L'histoire ecclésiastique...*, t. I, livre II, ch. 7, ff^{os} 77v-78r, et t. II, livre XVII, ch. 16, f^o 924r^o. Sur le contexte historique et l'élaboration mythique de cette image du Christ à partir d'une de ses paroles, voir Alain DESREUMAUX, *Histoire du roi Abgar et de Jésus : présentation et traduction du texte syriaque intégral de « La Doctrine d'Addai »*. Turnhout : Brepols (Apocryphes), 1993, notamment pp. 37-42. Sur la réalisation du portrait de Jésus, la Doctrine d'Addai, sans doute du V^e siècle, dit ceci : « Puisque Jésus lui parlait ainsi, l'archiviste Hannan, qui était peintre du roi, mit en peinture l'image de Jésus avec des pigments de choix et la rapporta au roi Abgar son maître. Quand celui-ci la vit, il la reçut avec grande joie et la plaça avec grand honneur dans l'une des pièces de son propre palais. », *ibid.*, p. 59. Une version grecque du VII^e ou VIII^e siècle, tirée des *Actes de Thaddée*, rend compte du même épisode : « Abgar ordonna à Ananias de prendre

intéresse en premier lieu, car il témoigne du relais pictural entre le peintre mortel et l'Artiste suprême. C'est le roi de Syrie, Abgar, qui en a l'initiative. Malade, il pria le Christ de lui rendre visite, en vain, ce pour quoi il commanda à son notaire et peintre Hannan (Hanania, Ananias ou encore Ananie), d'aller à la rencontre du Sauveur et d'en réaliser une icône.

Selon les versions, l'artisan honore ou non sa mission. Il aurait expédié l'image réalisée avec l'accord du Christ et accompagnée d'une lettre autographe, ou, ébloui, le peintre aurait failli à sa tâche, achevée grâce au Christ par l'impression de son visage sur la toile ou le manteau de l'artiste, ou encore sur un linge. Le dénouement est en revanche le même : par l'imposition de la lettre ou de l'image, Abgar guérit. La rhétorique légendaire est identique : c'est la volonté du Christ que de laisser une trace de son existence miraculeuse et de son apparence charnelle. Mais nous ne pouvons manquer de souligner l'indispensable recadrage idéologique de ce type de récit : l'intervention divine dans la réalisation de son image reflète son essentielle supériorité, mais aussi le danger de permettre toute image *cheiropoiete*¹⁰⁵. La version privilégiant l'action du peintre mortel a pu paraître sacrilège¹⁰⁶. La tournure de la légende permet de dégager le caractère exceptionnel du mythe de saint Luc peintre, véritable privilégié dont l'hypothétique implication picturale a été décuplée a posteriori.

L'histoire du portrait d'Édesse, mentionnée dès le VI^e siècle, nous intéresse enfin car elle anticipe et laisse place en Occident à celle d'une autre icône, diffusée au XIII^e siècle : celle de la *Veronica*. La *Vera Icona*, véritable image du Christ, est le fruit d'une tradition complexe¹⁰⁷ : *sudarium* sans image, tissu imprimé du visage du Christ qu'une femme pieuse appelée

note minutieusement de l'aspect du Christ, de sa stature, de ses cheveux et de tout le reste. Ananie partit donc, remit la lettre au Christ et resta les yeux fixés intensément sur lui sans pourtant pouvoir le saisir. Or celui-ci, en connaisseur des cœurs, s'en rendit compte et demanda de quoi se laver ; on lui donna un essuie-mains [linge plié en quatre] ; il se lava et s'essuya le visage. Il fixa son image sur le linge et le donna à Ananie [...]. », *ibid.*, pp. 139-140.

¹⁰⁵ Hans BELTING, *Image et culte...*, p. 278 : « Il est facile de comprendre le sens de ces deux explications. Tout d'abord, un portrait d'après un modèle vivant se distingue des dieux fictifs, inventés. Il confirme l'existence historique du Christ et la réalité de sa nature humaine, longuement discutée entre les différents courants chrétiens. D'autre part, la reproduction des traits du visage du Christ, qu'elle soit miraculeuse ou mécanique, selon d'autres versions, prévient toute assimilation aux images de dieux "faites de main d'homme", que Paul reproche aux païens dans les Actes des apôtres 19, 23. L'achiropite est une sorte de garantie d'authenticité indépendante du talent du peintre. Enfin, le fait que le Christ ait envoyé son portrait au roi Abgar prouvait qu'il *voulait* laisser une image de lui. Ainsi se justifiaient non seulement l'authenticité, mais aussi la vénération de l'image. »

¹⁰⁶ *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Fernand CABROL, Henri LECLERCQ (éd.). Paris : Letouzey et Ané, 1927, t. VII, p. 2459 : « La *Doctrina d'Addai* avait montré le Christ posant devant le chevalet d'Hannan ; c'était chose trop simple, presque irrévérencieuse et d'autant plus répréhensible que certains ne s'en scandalisaient pas, par exemple Moïse de Khorène qui fut cependant un brillant conteur. Les Byzantins commencèrent par évincer Hannan, c'était le plus facile de l'affaire : restait à trouver un portraitiste. Evagrius, Georges le Syncelle, pseudo-Grégoire, Léon le Diacre et Léon le Lecteur ne sont pas des gens à s'embarrasser pour si peu de chose : le portraitiste, c'est Dieu lui-même, l'image du Christ est achéropoïète. Jean Damascène, suivi de Hamartolus et Nicéphore Calliste, raconte que le pauvre Hannan était littéralement ébloui par l'éclat du visage de Jésus, tandis que Cédrenus et Xavier soutiennent que, sitôt qu'il avait tracé quelques lignes, il s'apercevait en regardant son modèle, que les traits de celui-ci étaient changés. Enfin, le *codex Vindobonensis* XLV réunit les deux raisons, comme si une seule ne suffisait pas. Mais le Sauveur, qui a jeté Hannan dans cet embarras, l'en tire soudain, prend la toile, se l'applique sur le visage et y laisse l'empreinte de ses traits. Voilà Hannan dédommagé et il regagne Édesse avec la lettre et avec l'image. »

¹⁰⁷ Sur l'ensemble de la légende, voir Hans BELTING, *Image et culte...*, ch. 11, pp. 277-300 ; André CHASTEL, « La Véronique », *Revue de l'art*, Paris, 1978, n^{os} 40-41, pp. 71-82, et Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture*. Paris : Adam Biro, 1987 [1^{re} éd. 1983], pp. 72-79.

Véronique lui aurait tendu sur le chemin de croix, ou *ex voto* d'une Véronique – l'Hémorroïsse – guérie de ses flux de sang, elle est un croisement entre relique et image, entre signe divin et cadrage humain. Le succès de cette icône a supplanté celui du portrait d'Édesse, qui fut même relégué au rang de variante de la Véronique. Cette superposition fut possible car les deux images originaires montrent le même souci de départager l'implication humaine de celle du divin : le *Mandyllion* est une icône qui instaure l'entière *auctoritas* du Christ dans la fabrication de son image, le peintre n'ayant pu agir qu'en fonction de ce que le divin lui a permis ou non d'accomplir. Cette légende aurait d'ailleurs pu conforter le mythe d'un autre artiste humain ayant accédé à la sphère suprême par l'inspiration, mais la légende est constamment réajustée autour de l'acte divin, sans commune mesure avec l'imitation consentie à l'homme.

Saint Luc peintre ne connaît donc pas de véritable concurrent dans son activité de portraitiste. Le thème de la Véronique, ramifié à ses débuts, a connu un recentrage tout aussi remarquable : il devint l'archétype *acheiropoiete*, la première image créée et donnée par le divin. L'intervention humaine dans sa création a totalement été évincée pour ne retenir que la dialectique idéologique : l'iconologie divine émane du divin, elle ne peut naître de main humaine. La main de l'homme ne peut alors s'inspirer que d'une œuvre déjà réalisée par la divinité : toute image doit s'inspirer d'un original fait et offert par la divinité, sous forme de relique ou d'autoportrait. C'est ce que figure a posteriori le motif de la Sainte Face, récupéré par la peinture comme un thème reproductible¹⁰⁸ : la relique apparaît maintenue par la femme sainte, qui est identifiée comme l'élue, l'instigatrice de la première image¹⁰⁹, et intègre de manière indirecte la sphère de la représentation divine, sans partager son *auctoritas*, mais en tant qu'intermédiaire, à l'image de la peinture même.

Chronologiquement, les images non peintes de la divinité et leurs légendes sont antérieures au mythe de saint Luc peintre. Elles le sont aussi d'un point de vue ontologique, même si aucune différence de nature n'intervient dans la reproduction des premières images. C'est ce qui conduit Hans Belting à affirmer la nécessaire présence d'une image non peinte en amont de l'entreprise de l'évangéliste. Le lien entre les deux modalités, par une remontée dans le temps et une adéquation des concepts, est complexe et n'a pu se résoudre en une lignée, d'où la multitude d'interprétations divergentes au cours des siècles. Car tout tourne autour de la définition du modèle : l'image première doit-elle être miraculeuse, *acheiropoiete* ? Le modèle

¹⁰⁸ Cette reproductibilité, par les arts, de l'empreinte première créée et offerte par la divinité est elle-même intégrée aux légendes sous la forme du miracle de l'auto-duplication de la relique : « Moreover, such images actively advertised their representative status – for this was their claim to authority and power. Indeed, as if to underscore their status as reproductions, *acheiropoietai* were believed to practice self-replication ; the tenth-century Life of St. Paul of Latros tells us that the saint wanted a copy of the famous image left by the imprint of Christ's face on a cloth, and when another cloth was pressed to the image it miraculously acquired a second impression. » Leslie BRUBAKER, « Image, Audience and Place », in *The sacred image East and West*, Robert Ousterhout, Leslie Brubaker (éd.). University of Illinois (Illinois Byzantine studies ; 4), 1995, p. 214.

¹⁰⁹ Hans BELTING, *Image et culte...*, p. 297 : « La figure légendaire de sainte Véronique, à qui l'on devait en fait l'image dans le linge, fut bientôt introduite comme porteuse de la relique, ce qui permettait de contempler objet saint et légende en une seule et même image. L'introduction de la première propriétaire dans l'image permettait ainsi d'établir la "preuve" de l'origine et de l'âge de la relique. Le geste même de la sainte, qui présentait le linge de ses mains tendues comme le faisaient les prélats à Rome, incitait à la vénération culturelle. [...] L'introduction de motifs dans l'icône répond aux conceptions occidentales de l'image, qui en favorisaient un usage plus libre. »

du premier peintre n'a-t-il pas pu être la Vierge ou le Christ ? Nous retombons dans l'impasse de la rencontre entre le peintre et Marie, controversée à laquelle s'ajoute le problème de l'inspiration de l'artiste pour peindre l'enfant Jésus¹¹⁰.

En adoptant la position la plus objective, il faudrait se résoudre à reconnaître dans tous les portraits de saint Luc une stricte invention, une légende au sens propre. Mais comme nous le posions en postulat, la présence au fil des siècles d'un développement de sa figure de peintre n'en a pas moins de sens, au contraire. Le décalage béant entre les données historico-idéologiques et le mythe de saint Luc laisse préjuger d'un besoin de justification tout aussi criant. Selon Hans Belting, l'image attribuée à Luc ne s'explique que par la nécessité de prouver l'implication, la présence et l'emprise de la divinité sur le réel. En s'inspirant de modèles divins, Luc peintre symbolise la possibilité de contempler l'invisible qui s'incarne dans une image et permet sa reproduction visible. La légende ressemble à un condensé conceptuel et pédagogique du culte des images ; son développement et son succès dès le VI^e siècle reflètent sa capacité à véhiculer un message dogmatique¹¹¹.

Les concepts d'originaux et de copies déterminent le développement religieux de l'origine de la peinture. Le personnage de saint Luc peintre est une figure d'exception dans le panorama des icônes et de leur apparition, mais il n'échappe pas à la mainmise divine : les images picturales qui lui sont attribuées supposent une confrontation avec l'original en chair et en os, ou bien une inspiration d'après une relique, une trace originale laissée par le divin. Nous l'avions déjà constaté, la primauté de Luc comme auteur est remise en cause par le principe même du *Deus pictor*, et logiquement, la primauté de son œuvre l'est aussi : toute œuvre *cheiropoiete* est une copie d'un prototype *acheiropoiete*. La scène imaginaire du Christ ou de la Vierge posant pour l'évangéliste est donc une métaphore, un raccourci mental qui élude une évidence et renforce l'argumentation : la divinité, pour s'imposer aux yeux humains, s'est incarnée et a donné des preuves tangibles de sa supériorité, par le biais des reliques notamment. Cette étape indispensable est assimilée par la légende au temps de pose du corps divin, qui laisse sa trace sur la toile grâce au geste de Luc. Cette élaboration mythique de

¹¹⁰ Hans BELTING, *Image et culte...*, pp. 84-85 : « La légende des images non peintes ainsi que d'autres légendes culturelles semblent être plus précoces que celle de Luc. Cette dernière se fonde entièrement sur l'idée du portrait authentique, ce qui se comprend facilement puisque la plupart des icônes se sont d'abord présentées comme telles. Mais le vrai portrait était à l'origine une image mortuaire et garda cette fonction dans le culte des saints. C'était la tombe qui jouait le rôle essentiel, le portrait ne venait qu'en second lieu. Nous avons vu que la tombe vide de Marie ne pouvait donner lieu à un portrait mortuaire. De même, l'image de la Mère et de l'Enfant ne pouvait être considérée comme un portrait courant, même si c'est ce qu'affirma la légende ultérieure, qui semble ainsi répondre à une justification forcée. Elle inventa une origine apostolique, faisant un peintre d'un disciple, et transféra ainsi l'idée du portrait sur une image qui n'en était pas un, car il faut bien se demander comment saint Luc aurait pu peindre l'Enfant Jésus. [...] La légende de saint Luc présuppose clairement l'existence d'une image qu'elle commente *a posteriori*. »

¹¹¹ Hans BELTING, *Image et culte...*, p. 86 : « [La légende de saint Luc] se relie surtout à la représentation de la Mère et de l'Enfant en demi-figures, proches du schéma du portrait, même si cela n'en était pas un. Cette légende justifie une image préexistante en tant que document et relique. Explicitant ainsi une idée latente dans l'image, elle souligne la réalité de l'enfance humaine de Jésus, en prétendant qu'il s'agit d'un portrait véridique, tout en mettant l'accent sur l'authenticité absolue revendiquée pour les "vrais portraits" du Christ. [...] Plus son culte s'étendait, plus la légende insistait sur le rôle actif de la Vierge. Dès le IX^e siècle, les trois patriarches affirmaient que Marie avait approuvé et béni cette image. Les légendes de l'empreinte non peinte et celle de Luc le peintre finirent par avoir la même importance, au point qu'elles se combinèrent de plus en plus. »

L'origine divine de la peinture atteint une grande efficacité et promet implicitement le peintre élu à un rôle hors norme, malgré son manque total d'autonomie créatrice.

2. Le geste inspiré : entendement, génie et imitation

Les développements légendaires entourant les premiers créateurs selon l'idéologie chrétienne établissent une répartition de l'*auctoritas* qui adhère logiquement au point de vue théologique. Mais les notions manipulées par le christianisme, en parlant d'images *acheiropoietes*, *cheiropoietes*, de copies et de répliques, remontent à l'ère antique, où elles furent également utilisées à propos de l'art. Il nous faut étudier leur usage premier et comprendre comment les œuvres d'art étaient appréciées, à la lumière de quelles valeurs et de quelles cautions. Nous avons évoqué les différentes figures d'artistes excellents de la Grèce et de la Rome antiques, ainsi que les personnages mythologiques de créateurs originaires. Il nous reste à sonder la qualité et la portée de leurs créations, voire de leur propre généalogie représentative. De nouveau, nous devons distinguer la part des dieux de celle de l'homme, ce qui nous conduira à interroger les types d'œuvres qui s'inspirent indirectement de l'origine antique de l'art pictural.

Cet essai de synthèse sur la nature des premières créations picturales antiques peut sembler paradoxal du fait de la disparition précoce de ces œuvres. Il ne nous reste que des témoignages écrits qui nous livrent au mieux leur titre, leur composition et leur spécificité esthétique. Nous nous arrêterons sur les descriptions et les gloses qui mettent en valeur une primauté relevée dans certaines créations, toujours avec la volonté de définir le plus précisément la nature du premier geste créateur, de son résultat et de sa signification. Concernant les premiers peintres antiques, nous ne retiendrons que Zeuxis et Apelle, excellents moins au niveau de leur technique, car tous ceux qu'énumère Pline se distinguent par une invention particulière, mais par la fortune critique qui a accompagné leurs œuvres pourtant invisibles. Au-delà de leur personnalité, de leurs prouesses et même des sujets choisis pour leurs tableaux, ces maîtres passèrent à la postérité en comptant sur un trait particulier à déterminer.

Le chef-d'œuvre attribué à Zeuxis, et qui a fasciné dans les siècles postérieurs ceux qui ne l'ont pourtant pas contemplé, est le portrait d'Hélène. La renommée de ce tableau repose sur deux sources antiques et sur des récits d'impression puis d'imagination à son propos¹¹². En quoi ce portrait est-il particulier ? En quoi justifie-t-il l'intérêt durable porté sur son auteur ? On peut bien sûr avancer l'argument de la technique seule, mise en relief par l'anecdote antique : Zeuxis aurait composé la silhouette d'Hélène en s'inspirant des beautés formelles de cinq modèles féminins. La singularité du procédé ne suffit pas à expliquer l'engouement

¹¹² François LECERCLE, *La Chimère de Zeuxis : portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*. Tübingen : Gunter Narr Verlag (Études littéraires françaises ; 26), 1987, p. 56 en note : « Les deux sources antiques sont Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 64 et Cicéron, *De Inventione*, II, 1, 1-2. » Suit une énumération de certains textes antérieurs à 1560 qui mentionnent l'anecdote, parmi lesquels abondent les traités de peinture.

suscité par cette œuvre, citée comme une référence malgré son absence. L'enjeu pressenti par les commentateurs se situe au niveau de l'idéal que suppose un tel portrait, un idéal multiple : celui de l'image, celui de la création, et celui du créateur.

L'œuvre constitue un climax de l'argumentation sur la nature de l'acte pictural, dont la compréhension en tant que composition de perfections permet d'évincer les opinions le reléguant à une simple imitation de la nature. La capacité de la peinture à créer un archétype suppose le travail intellectuel nécessaire au jugement et à l'agencement des qualités esthétiques¹¹³. Ce jeu de construction rappelle les seules activités considérées comme nobles par la mentalité antique : l'art oratoire et l'art poétique. La fascination exercée par l'anecdote du portrait d'Hélène est à la mesure du débat qui s'engagera autour de la citation horacienne, *ut pictura poesis*. L'image picturale s'élève à la hauteur de l'image poétique, et interroge ainsi la valeur du geste qui l'engendre : en tant que langage intelligible et esthétique, elle est le fruit d'une intelligence qui se concrétise par un acte remarquable, extraordinaire. Cette capacité à matérialiser une idée n'est pas donnée à tout le monde : elle est le fait de savants, inspirés et marginaux, mais essentiellement supérieurs au commun des mortels. Cette singularité créatrice distinguant un certain rapport au monde¹¹⁴ rappelle en premier lieu celle de Dieu, dont le verbe est à lui-même sa propre réalisation. L'anecdote du portrait d'Hélène par Zeuxis, et surtout son traitement par les commentateurs postérieurs, forme un mythe originaire de la particularité de l'art pictural, lié au divin par sa faculté d'élaborer une forme parfaite à partir d'une idée. L'image harmonieuse et le geste guidé par l'entendement font du peintre un véritable créateur, au sens où sa pratique le rapproche du divin.

Qu'en est-il des œuvres attribuées au peintre grec le plus excellent, Apelle ? Un aspect de ces toiles permet-il de mieux comprendre l'aura dont profite l'artiste, au-delà de ses primautés techniques et sociales ? Ses toiles sont également vues comme potentiellement concurrentes de la poésie : cette rivalité n'est pas stérile, elle entre dans la dialectique démonstrative de la valeur de la peinture¹¹⁵. Apelle, selon les dires retranscrits par Pline, se distingue ainsi par une œuvre précise qui, selon certains, détrône l'art d'Homère¹¹⁶. Mais la spécificité d'Apelle se situe au sein même de l'art pictural : il en dépasse les fondements

¹¹³ François LECERCLE, *La Chimère de Zeuxis...*, p. 57 : « Détruisant l'illusion que le peintre se contente de planter son chevalet devant les beautés de la nature, elle permet de renforcer le parallèle rhétorico-pictural. Loin de recevoir tout prêt un sujet naturel qu'il se borne à reproduire, le peintre, tout comme l'orateur, doit commencer par rassembler sa matière. Zeuxis, avec son étrange technique, fournit un excellent exemple d'*inventio* picturale. »

¹¹⁴ François LECERCLE, *La Chimère de Zeuxis...*, p. 59 : « Tout est jeu de construction. La langue et la beauté, les corps et les discours sont des agrégats d'éléments dont seul l'assemblage importe. Et toute l'histoire de la culture peut se résumer dans cette activité de rapiécage. Philosophe, orateur, peintre et poète tiennent également du sorcier, du chirurgien, et du rebouteux. Ils sont condamnés à rassembler sans cesse en un tout harmonieux les membres épars de la Vérité et de la Beauté universelles [...]. »

¹¹⁵ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 75, § 91 : « Sa Vénus sortant de la mer, que l'on appelle anadyomène, a été consacrée par le divin Auguste dans le sanctuaire de son père César : ce chef-d'œuvre fut surpassé par les poètes grecs dont il reçut les éloges, mais n'en fut pas moins ainsi rendu célèbre. »

¹¹⁶ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 77, § 96 : « Les connaisseurs en matière artistique mettent avant toutes ses œuvres son Portrait équestre du même roi [Antigone] et sa Diane au milieu d'un cortège de jeunes filles offrant un sacrifice, tableau où il paraît avoir surpassé les vers d'Homère décrivant la même scène. »

théoriques en proposant une pratique transcendante, en peignant ce qui ne peut être peint¹¹⁷. Ces commentaires doivent être replacés dans leur contexte hyperbolique, mais il est intéressant de remarquer le faisceau de références qui font de l'œuvre d'Apelle une production picturale à part.

L'anecdote qui illustre le mieux cette tendance interprétative est celle du hennissement du cheval Bucéphale devant un seul des portraits de son maître Alexandre, celui réalisé par Apelle. Paradoxalement, cette histoire confie à un animal le soin de juger avec la plus grande impartialité la valeur esthétique d'une œuvre. Simplement, ce mythe symbolise la particularité indéfinissable de la création d'Apelle, qui peut s'apparenter à un réalisme équilibré. Au-delà de son ingéniosité, son œuvre dégage une vérité devenue légendaire. À vouloir démontrer l'excellence d'Apelle, Pline le classe parmi ceux qui surpassent toujours davantage l'art pictural, mais les anecdotes liées à la contemplation de ses toiles et certains commentaires indiquent une posture autre de l'artiste, qui ne cherche pas l'archétype à l'image de Zeuxis, mais qui semble au contraire toucher au plus près la réalité¹¹⁸, en unissant la ressemblance à la virtuosité.

Les interprétations des œuvres invisibles des meilleurs peintres antiques deviennent les rouages d'une démonstration plus rhétorique que véritablement critique. La valeur intrinsèque est métamorphosée en mythe, voire en allégorie de la peinture même. De l'imitation à la recréation de la réalité, les premières œuvres excellentes sont les motifs nécessaires à la démonstration d'une élévation de la peinture dans une sphère proprement artistique : le tableau prodigieux, même s'il est inconnu, ou précisément parce qu'il ne peut être contemplé, avalise la figure du peintre idéal. Nous l'avons remarqué, un moyen efficace pour faire accepter l'idée de l'exceptionnalité de l'art pictural tient à son rapprochement avec l'acte divin : le fondement de la pratique picturale dans le contexte biblique repose entièrement sur cet argument, mais il est observable également dans les récits antiques¹¹⁹, et mythologiques.

¹¹⁷ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 77, § 96 : « Il a peint, de plus, des sujets que la peinture ne peut guère représenter, le tonnerre, la foudre et les éclairs : on leur donne le nom de Bronté, Astrapé et Ceraunobolia. » Jean-Michel Croisille rappelle en note, p. 208 : « Sur ces personnifications, [S. Ferri, dans *Plinio il vecchio. Storia delle arti antiche*, Rome, 1946] remarque que Pline n'a sans doute pas compris sa source, où il devrait être fait mention de l'interdiction divine de représenter de tels éléments [...] ; on peut aussi entendre que la nature même de l'élément empêche sa représentation, sinon de manière conventionnelle, sous forme de personnifications [...] »

¹¹⁸ Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*. Rome : École française de Rome (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome ; 274), 1989, p. 422 : « C'est parce qu'elles sont "vraies" que les œuvres d'Apelle peuvent être comprises par toutes les couches et catégories de la population. S'élevant contre une vision mutilante de l'œuvre d'art, celle qui distingue les genres élevés des genres bas, Hérodas montre qu'Apelle grâce à son réalisme [...] a su tout traiter depuis les humbles réalités matérielles jusqu'à la majesté des dieux. Une fois de plus, il y a peut-être dans la prise de position d'Hérodas une réaction contre d'autres tendances de son temps que nous voyons clairement s'épanouir dans les codifications du siècle suivant. L'Apelle d'Hérodas est en tout cas bien différent du peintre de la grâce et de l'*ingenium* [...] »

¹¹⁹ La conception de l'inspiration de l'artiste par la divinité s'apparente chez certains érudits à un véritable miracle : « Dans la Grèce antique, existait une histoire apparemment comparable. Selon Athénée [*Deipnosophistae*, XII, éd. Lyon, 1612, 543c.], Parrhasius travaillant à l'*Herakles* de Lindos, faisait intervenir le miracle et racontait que le dieu lui était apparu en songe pour lui donner lui-même sa forme à la peinture qui le représentait ; d'où l'épigramme suivante, qu'il inscrivit sur le tableau : "Tel, dans les ténèbres de la nuit, le dieu apparut bien souvent à Parrhasius endormi, tel on peut ici le contempler". », Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 76.

En effet, les créations nées de mains d'hommes, même si elles ne sont pas directement le fait de divinités et constituent bien des découvertes humaines, sont malgré tout reliées à une autorité supérieure. Nous retrouvons l'adéquation déjà observée entre la nécessité de la divinité de s'humaniser pour se faire entendre, et corollairement, la capacité de l'homme à atteindre un stade touchant au céleste. Les œuvres rendent compte de cette interférence possible ou souhaitée. Dans le registre chrétien, la détermination de la création divine sur l'éventuelle création humaine est totale, seuls les commentateurs ont réussi à rendre floue cette succession juxtaposant les deux actes. Mais toutes les ramifications entre l'original et les autres exemplaires se résolvent par la théorie de la copie, initiée par le Créateur. Qu'en est-il de la conception de l'original en ce qui concerne la création antique et mythologique ? L'idée d'une inspiration divine réservée aux vrais artistes est à relier à la notion d'œuvres *Diipetes*, ce qui désigne leur origine divine, le fait qu'elles aient été « jetées en bas par Zeus »¹²⁰. Il existe bien le même phénomène d'une autorité céleste remettant un objet extraordinaire aux mains de l'homme, afin qu'il en reconnaisse l'auteur et qu'il en perpétue le geste et donc l'idée. Ces œuvres sont éminemment sacrées : elles apparaissent rarement et ont un pouvoir surnaturel. Elles correspondent presque en tous points aux premières images *acheiropoietes* du Christ, nées d'un miracle, tout aussi ponctuelles et agissantes.

Dans l'imaginaire antique et catholique lié à l'image, à la représentation picturale, nous retrouvons la nécessité de croire en une œuvre originaire, compréhensible mais inaccessible, qui concrétise le lien entre la divinité et l'humanité. Elle fait office de don, et son acceptation constitue un engagement à suivre les mêmes règles que son Créateur. Elle permet une contemplation et implique une obéissance. À partir d'images tellement extraordinaires, se pose la question de leur diffusion, indispensable à l'extension de la doctrine : les images invisibles durent se multiplier sans perdre leur qualité. La copie faite par l'homme fut envisagée comme partie intégrante du processus de la représentation de la divinité, et leur justification passa par le même argument de la transmission de son image par la divinité, initiant elle-même le phénomène du transfert visuel à partir de l'original¹²¹. Les concepts d'images *acheiropoietes* ou *Diipetes* et d'images *cheiropoietes*, ou œuvres humaines, essentiellement opposées par leur constitution, vinrent à se rapprocher, à se juxtaposer par leur représentation de l'original, pour les nécessités du culte.

À la superficie des croyances, ou à leur base, se retrouve un même hiatus entre deux sphères qui communiquent non pas symétriquement mais dialectiquement : le divin doit se concrétiser pour s'imposer, et l'homme doit pouvoir dépasser le concret pour s'élever vers le divin. Les premières œuvres visuelles, divines et humaines, remplissent ces fonctions : elles

¹²⁰ Hans BELTING, *Image et culte...*, p. 80 : « L'Antiquité connaît des images cultuelles d'origine céleste, comme l'idole de pierre de la mère des dieux (certainement un météorite) et les très anciennes statues en bois de Pallas Athéna ou d'Artémis d'Éphèse, auxquelles on donnait le nom de *Diipetes*, c'est-à-dire jetées en bas par Zeus. On leur prêtait des manifestations d'humanité et la propriété d'être invulnérables. Généralement invisibles, elles punissaient celui qui les voyait sans autorisation. Utilisées comme *palladium*, elles veillaient sur une cité. »

¹²¹ Hans BELTING, *Image et culte...*, p. 80 : « La critique rationaliste de ces légendes [d'images *Diipetes*] fut combattue dans l'Antiquité tardive par la philosophie néo-platonicienne des images, qui élaborait une justification théologique rétrospective des croyances populaires. Elle s'efforça cependant, comme devait le faire par la suite la doctrine chrétienne des icônes, de mettre ces images sur un pied d'égalité avec les autres. »

sont les résultats de gestes uniques ou privilégiés, qui inaugurent une généalogie de créations placées sous le signe de la copie volontaire et justificatrice. La réplique en reliquaire du Christ par lui-même servira de modèle à la légende de la copie du Christ par saint Luc ; l'image tombée du ciel ou jetée sur terre par Zeus sera l'aune à laquelle seront mesurées les autres images cultuelles de l'antiquité. Le divin est par définition un modèle, et les images le représentant supposent la conception de la duplication. Mais au sein de la création strictement humaine, on retrouve pareillement cette notion comme ingrédient même de la pratique picturale, la formation et l'évolution de l'artiste supposant la copie ou l'imitation des maîtres¹²².

IV. LA CRÉATION SOUS LE SIGNE DU SINGE

Déclinée par les termes de copies, de répliques, de reproductions ou de représentations, l'imitation offre une dernière perspective sur les origines de la création picturale : cette modalité est bien reliée à une figure, non présentée dans le panorama des personnalités de premiers peintres car elle constitue davantage une attitude, un comportement, une manière, qu'un véritable personnage identifiable. Il s'agit du motif simien, autrement dit de l'image du singe utilisée pour désigner la pratique picturale exclusivement comprise comme imitation, copie. La référence au singe correspond plus fréquemment à une comparaison ou une métaphore¹²³ de cette *mimesis* et non directement de l'artiste : l'animal n'a pas d'antécédent historique ni mythique en tant que créateur, il n'illustre ou ne symbolise qu'un type primitif de création, ou de non-création plus précisément. Nous l'incluons dans notre typologie des peintres originaires du côté du résultat, de l'objet créé, car le motif du singe renvoie bien à la dimension primordiale de la peinture : il est l'image, le qualificatif ou l'attribut de son réalisme, de sa figuration essentielle, mais sa connotation a évolué au fil des siècles, au gré des grandes querelles sur l'art.

Le parallèle simien est apparu durant l'Antiquité pour désigner une certaine manière de créer : c'est par la contemplation de l'œuvre, en l'occurrence dramatique, que la comparaison est née, au vu d'une exagération manifeste chez certains personnages. Ce jugement esthétique s'est traduit par une expression injurieuse qualifiant les mauvais acteurs de singes¹²⁴. Il n'existe pas de mythe de premier singe créateur, mais la compréhension humaine de son

¹²² André CHASTEL, « Copies, répliques et faux », *Revue de l'art*, Paris, 1973, n° 21, p. 5 : « Au reste, pourquoi aurait-il [le sculpteur ou le peintre grec] redouté qu'on l'imitât, lui qui avait lui-même, conformément à une tradition que nul ne songeait à contester, recueilli les principes de son art, ses thèmes iconographiques et les tours de main de son métier auprès du maître qui l'avait formé et dont il se vantait à l'occasion d'avoir été l'élève ? Si d'autres après lui reprenaient une formule plastique dont il était l'inventeur, il n'en éprouvait nulle peine ; au contraire il y reconnaissait un hommage à sa maîtrise [...] »

¹²³ Pour un historique des apparitions de cet emploi, voir Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne...*, t. II, pp. 392-394.

¹²⁴ Erwin PANOFKY, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris : Gallimard (Tel ; 146), 1989 [1^{re} éd. 1924], p. 209 : « [...] la comparaison avec le singe fut forgée initialement, c'est-à-dire dans l'Antiquité, à partir de l'art mimétique "par excellence", c'est-à-dire à partir de l'art de l'acteur, et, dans cette première acception, elle désigne le naturalisme excessif et esthétiquement répréhensible dans la manière de ce Kallipidès et moqué comme "le singe" (cf. Aristote, *Poétique*, chap. 26, ainsi que d'autres écrivains). »

comportement strictement animal comme représentatif d'un certain rapport à la réalité a déterminé son entrée dans la sphère de l'art, et plus précisément de la théorie sur l'art. De fait, la figure du singe semble ne pas pouvoir se confondre avec les autres allégories de la peinture. Quand celles-ci apparaissent à la Renaissance, sous la plume des théoriciens et sous les pinceaux des peintres, elles adoptent des figures humaines : saint Luc devient l'emblème des confréries de peinture et de sculpture, et la figure féminine incarne la pratique picturale en arborant ses divers instruments¹²⁵. Le singe, au contraire, apparaît bien plus comme l'allégorie de la pratique imitative, dont il est en quelque sorte le « hiéroglyphe »¹²⁶. Par métonymie, l'image du primate a pu signifier globalement l'art de la peinture, en insistant sur un procédé pour désigner l'art entier, et elle est passée d'une simple comparaison technique à un véritable argument théorique de l'*ars simia naturae*.

En quoi cette figuration simienne de la *mimesis* est-elle liée à la question de l'origine de la peinture ? Nous l'avons vu, l'acte pictural naît essentiellement dans un contexte de répliques, de copies fidèles à un original, et ce à tous points de vue : que le saint imite la *vera effigies* du Créateur ou que l'artisan grec imite le travail de son maître, la peinture se définit essentiellement comme art de la reproduction, iconographique et technique. La nature mimétique du singe symbolise cette tendance primaire de la peinture, et elle est susceptible de la symboliser universellement, en deçà ou au-delà des mythifications déjà étudiées. Si le motif simien ne constitue pas a priori une figure de peintre premier au même titre que celles de saint Luc ou d'Apelle, il s'instaure cependant en véritable topique écrit et visuel de l'acte créateur générique.

Le singe est la figure du geste artistique primitif, mais cette définition contient en germe une ambivalence : cette primauté de la peinture rapportée à la primitivité du primate est-elle novatrice ou décadente ? L'imitation de l'art, sa capacité à rendre le réel, promptement rapprochée de l'attitude simienne, est-elle le signe d'une supériorité ou d'un déclin ? Jusqu'à présent, nous avons convoqué la notion d'imitation dans un sens d'élévation vers le divin et de perfectionnement. L'image simienne de l'acte pictural introduit un terme de comparaison potentiellement dépréciatif, qui nous intéresse car il détermine la compréhension profondément controversée d'un art qui, par conséquent, a parfois dû renforcer ses appuis idéologiques et représentatifs. Sans la figure du singe, qui cristallise le paradoxe même de la peinture, son inévitable lien avec le matériel, le sensible, on ne peut sans doute pas mesurer les efforts entrepris pour calquer la pratique picturale sur des modèles intelligibles ou parfaits. Nous retracerons donc brièvement son symbolisme afin de comprendre le sens de son implication dans le discours sur l'art et sur l'artiste.

¹²⁵ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 15 : « L'image de la "la belle princesse Peinture", comme l'appelle Francisco de Hollanda, est née au XVI^e siècle. [...] L'image d'un peintre, anonyme et typique, l'a d'abord représentée et définie par rapport à d'autres "Arts" au sein d'une série. Puis l'Italie du XVI^e siècle lança deux nouvelles formules : les instruments de travail, et surtout la figure féminine à l'antique, concurrencèrent le Peintre (longtemps préféré par les artistes nordiques) et l'emportèrent pour longtemps. »

¹²⁶ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 36.

Dans la culture occidentale, fondée sur les deux sources fondamentales de la mythologie gréco-latine et de la religion judéo-chrétienne, un point commun rassemble les anecdotes mettant en scène le primate : celui du châtement. Le singe est l'apparence que revêt celui qui est vicieux, selon deux modalités : Zeus condamne les gnomes délinquants appelés Cercopes en les transformant en singes¹²⁷, tandis que le primate est, selon une interprétation tardive et visuelle de la *Genèse*, un protagoniste du péché originel¹²⁸. Le marginal devient singe ou l'est déjà, cet aspect illustrant son écart moral avec la norme. Cette décadence éthique correspond à une vision du singe caractérisé par une laideur physique, tel un double déformé de l'homme, une caricature. La portée symbolique du primate est ambiguë : il est proche de l'humain tout en le contredisant, il reflète l'homme tout en incarnant le mal. Dans l'Antiquité et le christianisme, le singe représente un pôle privilégié de la comparaison de l'homme¹²⁹, à l'opposé de l'image du divin¹³⁰. Plus précisément, le primate renverrait physiologiquement et métaphoriquement au diable. D'une part, l'absence de queue de certaines espèces alimente une tradition remontant au *Physiologos* qui voit en lui une créature mal achevée, tournée vers le malin¹³¹. D'autre part, le comportement imitateur du singe rejoint la conception du diable

¹²⁷ *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT (éd.). Paris : Laffont (Bouquins), 1996 [1^{re} éd. 1969], p. 886 : « Le singe, bandit de grand chemin, aventurier de belle humeur, qui irrite, mais désarme par ses plaisanteries, est illustré par le mythe grec des Cercopes, dont vient le nom de Cercopithèques : *brigands de grande taille, d'une force considérable, ils détrossaient les passants et les mettaient à mort ; ils s'attaquent un jour à Héraclès endormi ; celui-ci se réveille, a facilement raison d'eux et, furieux, les ficelle et les charge sur son épaule comme des chevreaux pour aller les vendre au marché ; mais, par leurs plaisanteries, ils le mirent de si bonne humeur qu'il consentit à les relâcher ; finalement, irrité par leur vie de rapines et de brigandages, Zeus les transforma en singes* [citation de Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 1963, p. 86]. » Horst Waldemar JANSON revient sur la datation de cette transformation qu'il juge tardive : « According to Ovid and other writers, Zeus turned the Cercopes into apes because of their wickedness and trickery ; [...]. There can be little doubt that the idea of the punitive transformation of the Cercopes represents a comparatively late addition to the original content of the myth. It was probably grafted on during the Hellenistic period when Greek civilisation, expanding throughout the Near East, became increasingly susceptible to Oriental influences. », Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres : Warburg Institute (Studies of the Warburg Institute ; 20), 1952, p. 96.

¹²⁸ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, pp. 124-126 : « The earliest specimen I was able to find is an anonymous French woodcut of the last years of the fifteenth century ; it appears in the *Bible historiée* published by Antoine Vérard around 1499, and was presumably conceived as a pictorial decoration for this volume. [...] the ape has an obvious association with Eve. Not only is she his immediate neighbour in the design, but her eyes are fixed upon him while she is listening to the snake, so that she gives the impression of being seduced by the visual example of the apple-eating ape as much as by the verbal blandishment of the evil one. »

¹²⁹ PLINIE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre VIII. Texte établi, traduit et commenté par A. Ernout. Paris : Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1952, p. 99, §§ 215-216 : « Il y a aussi plusieurs espèces de singes. Ce sont les animaux les plus proches de l'homme ; entre eux, c'est par la queue qu'ils se distinguent. Leur adresse est merveilleuse. On dit que pour imiter les chasseurs, ils s'enduisent de glu, et mettent des chaussures avec des lacets. Mucianus dit qu'il en a vu jouer aux *latruncules* [en note : Sorte de jeu d'échecs ou de dames, dont les pions étaient appelés *latrones* ou *latrunculi*], qu'ils savent d'un coup d'œil reconnaître les noix faites en cire ; on assure que les singes à queue sont tristes au décours de la lune, et qu'ils l'adorent en bondissant de joie lorsqu'elle est nouvelle. Quant aux éclipses, tous les quadrupèdes en ont peur. » Le primate cumule ainsi des connotations mimétiques, ludiques et superstitieuses. Plinie mentionne ensuite l'amour maternel excessif et mortel dont peut faire preuve la guenon à l'égard de ses petits et nomme pour finir d'autres espèces : les cynocéphales, les satyres et les callitriches.

¹³⁰ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, p. 15 : « The proverbial phrase contrasting the animal with Hercules (or Aphrodite) conveys this twofold meaning clearly enough ; so does the dictum of Heraclitus, cited in Plato's *Hippias maior*, that the most beautiful of apes is ugly compared to man and that the wisest of men is an ape beside God. »

¹³¹ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, pp. 16-17 : « He had a beginning, but he has no end (that is no tail) ; at the outset he was one of the archangels, but his end is not in view. Now the ape, not having a tail, is

comme perpétuel mime de Dieu¹³². Horst W. Janson remarque que ce rapprochement symbolique entre le singe et le diable ne s'est cependant pas instauré profondément, ni verbalement ni visuellement, dans les mentalités¹³³ ; le démon apparaît d'ailleurs sous la forme de bien d'autres animaux. Nous revenons alors à notre présupposé de départ : la figure du singe ne métaphoriserait que le comportement imitatif, et non pas un personnage en particulier¹³⁴. Une attitude mimétique, mais clairement déviante, blasphématoire.

C'est dans la tradition catholique médiévale que cette décadence symbolisée par l'image du singe est la plus exploitée, mais directement appliquée à l'homme. Le singe diabolique se transforme en singe pécheur, victime du malin, et donc reflet de l'homme faible. Ce retournement du point de vue dans l'allégorie découle sans doute d'une observation renouvelée du primate, et plus particulièrement de la guenon, dont les attitudes sont stigmatisées comme autant de lacunes transposables au mode de vie humain¹³⁵. Cette étude comportementale alimente pour longtemps la vision populaire du singe, telle qu'elle apparaît par exemple dans les proverbes qui aiment à jouer avec différents excès partagés par l'espèce animale et le genre humain, mais elle nourrit aussi sa compréhension scientifique, encyclopédique, qui en évacue parfois la teneur moralisante. Les représentations visuelles du diable en singe ne sont pas légion, tandis que les anecdotes sur l'étrangeté de l'animal sont fréquemment illustrées dans les bestiaires, sans doute parce qu'elles contiennent une certaine dimension ethnologique, l'homme se retrouvant ou se refoulant dans la vision du singe. Il faudrait donc souligner la coexistence d'un double mimétisme, l'un volontaire et l'autre pas : le singe, dans certaines fables, s'attache à imiter l'homme, mais il existe par ailleurs un mimétisme inversé de ce type de figure simienne, dans laquelle l'acte humain n'est pas reproduit, mais se reflète comme dans un miroir.

Toujours plus humainement compris – et ce doublement, rapproché de la faiblesse humaine ou apprécié par un jugement humaniste d'une plus grande équanimité –, le singe, image du mal puis du péché, en vint à représenter la faiblesse humaine par excellence, la folie. Depuis les drôleries qui peuplent les marges des manuscrits à partir du XIII^e siècle, l'extravagance prêtée au primate a servi une parodie de la démence et de la vanité de l'homme,

without species, and his rear, without a tail, is vile; like the devil, he does not have a good end." [l'auteur cite le *Physiologus* dans l'édition de Francis J. Carmody, 1941]. »

¹³² Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, p. 19 : « Since the epithet "ape" had been used to designate spurious pretenders and unworthy imitators by both classical and early Christian writers, the devil, as the unworthy imitator *par excellence*, eventually came to be known as *simia Dei*. »

¹³³ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, p. 20 : « The *figura diaboli* doctrine, then, may be regarded as the "official" Christian view of the ape from the collapse of the Roman Empire until the Gothic era. Curiously enough, however, despite its wide diffusion it seems to have had only a very limited effect upon the popular conception of the animal (or of the devil, for that matter). »

¹³⁴ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, p. 133 : « Let us keep in mind that, unlike the snake, he personifies not the devil himself but only sin, i.e., the inability to resist temptation. In other words, he is a projection of man's own weakness, rather than an independent demoniac force. »

¹³⁵ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, p. 31 : « [In the twelfth century, other tales suggest] the new role of the ape as the sinner, the victim of the devil rather than the devil himself. The most important of these concerned the mother ape who always bears twins, one of whom she loves while loathing the other. [...] The origin of the theme can be traced back to the Aesopic fables of classic Greece, where its purpose was simply to demonstrate the unfortunate effects of excessive affection. »

sans nécessairement tomber dans la moralisation parallèle des bestiaires ou des illustrations d'ouvrages religieux. Dès le XV^e siècle, le singe comme motif de l'aliénation s'impose, non plus comme un repoussoir ou un stigmaté, mais plutôt comme un symbole de la condition humaine¹³⁶. Les deux interprétations du singe se mêlent jusqu'à former un véritable emblème : la propre tendance de l'animal à s'approcher de son supérieur générique, l'homme, ainsi que la propension humaine à se reconnaître dans la primitivité, fusionnent dans la figure du singe se reflétant dans un miroir, image qui condense toutes les perspectives d'interprétation possibles, sous le dénominateur commun de la *vanitas*. Cette construction significative, centrée sur le sens de la vue, s'est d'ailleurs développée selon deux modalités : le singe se contemple ou bien dans un miroir, ou bien dans un point d'eau, rappelant ainsi le mythe de Narcisse¹³⁷. Sans entrer dans la complexe ramification de ces représentations, il semble pertinent de souligner le rapport du singe non seulement à l'imitation, mais aussi à la vision, à la contemplation plus ou moins clairvoyante ou délirante.

Précisément, le motif simien n'a pas connu une même fortune écrite et visuelle. Il est représenté dans l'art seulement à partir du XII^e siècle, et n'y a qu'une place ornementale, dans les bestiaires et parfois en marge de tapisseries. Le traitement parodique qui se développe dès le XIII^e siècle dans les manuscrits contribue ensuite à sa diffusion. Alors que la figure simienne se diversifie et s'intensifie dans son symbolisme, l'image tend à se saisir d'un discours qui influencera plus ou moins la parole : c'est le cas de la figure du singe pécheur¹³⁸, autrement dit du singe à la pomme, que les sermons et autres textes idéologiques ne semblent pas avoir exploité. On constate donc les méandres de la construction du motif, dont le symbolisme a évolué et s'est assoupli¹³⁹ en fonction des supports, donnant lieu à une coexistence des

¹³⁶ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, p. 199 : « The concept of the ape as the image of the fool, which gradually replaced that of the "simian sinner" in the course of the Late Middle Ages, carries this development to its logical conclusion. Unlike sin, folly is largely outside the field of individual responsibility, its antonym being wisdom, not virtue. According to the Northern humanists of the sixteenth century, who gave the term its fullest meaning, folly is the common heritage of all mankind, an ineradicable quality of human nature which one can overcome only by retiring into stoic ἀταραξία. Thus the ape, when he assumed the role of the fool, not only found himself increasingly relieved of the odium of sin; his antics were regarded with amusement and tolerance as the natural expression of his "all-too-human" mentality. » Voir en annexe I la description du sphinx – le mandrill, grand babouin à la face et au postérieur colorés – à plusieurs reprises comparé à l'homme et plus spécialement à la femme, par Nicéphore CALLISTE, *L'histoire ecclésiastique...*, t. I, livre IX, ch. 19, ff^{os} 460r^o-460v^o.

¹³⁷ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, pp. 212-213, décrit un *exemplum* publié à Augsbourg en 1477 : « An ape, fleeing from a hunter and his dogs, comes to a body of water, in which he sees a reflection of himself, and becomes so fascinated with his mirror-image that he simply sits down and stares at it, so that the hunters overtake him unawares. Here the ape's imitative instinct has been completely eliminated from the story, and the poor simian is cast in the role of Narcissus, the classic example of *amor sui*. [...] the symbolic role of the ape hinges on the reflection as such, not on the reflecting surface. If there ever was a contest between the two media, the mirror soon won the field, since its significance as a *vanitas* attribute had been established long before [at the beginning of the XVth century]. »

¹³⁸ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, p. 131 : « While the significance of the ape as a symbol or agent of temptation emerges clearly enough from the pictures themselves, there appears to be no direct written authority of any kind for such an intimate association of the animal with Adam and Eve. We must assume, then, at least for the time being, that we are dealing here with a metaphor of essentially visual, rather than literary, origin. »

¹³⁹ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, p. 239 : « The increasingly tolerant attitude towards the ape that emerged during the later Middle Ages may be seen not only in the shift of emphasis from the "simian sinner" to the "simian fool" but also in a more sympathetic view of the animal's psychological qualities. The tradition of the

valeurs : à la période charnière de la Renaissance, les représentations moralisatrices se partagent la figure simienne avec des interprétations plus philosophiques.

Une connotation forte mais nuancée, un développement pris en charge par la rhétorique visuelle avec une certaine autonomie, et un contenu significatif tourné vers la problématique de la vision, du point de vue : toutes ces particularités se retrouvent dans l'implication du motif du singe dans le débat de théorie de l'*ars simia naturae*. Le symbolisme simien, dans ce contexte précis, a non seulement évolué, mais il s'est surtout inversé, ce qui conduit Erwin Panofsky à énoncer que « [...] l'histoire des renversements de sens de l'expression : "l'art, singe de la nature" contient en germe toute l'histoire de la conception de l'art et revient en un certain sens à son point de départ. »¹⁴⁰. Le singe, au-delà d'une compréhension moralisatrice et sociologique de l'homme, s'est implanté dans une comparaison plus spécialisée, remontant à l'Antiquité : celle de l'activité artistique, de sa pratique et de sa manière. Le déroulement chronologique de cette métaphore simienne de l'art a-t-il suivi la tendance générale du symbolisme de l'animal ? Une réponse hâtive ferait suivre les deux lignes, mais dans les détails, l'expression et la signification de l'*ars simia naturae* montrent un cheminement propre.

Jusqu'au milieu du Moyen Âge, la métaphore simienne générique influence généralement celle spécifique du *simia naturae*. Laideur, exagération, vulgarité, le singe rassemble tous ces défauts qui culminent dans l'image du mal, puis du péché, en somme, de ce qui se fait sans égard pour les prescriptions religieuses. Il en va de même pour la peinture, majoritairement considérée alors comme une illusion mensongère, trompeuse, quand elle n'est pas subordonnée à la religion et quand elle n'a pas la seule prétention de l'illustrer. L'expression « singe de la vérité », héritée de la conception classique, identifie alors une création vaine car imitant une réalité supérieure, œuvre de Dieu, inatteignable par la main de l'homme. D'une exagération purement esthétique, le motif du singe en vient à symboliser un manquement éthique de la peinture, pratique sans âme, inanimée.

Mais avant le fléchissement de cette conception à la Renaissance, sous l'influence de la réflexion humaniste, Horst W. Janson voit dans le *De Genealogia Deorum* de Boccace, publié entre 1363 et 1366, un chemin de traverse emprunté par la métaphore de l'*ars simia naturae* face au symbolisme générique du singe. L'extrait, qui concerne le mythe d'Épiméthée, a la singularité de présenter les deux temps de l'interprétation de l'art singe de la nature, ce qui conduit Horst W. Janson à le définir comme une charnière précoce dans la compréhension du motif. D'une part, l'anecdote reprise par Boccace s'apparente à une entreprise rétroactive appliquant à un mythe un point de vue chrétien¹⁴¹ : l'exil de l'apprenti créateur Épiméthée sur

monstrous and depraved *similitudo hominis*, it is true, survived throughout the Gothic era; at the same time, however, the ape was now permitted to share the allegorical tasks of "normal" beasts unburdened by moral opprobrium. »

¹⁴⁰ Erwin PANOFSKY, *Idea...*, p. 209, note 95.

¹⁴¹ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, p. 290 : « We read [in Boccaccio's *De Genealogia Deorum*, lib. IV, cap. 42] that Epimetheus, a man of outstanding ingenuity, made a clay statue of a human figure and thus aroused the ire of Jupiter, who changed the unfortunate artist into an ape and banished him to the Pithecusae islands. Boccaccio credits this account to Theodontius, an author otherwise unknown to scholarship. It has been

l'île des singes, imposé par Jupiter, punirait son intention d'imiter le Créateur, ainsi que l'absence d'intention pieuse dans son geste. Cependant, les mots de Boccace inviteraient à une méditation plus profonde.

Malgré l'apparente mainmise idéologique, la métaphore simienne de l'art suppose une réflexion sur la particularité de l'activité artistique, et parallèlement, une appréciation objective de la nature du singe. De ce point de vue, l'art associé au primate ne renvoie plus à un état d'âme, plus ou moins blasphématoire, mais à un état d'esprit, une ingéniosité particulière, une propension innée : l'artiste imite la nature tout comme le singe imite ce qu'il voit. L'expression « singes », parmi lesquels est rejeté Épiméthée, pourrait alors signifier métaphoriquement les artistes ; le créateur est ainsi reconduit parmi les siens. Il n'y aurait plus de dévaluation de la personne d'Épiméthée, non pas refoulé sur l'île des primates, mais replacé au sein d'un peuple ingénieux¹⁴². Dès lors, cette réélaboration mythologique de Boccace permet un double renversement significatif : elle serait la première compréhension non idéologique, mais technique, de l'*ars simia naturae*, anticipant ainsi sur la Renaissance ; de plus, elle présenterait la première identification directe de l'artiste, et non plus de la manière, à la figure du singe, promu au rang de « prototype », d'idéal du personnage du créateur.

La métaphore simienne de l'art acquiert ponctuellement une certaine neutralité ou objectivité, mais Boccace, dans le livre XIV du même ouvrage, conduit l'expression de l'*ars simia naturae* à un retournement radical, quasiment anachronique, en lui insufflant à nouveau une dimension religieuse, cette fois-ci positive. Le créateur dont il parle n'est plus le sculpteur ou le peintre, mais le poète, qualifié par certains détracteurs de singe du philosophe. Boccace réhabilite le poète en réajustant la comparaison : il serait plutôt le singe qui imite mentalement la nature et la retranscrit avec art. Cette conception s'appuie sur une perspective renouvelée de ce pouvoir mimétique, assimilé à une quête de supériorité. Alors que l'expression « singe de Dieu » pouvait encore désigner le Diable ou l'hérétique, Boccace l'emploie comme synonyme de bon chrétien¹⁴³. Il redresse tout d'abord objectivement le symbolisme simiesque de l'art, pour ensuite lui donner une nouvelle connotation, une nouvelle subjectivité.

suggested that the story itself may be of classical Greek origin, but this seems hardly plausible in view of its peculiar character.» La seule véritable référence mythologique au singe est l'histoire des Cercopes, déjà mentionnée, et cette version de Boccace serait plutôt une réélaboration du mythe de Prométhée, créateur d'une forme humaine à laquelle il donne vie grâce au feu divin dérobé, réélaboration allant dans le sens d'une condamnation et d'un châtement de l'idolâtrie. *Ibid.*, p. 291 : « For Boccaccio, the fate of Epimetheus is an allegory in the realm of aesthetics without any religious connotations whatsoever. »

¹⁴² Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, p. 291 : « Apes, [Boccaccio] holds, have beyond all other creatures the natural desire to imitate whatever they see someone else doing. Now Epimetheus made a human figure *ad instar naturae, et sic simiae imitans naturam simia dictus est* – by his desire to copy nature he imitated the nature of the ape and was therefore called an ape himself. He was banished to the Pithecusae islands because these once abounded with apes, *seu forsam ingeniosis hominibus et in suis aperibus naturam imitantibus*. In other words, the author suggests that perhaps the inhabitants of the islands were simply “ingenious people who imitated nature in their works”. By a neat verbal twist, he hints that art is both “the ape of nature” and “the nature of the ape”, so that the transformation of Epimetheus loses its punitive character entirely. The implication is that the artist in imitating nature only follows Nature's own command, since she herself has endowed the apes, *i.e.* the “ingenious people” of the Pithecusae islands, with the imitative instinct. Strangely enough, the ape thus becomes, as it were, the prototype of the sculptor and painter [...]. »

¹⁴³ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lore...*, p. 293 : « After elaborating upon the difference between poetry and philosophy, Boccaccio confesses that the poets are indeed *simiae*, but *simiae naturae* rather than of philosophy,

Cette vision annonce, dans son premier élan, l'inflexion marquée par la Renaissance : la mention du singe pour désigner l'art devient le signe d'une qualité, sa dimension moralisatrice laissant place à un rapprochement humaniste avec son double humain. La phrase emblématique de cette évolution est extraite de la *Chronique* de Filippo Villani, qui qualifie le peintre Stefano de « singe de la nature » pour son rendu quasi scientifique du corps humain. Stefano est par ailleurs contemporain de Boccace, la boucle est bouclée en un certain sens, mais elle n'ira pas beaucoup plus loin : ce renversement fait figure d'exception temporelle et géographique au niveau européen, car il apparaît en Italie ponctuellement au *Trecento*, plus amplement au début du *Quattrocento*, et perd de sa force par la suite, avant de s'inverser à nouveau avec le Néoclassicisme¹⁴⁴. L'étape de la Renaissance a permis au discours sur l'art de s'émanciper du symbolisme générique du singe, en s'imprimant parfois même à contre-courant. L'évolution de l'*ars simia naturae* dépendra à partir du XVI^e siècle de la compréhension d'un autre terme crucial, celui d'imitation.

De fait, la référence au singe pour parler de l'art ne peut être qu'un raccourci, ou un détour, afin de désigner une conception particulière de la figuration inhérente à l'art, de son imitation du sensible, autrement dit de son naturalisme, et par extension de son esthétique. L'orientation de la métaphore simienne de l'art dépend ainsi en partie de l'interprétation de la citation horacienne à l'origine d'un débat artistique tout aussi majeur, celui de *ut pictura poesis*. Nous ne retiendrons de cette polémique que ce qui intéresse directement la compréhension de l'art comme singe. Sans entrer dans les contresens plus ou moins volontaires de la sentence, celle-ci a servi en fin de compte à faire admettre que la peinture, tout comme la poésie, s'inspirait de la nature pour créer, et était donc un art basé sur la *mimesis*¹⁴⁵. Et c'est dans cette

inasmuch as they imitate the entire realm of nature in their imaginatively conceived and artfully embellished descriptive verses. And this, he maintains, is a most honourable thing. Would it not be far better, he exclaims, if those illiterate ones would join the rest of us in becoming the apes of Christ, instead of cracking bad jokes about poets, whom they don't understand? This last statement is particularly revealing. The analogy between the artist as the ape of nature, and the good Christian as the ape of the Saviour, demonstrates the extent to which Boccaccio had departed from the mediaeval meaning of *simia*; to him it no longer suggested an inept and ignoble imitator [...] but one who strives to come as close as possible to a great ideal, be it aesthetic or moral. By the same token, Boccaccio makes it plain that an artist becomes the ape of nature not merely by the outward imitation of realistic detail but by a kind of fundamental allegiance to nature as his source of inspiration. Thus the author of the *Genealogia* must be regarded as the originator of the Renaissance concept of *ars simia naturae*, as against the mediaeval *simia veri* with its invidious distinction between reality and representational art, the "forgery of reality". »

¹⁴⁴ Erwin PANOFKY, *Idea...*, p. 209 : « Si [Filippo Villani, dans sa *Chronique*] écrit en effet : «*Stéphanus fut le singe de la nature et il l'a si bien imitée* que, sur les corps humains qu'il a représentés, les naturalistes eux-mêmes dénombrent les artères et les veines, les nerfs et les ligaments même les plus ténus, et que seules l'inspiration et l'expiration de l'air semblent manquer à ses personnages», ce n'est assurément plus pour souligner qu'en dépit de son application l'artiste a manqué (sous prétexte que le souffle fait défaut !) l'effet même de la vie, mais inversement – et ce renversement est véritablement éclairant – pour vanter la fidélité à la nature d'une reproduction [...]. C'est ainsi que la Renaissance [...] a changé le sens de la comparaison avec le singe qui, après avoir signifié et critiqué la non-réalité (effective !) des productions de l'art, fait l'éloge de leur vérité (artistique !). » *Ibid.*, p. 210 : « [...] le naturalisme accompli paraissait représenter pour la Renaissance et surtout pour la première Renaissance, une sorte de "supplément" esthétique alors qu'il devait représenter pour le Néoclassicisme une sorte de "manque" esthétique, impossible à compenser. »

¹⁴⁵ Voir Juan PLAZAOLA, *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*. Bilbao : Universidad de Deusto, 1991, pp. 374-384, et pour l'Espagne classique plus particulièrement, voir par exemple Fernando CHECA, José Miguel MORÁN TURINA, *El Barroco*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 77), 2001 [1^{re} éd. 1989], pp. 117-125, et Javier

faillie que s'est immiscée en quelque sorte la polémique de l'*ars simia naturae* : la notion d'imitation était alors totalement versatile, utilisée par un camp et par l'autre pour louer ou condamner le processus artistique¹⁴⁶, compris comme un travail empirique, servile, ou bien comme une recreation, une émulation ou une sublimation inspirée.

Dans ce contexte, il est logique que la figure du singe, blasphème pour l'homme pieux ou alter ego pour l'humaniste, se soit scindée en une même ambivalence à l'heure de connoter le naturalisme pictural¹⁴⁷. Ainsi, toujours en Italie, deux traités contemporains sur la peinture expriment cette divergence. D'un côté, le *Trattato dell'arte della pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo, publié en 1584, comprend l'essence mimétique de l'art comme une habileté à imiter la nature assimilée à Dieu¹⁴⁸. D'un autre côté, le *De' veri precetti della pittura* de Giovanni Battista Armenini, de 1587, ne revient pas sur l'art comme imitation, mais en restreint considérablement l'envergure, pour ne lui reconnaître qu'une tâche perfectionniste, académique. L'art s'inspire de la nature, mais il doit exclusivement y rechercher une beauté canonique, et pour cela il peut et doit aussi s'inspirer de la manière antique, première fixation d'une certaine nature¹⁴⁹.

Quand l'art imite la nature et l'art lui-même, la figure du singe vacille, manque de pertinence et cède la place à d'autres motifs sensés illustrer cette nouvelle conception de la pratique artistique comme *imitatio sapiens*. C'est précisément à ce moment que la théorie artistique commence à s'exprimer par l'image, avec l'apparition des premières personnifications des arts accompagnées de leurs attributs et symboles¹⁵⁰. Le singe intervient alors seulement comme un reliquat, cantonné au rôle de mime de l'homme, ou comme un

PORTÚS PÉREZ, *Pintura y poesía en la España de Lope de Vega*. Hondarrribia-Guipúzcoa : Nerea (Arte), 1999, pp. 31-41.

¹⁴⁶ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 36 : « La nature est en effet l'autre grande source d'inspiration de la peinture et les conditions du "dialogue" ont fait l'objet des réflexions et des discussions les plus fondamentales de la littérature artistique. La notion centrale est ici celle de l'"imitation", de la "mimesis". La peinture doit imiter la nature, tout le monde est à peu près d'accord là-dessus, et même si les mots "imiter" et "nature" restent à définir [...] »

¹⁴⁷ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 56 : « Le symbolisme du singe est donc très vite devenu ambigu. Cette ambiguïté reflète d'ailleurs exactement celle de la notion d'"imitation", qui signifie à la fois le rendu à tendance illusionniste de l'objet peint (réel ou imaginaire) – le singe est alors un symbole positif, un modèle – et la restitution des intentions idéales de la Nature telles que seule la raison humaine peut les deviner, et le singe ne représente plus qu'une conception méprisable de la peinture. »

¹⁴⁸ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, p. 302 : « By thus equating the "aping" character of art with *imitatio* in the devotional Christian sense of that term, Lomazzo endows *ars simia naturae* with the same broad philosophical meaning that Boccaccio had attributed to the metaphor two centuries earlier. »

¹⁴⁹ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, pp. 302-303 : « However, for Armenini art has ceased to be *simia naturae*. [...] Armenini's attitude towards nature foreshadows the classicistic theories that were to emerge a few years later from the Academy of the Carracci as the dominant body of aesthetic doctrine for the entire seventeenth century and beyond. In the framework of this system, there could no longer be a place for the metaphor *ars simia naturae*. The imitation of nature as the essential function of art had become so restricted and encumbered with considerations of a more idealistic and theoretical kind that it retained no more than a fraction of its original importance. »

¹⁵⁰ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, p. 295 : « We might recall in this connection that the Middle Ages had looked upon architecture, painting, and sculpture as mere crafts, or "mechanical art", far less respected than the Liberal Arts. It was only during the Early Renaissance that their status began to rise, along with the social position of the artist, until in the course of the Cinquecento they finally achieved equal rank with poetry, music, and the rest of the *trivium* and *quadrivium*. This is the reason why there are no allegories or personifications of painting and sculpture, and consequently no visual illustrations of *ars simia naturae*, before the sixteenth century. »

rejet explicite de son lien exclusif à la nature¹⁵¹. Le masque et le miroir sont les images neutres de cette imitation savante que peut brandir la personnification de la peinture. La connotation naturaliste du singe est évincée au profit d'emblèmes plus conceptuels ; la mise en avant élogieuse de la métaphore simienne de l'art est restée très limitée et s'est inclinée quand la définition de l'imitation artistique s'est étoffée.

Expulsé du débat théorique sur l'art, le singe y est revenu par le soupirail de la parodie, en rejoignant la tradition des manuscrits gothiques. Les singeries ou drôleries ont été, cette fois surtout dans l'Europe du Nord, les prétextes à une mise en scène de la peinture, ou plutôt du peintre, et plus précisément du singe-peintre. Le motif simien, et simiesque, s'est rapproché pour la première fois de l'artiste jusqu'à fusionner parfois avec lui, sous la forme d'autoportraits. Le phénomène est cependant resté assez minoritaire et ne semble pas refléter une nouvelle conception théorique. Il pourrait ne s'agir que d'humour¹⁵², la figure du singe ayant été déchargée par la théorie de sa polémique, reléguée à une vision obsolète de l'art. Mais sa présence montre encore une fois la ligne indépendante de la production visuelle face à sa théorisation ou à l'idéologie globale, car la peinture a su dès le XVI^e siècle se réapproprier l'image simienne, non plus tournée principalement vers l'art, mais vers le créateur, et sans doute vers une certaine conception de lui-même.

On note, par exemple, la prédilection de la singerie à refléter la scène d'un portraitiste au travail face à son modèle, également sous les traits d'un primate ; c'est une certaine vision de la vanité humaine et artistique qui se dégage de ces représentations, et donc l'avènement d'une véritable réflexion sur la condition d'artiste, menée par eux-mêmes à travers leurs propres œuvres. Ainsi, de la métaphore du singe de la nature pour désigner l'art, on passe à l'image du peintre-singe, de l'artiste en peau de singe qui apparaît comme un recadrage du propos esthétique sur l'auteur de l'œuvre. Et là encore, le symbolisme du singe offre une plurivocité qui mène à plusieurs traitements possibles : la projection, personnelle ou non, de l'artiste dans l'enveloppe charnelle simienne peut être inspirée par la parodie, l'humour, voire la caricature, autrement dit par la vision d'une pratique sérieuse qui sait prendre de la distance malgré tout¹⁵³.

¹⁵¹ Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, p. 304 : à propos de l'emblème *Imitatione* de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, parue en 1599 : « The ape is present because of "its aptitude for imitating man with its gestures", while the mask is intended to suggest "the imitation, on and off the stage, of the appearance and bearing of various characters." [...] But the poor creature was not secure even in its modest role as an attribute of *imitatio*. In an engraving from Bellori's *Vite*, Ripa's *Imitatione* has been transformed into *Imitatio Sapiens*, trampling the ape – the "*imitatio insipiens*" – underfoot to show her contempt for any indiscriminate copying of nature. »

¹⁵² Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 56 : « Les "singeries" de David Teniers le Jeune (les singes jouant aux cartes, à l'école, etc.) sont les plus fameuses. Avec son pendant, le *Singe sculpteur*, le *Singe peintre* (Madrid, Prado) doit être considéré comme un des numéros de la série et beaucoup moins chargé d'intentions qu'on n'a tenté de le faire [l'auteur se réfère à l'analyse de Horst Waldemar JANSON, *Apes and ape lores...*, p. 310 : « Perhaps Teniers, no mean virtuoso himself, intended to satirise the "simian facility" of the imitative artist who apes the work of other masters because he lacks a style of his own. »]. L'animal est entouré de tableaux en tous genres et de tous styles, mais, plutôt qu'une satire de l'artiste imitateur des œuvres d'autrui, la composition apparaît comme l'association, peu significative, de deux spécialités de Teniers : la singerie et la vue de collections de tableaux. »

¹⁵³ Bertrand MARRET, *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*. Paris : Somogy, 2001, pp. 44-45 : « J'ai le sentiment que les Singeries de Teniers ne sont en définitive guère risibles dans le sens de la comicità, elles manifestent plutôt une idée de bien-être et de joie collective, elles soulignent un aspect épicurien de la vie et

Nous voyons là toutes les nuances contenues dans l'accoutrement simien de l'art ou de l'artiste, qui montre la plus ou moins grande adéquation entre le geste artistique et la conception que l'on s'en faisait. Double, reflet, repoussoir, ennemi ou imposteur, le singe n'est jamais l'animal en tant que tel, mais le déguisement d'une certaine manière de peindre, et même d'une certaine condition de peintre. Jamais, ou presque : le singe peut, selon une ultime modalité, représenter l'absence de bon sens, de bon goût et donc d'esthétique, et il permet ainsi de mettre en scène la médiocrité du mauvais peintre, non plus au sens d'une mauvaise imitation, naturaliste, mais en deçà de ce débat idéologique, en tant qu'artiste dépourvu d'un quelconque talent, en tant qu'anti-artiste. Cette perspective s'exprime dès le XIV^e siècle et utilise le primate sans métaphorisation, en tant que barbouilleur par opposition au véritable peintre¹⁵⁴. Le symbolisme du motif du singe dépend essentiellement du support qui le convoque : les écrivains, les idéologues et les peintres n'ont pas exactement le même point de vue sur cette métaphore de l'art, qui s'instaure cependant communément comme un espace critique, un espace de jeu dans lequel le singe est susceptible de représenter tout et son contraire, à l'instar de la peinture, capable du plus servile et du plus sublime. Malgré une exploitation visuelle relativement faible, le motif simien est extrêmement pictural, voire métapictural, car il émet une vision, une idée sur l'art dans lequel il s'intègre, en métaphorisant le discours de la peinture sur elle-même.

Le singe rassemble dans son microcosme symbolique les problématiques rencontrées depuis le début de notre enquête. Le geste de l'artiste peut être compris comme celui d'un démon ou d'un démiurge : une condition si contradictoire, ou du moins interprétée comme telle, reflète avant tout le mystère essentiel de la capacité à re-présenter le monde sensible. Symptôme du malin, gloire de l'élu, ou valeur du virtuose, cette magie opère depuis les origines et a suscité toutes les réactions, transposées en autant de figures emblématiques de la compréhension de cette exception. D'un côté, un modèle de généalogie d'artistes s'est constitué, tous liés à une instance supérieure, abstraite, qui ouvre la voie et brouille ainsi la notion de primauté. Une relativité s'impose donc : saint Luc n'est le premier portraitiste de la divinité que par la délégation du Créateur suprême, tandis qu'Apelle ne peut prétendre à une originalité chronologique, endossée par les premiers inventeurs, divins ou humains, mais il s'inscrit comme premier maître officiel. D'un autre côté, toutes les œuvres considérées comme miraculeuses, divines ou inspirées rendent compte d'une idéologie qui agit comme un ciment,

l'ironie qu'elles contiennent se teinte facilement d'amertume. Je n'irais pas jusqu'à dire qu'elles soient sérieuses, mais certainement pénétrées d'une grande sagesse d'esprit. Ces *Singeries* relèvent, selon moi, d'une vision macaronique et versent, bien entendu, dans cette tendance au "rabaissement" analysée par Bakhtine dans le langage carnavalesque. L'orientation vers le "bas" est propre à toutes les formes de la liesse populaire et du réalisme grotesque, ce rabaissement en est le principe artistique essentiel : tout ce qui est élevé et spirituel est réinterprété sur le plan matériel et corporel. »

¹⁵⁴ Bertrand MARRET, *Portraits de l'artiste en singe...*, pp. 33-34, retranscrit l'anecdote citée par Franco Sachetti dans *Trois cents nouvelles* (XIV^e siècle) et reprise par Vasari, celle du peintre Buonamico di Cristofano, dit Buffalmacco : durant les absences de l'artiste de son atelier, un singe s'empare des pots et pinceaux et met sa patte à l'œuvre entamée.

celle de la copie dans laquelle la valeur de l'original se diffuse. L'acte et l'objet artistiques sont justifiés car leur auteur dépend d'une caution morale, religieuse, philosophique, ou politique.

Mais cet état des lieux des antécédents du personnage du peintre ne cesse de dresser le portrait d'un créateur ressemblant bien plus à un exécutant, à un interprète d'une partition qu'il n'a pas composée. Les imitateurs du dessein de Dieu, de l'excellence de leur époque ou de la nature ont tous une autonomie limitée malgré les apparences. Ainsi, le motif décalé du singe, malgré sa propension à désigner d'abord une attitude, une manière, semble pertinent pour cerner en partie le peintre, et la place qu'occupe le primate dans le discours sur l'art condense ce paradoxe d'une *auctoritas* et d'une création innovantes mais redevables d'une instance particulière. Le singe illustre la complexité du reflet qu'est la peinture, reflet qui interagit toujours entre un original et une reproduction : relation de servilité ou d'émulation, décadence ou dialectique, cette figure simienne de l'art et de l'artiste n'est pas un cas à part mais constitue plutôt le spectre notionnel de toute autre figure.

Sous cette condition primitive commune, la diversité des images de premiers peintres traduit moins des contradictions que la présence de plusieurs niveaux de croyances : ces légendes ouvrent les portes à l'hybridation, elles semblent moins exclusives qu'enchâssées. Les différentes strates des origines du personnage du peintre, chronologiques, qualitatives, mais aussi symboliques, n'auront pas la même fortune écrite et visuelle durant la période de l'âge d'or de la peinture espagnole. Après ce panorama référentiel, vaste mais synthétique et qui avait comme parti pris d'insister sur le personnage du peintre pour mieux interroger l'acte créateur et sa compréhension, reste entière la question des choix métaphoriques et de leurs motivations au Siècle d'Or. Après la théorie, nous abordons le champ pratique et historique de l'utilisation de ces figures à un moment donné, dans un contexte précis, et nous y entrerons par la porte des mots, de leurs sens et de leur fréquence, toujours dans le but de ne pas préjuger des faits et des œuvres.

Chapitre II. Le peintre dans les mots : étude terminologique

I. Les substantifs désignant le peintre et son activité - II. Présence proverbiale du personnage du peintre - III. Hybridation du portrait : la peinture à la rencontre de la littérature - IV. Les peintres et la peinture dans la *Silva* (1540) de Pedro Mexía : une vision conventionnelle

Les concepts et anecdotes que nous venons de quitter, et qui font partie d'un patrimoine universel, constituent les préalables nécessaires à l'orientation de notre réflexion. À cette base notionnelle s'ajoutera l'étude suivante sur l'utilisation des mots et tournures appliqués au peintre dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Ce reflet verbal sera envisagé dans une perspective étymologique ainsi que sociologique, par une enquête qui déterminera aussi bien les acceptions les plus objectivées que les emplois les plus popularisés. Le peintre sera compris dans un sens aussi large que dans notre archéologie des figures originaires : du personnage historique à sa métaphorisation, ou celle de sa pratique et de ses attributs.

I. LES SUBSTANTIFS DÉSIGNANT LE PEINTRE ET SON ACTIVITÉ

Tout comme les fables bibliques et mythologiques permettent de retrouver les origines culturelles du peintre, la recherche des mots qui s'y réfèrent permet de capter les sens, les présupposés et les préjugés qui ont contribué à maintenir ou à réorienter son héritage imaginaire ; elle offre donc la possibilité de cerner les latitudes d'évolution de cette figure multiséculaire. Que retient la langue classique des peintres, originaires ou contemporains, et quels sont les jeux sémantiques qu'elle développe ? À la lumière des références les plus pertinentes tirées des dictionnaires de l'époque, des tendances majeures d'interprétations se dessinent, plus ou moins en accord avec les usages précédemment analysés.

1. Du plus évident au plus inattendu...

Notre attention sera portée dans l'immédiat sur trois types d'apparition du personnage, dans les noms communs, les noms propres et les locutions, différentes des proverbes qui seront analysés par la suite. Les occurrences choisies sont toutes placées sous le signe du créateur, de l'auteur d'un acte qui a comme résultat une création, une peinture. Le dépouillement ne sera pas élargi aux notions liées à l'image ; ce champ est couvert par les

travaux de nombreux spécialistes¹⁵⁵, et nous cherchons précisément à le compléter par une perspective orientée vers celui qui produit ces images. Nous relevons des mots qui désignent une personne et non pas une chose : les termes « pintor », « artista », « artesano », « artífice », « maestro », « creador » seront donc interrogés dans cet ordre globalement décroissant sur la précision de la personnalité.

Qu'entend-on par le mot « pintor » dans l'Espagne classique ? Au-delà des synonymes et périphrases qui permettent de cerner son activité et son rôle dans la société, il nous faut saisir les vocables employés afin de définir l'homme, ou la femme, qui vit de cette pratique. Que reste-t-il des sens du mot latin « pingere » ? On distinguait à l'aide de ce verbe plusieurs manières, plusieurs gestes. Ceux pris au sens propre, mais avec des qualités distinctes, désignaient concrètement le maniement du pinceau : dans le but de représenter une scène ou de faire un portrait en couchant de la peinture sur un support, en pratiquant la peinture à l'aiguille ou la broderie, ou sans volonté figurative, simplement pour recouvrir une surface. À côté de ces acceptions, « pingere » connotait au sens figuré une manière de s'exprimer, cette fois-ci verbale : parler pouvait s'approcher de l'acte de peindre, de sa capacité à orner, à embellir un discours. Ce verbe signifiait donc la maîtrise d'un savoir-faire manuel et il dénotait virtuellement la domination de la rhétorique. Nous retrouvons la peinture comme métaphore d'une capacité, voire d'une grâce, qui s'exprime au-delà de la stricte activité picturale.

Que révèlent les premiers dictionnaires castillans ? Le *Vocabulario español-latín*¹⁵⁶ d'Antonio de Nebrija, de 1495, offre un tour d'horizon des techniques de la peinture, mais la pratique intéresse davantage que la personne qui l'exerce. Aux « pingo », « depingo » et « picturo » latins, correspond l'unique « pintar », et s'y concentrent les sens propres et figurés : peindre, en images et en paroles, autrement dit décrire ; peindre un tableau ou une décoration, et donc orner. Ces variations sont implicitement présentes dans l'approximation de la traduction de « picturo » en « pintar a menudo », qui laisse le champ libre aux sens secondaires existants. L'entrée qui concerne le substantif, « pictor, oris », présente l'équivalent « pintor general mente », et énonce ainsi un terme générique, décliné dans les lignes suivantes par des expressions spécifiques : « pintor de ombres », « pintor con huego », « pintura de un color », « pintura en escorche », « pintura de lazos morisca ».

Ces transcriptions du latin au castillan rendent compte d'une terminologie non encore autonome pour désigner des techniques picturales particulières. « Retratista » n'apparaîtra qu'au début du XIX^e siècle, mais « retrato » est employé dès le milieu du XVI^e siècle, vers les années 1540¹⁵⁷, remplaçant ainsi peu à peu les expressions « tablas con figuras » ou « pinturas

¹⁵⁵ Voir Jonathan BROWN, *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^e siècle*. Paris : Gérard Monfort (Imago Mundi), 1993 [1^{re} éd. 1978], 226 p. ; Julián GÁLEGO, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*. Paris : Klincksieck (Le Signe de l'art ; 3), 1968, 289 p. ; Victor I. STOICHITA, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de oro español*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 139), 1996 [1^{re} éd. 1995], 213 p.

¹⁵⁶ Toutes les références lexicographiques suivantes sont tirées du *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, éd. en DVD, Madrid : Espasa Calpe, Real Academia de la Lengua, 2001. Antonio de NEBRIJA, *Vocabulario español-latín*. Salamanca : [Impresor de la Gramática castellana], [1495?].

¹⁵⁷ Pierre CIVIL, *Recherches sur le portrait en Espagne sous les règnes de Philippe II et Philippe III (Madrid et Tolède) : aspects culturels et idéologiques*. Thèse de doctorat dir. par Augustin Redondo, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle,

de personas » dont les inventaires rendent compte. Le langage est encore tributaire à la fin du XVI^e siècle, et bien au-delà, du lexique latin, comme en témoigne le « pintor de ombres », calque exact de « anthropographus », mais dès le début du XVII^e siècle, on trouve la forme « retratador », dont la définition par Sebastián de Covarrubias ne laisse pas de doute quant à sa nature manuelle : « Retratador, el pintor, oficial de hazer retratos. »¹⁵⁸.

Cette même liste d'entrées est reprise telle quelle, successivement par *fray* Pedro de Alcalá, dans son *Vocabulista arávigio en letra castellana*¹⁵⁹, et par le même Antonio de Nebrija dans le *Vocabulario de romance en latín*¹⁶⁰. Les dictionnaires bilingues postérieurs se limitent aux termes génériques : « pintar », « pintado », « pintor » et « pintura ». C'est le cas du *Vocabulario de las dos lenguas toscanas y castellanas*¹⁶¹ de Cristóbal de las Casas, du *Bibliothecae Hispanicae pars altera*¹⁶² de Richard Percival, du *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*¹⁶³ de Juan Palet, ainsi que du *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*¹⁶⁴ de César Oudin, du *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*¹⁶⁵ de Girolamo Vittori et du *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum*¹⁶⁶ de John Minsheu.

Le *Vocabulario español-italiano* de Lorenzo Franciosini Florentín introduit quelques modifications à cette suite conventionnelle, notamment par des exemples d'emplois qui, en recontextualisant les termes, dévoilent un peu plus de leur utilisation à l'époque. « Pintar » est ainsi agrémenté de deux compléments d'information. Le premier est une phrase type : « Querria, que me pintassedes una muy linda imagen »¹⁶⁷. On aperçoit par cette formulation une mise en scène du métier de peintre, plus précisément, du moment de la commande plus ou moins officielle et encadrée. L'acte de peindre est lié à l'activité commerciale, artisanale, c'est en tout cas ce que laisse transparaître cet exemple, un parmi d'autres possibles, mais qui se doit de transcrire une situation commune, la plus générale et représentative pour la compréhension du mot. Ce premier élément additionnel rend compte du sens propre du verbe « pintar ». Le second, qui équivaut au sens figuré, est la présentation d'un dérivé de « pintar », illustré de cette manière : « Despintarse una cosa. Si dice metaforicamente il non succedere vna

1992, p. 13. Le mot « retrato » est répertorié dans le *Vocabulario de las dos lenguas toscanas y castellanas* de Cristóbal de las CASAS, publié en 1570, dans lequel on trouve les entrées « retratar » et « retrato ».

¹⁵⁸ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid : Luis Sánchez, 1611, f^o 11r^o.

¹⁵⁹ Fray Pedro de ALCALÁ, *Vocabulista arávigio en letra castellana. En arte para ligeramente saber la lengua arávigio*. Grenade : Juan Varela, 1505.

¹⁶⁰ Antonio de NEBRIJA, *Vocabulario de romance en latín hecho por el doctísimo maestro Antonio de Nebrissa, nuevamente corregido y aumentado más de diez mill vocablos de los que antes solía tener*. Séville : Juan Varela de Salamanca, 1516.

¹⁶¹ Cristóbal de las CASAS, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*. Séville : Francisco de Aguilar y Alonso Escribano, 1570, f^o 224.

¹⁶² Richard PERCIVAL, *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*. Londres : John Jackson y Richard Watkins, 1591.

¹⁶³ Juan PALET, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionnaire tres ample de la langue espagnole et françoise*. Paris : Matthieu Guillemot, 1604.

¹⁶⁴ César OUDIN, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*. Paris : Marc Orry, 1607.

¹⁶⁵ Girolamo VITTORI, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*. Genève : Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609.

¹⁶⁶ John MINSHEU, *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymolojjs*. Londres : Joannum Browne, 1617.

¹⁶⁷ Lorenzo FRANCIOSINI FLORENTÍN, *Vocabulario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz [...]. Segunda parte*. Rome : Juan Pablo Profilio, 1620, p. 585.

cosa come credeuamo, ò sperauamo, ò ce l'haueuamo dipinta nella tauola della nostra immaginazione.»¹⁶⁸. D'une part, «pintar» signifie peindre ou peindre concrètement, d'autre part, il est rapporté à la capacité d'imaginer, de se représenter virtuellement une chose ou une situation. L'auteur note clairement la distinction en précisant que le second usage de «pintar», sous la forme de «despintarse», est de nature métaphorique, autrement dit que le pictural laisse place au mental, au sens large, le point commun étant la qualité visuelle des deux actions : peindre et imaginer.

Une autre variation s'articule autour du mot «pintiparado», présent dès le *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* de César Oudin qui le traduit par «du tout ressemblant», et pour lequel Lorenzo Franciosini Florentín offre une glose qui s'oriente vers un autre sens : «dipinto, e ritrattato al viuo, ò al naturale, cioè in modo che si rassomiglia benissimo all'originale»¹⁶⁹. Aux seules mentions de similitude, de ressemblance auxquelles font référence jusqu'alors les dictionnaires, s'ajoute la modalité picturale, le fait que cette ressemblance soit l'œuvre d'une peinture, d'un portrait, mais encore une fois, dans un sens propre ou figuré. Ce *Vocabulario español-italiano* se distingue enfin par une liste des termes génériques étoffée grâce à une autre entrée, celle de «pintada cosa», et par la réapparition de «pintura en escorche». On pourrait presque voir dans cet ouvrage la marque de l'intérêt particulier des Italiens pour la peinture, ou du moins une habitude plus grande à manipuler ces acceptions ambivalentes.

Le *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana*¹⁷⁰ de Nicolás Mez de Braidenbach revient à une liste plus sommaire reprenant seulement les termes génériques «pintado», «pintar», «pintor» et «pintura», sans glose. Le *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae*¹⁷¹ de Baltasar Henríquez clôt le recensement du terme «pintor» pour ce qui concerne les XVI^e et XVII^e siècles en répertoriant, en plus des vocables, des expressions que nous retrouverons dans notre étude sur les proverbes. Ces locutions sont exclusivement rattachées au verbe «pintar» mais certaines rejoignent très directement le personnage du peintre et sa définition. Sous forme d'un paragraphe continu, et non par des entrées distinctes, sont énumérées à la suite de «pintar» les formulations suivantes : «Pintadme vna imagē muy linda» – qui reprend l'exemple de Lorenzo Franciosini Florentín –, «No se puede mejor pintar», «Pintar como querer», «Pintado le vino», «Es vn pinta monas (rem vnam semper intempestivè inculcat)», et «Tēgo vn criado como le podía pintar». Puis sont cités «pintura» et «pintor» sans autre élément que leur traduction en latin. Compris au premier et au second degré, le verbe «pintar» est toujours lié de près ou de loin à la capacité imaginative, visuelle ou virtuelle de l'homme, métaphorisée par l'image de la peinture. Nous reviendrons sur le «pinta monas» mais il faut d'ores et déjà souligner son origine assez éloignée du peintre même : dans

¹⁶⁸ Lorenzo FRANCIOSINI FLORENTÍN, *Vocabulario español-italiano...*, p. 586.

¹⁶⁹ Lorenzo FRANCIOSINI FLORENTÍN, *Vocabulario español-italiano...*, p. 586.

¹⁷⁰ Nicolás MEZ DE BRAIDENBACH, *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores [...]*. Vienne : Juan Diego Kürner, 1670.

¹⁷¹ Baltasar HENRÍQUEZ, *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae*. Madrid : Juan García Infançon, 1679, f° 178^{vo}.

l'expression citée, « pinta » est en effet employé au sens figuré d'imitation, de représentation, et non pas comme l'acte de peindre à proprement parler.

Les dictionnaires postérieurs, parus au tout début du XVIII^e siècle, reviennent à une liste plus simple, et quand ils offrent des détails, ceux-ci concernent seulement le sens le plus difficile à cerner, le figuré, illustré par un exemple, « Se le pinto à usted como es »¹⁷², qui explicite le second sens de « pintar », dépeindre, tout comme cette autre phrase type : « Haré mi placér cómo el más pintado »¹⁷³. Il faut attendre le *Diccionario de Autoridades* – qui s'appuie sur *fray* José de Sigüenza et son *Historia de la Orden de san Jerónimo* – pour voir apparaître une définition du mot « pintor » et pour que la peinture soit comprise comme « arte liberal » : « El que professa ò exercita el Arte de la Pintúra. Lat. *Pictor*. SIGUENZ. *Hist.* part.3.lib.4. disc.17. Los *Pintóres* de Italia aun los mui prudentes, no han tenido tanta atencion al decóro, como à mostrar la valentía de su dibuxo. »¹⁷⁴.

Tous les titres précédemment cités, datés à l'époque qui nous intéresse directement, contiennent le mot « pintor » sans toutefois le définir. On remarquera l'absence du terme dans les dictionnaires monolingues, notamment le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, qui ne retient comme entrées concernant la peinture en général que « pincel » et « pintar » : « Latinè pingere, es imitar con varias colores en plano a las cosas naturales, o a las artificiales. ». Mais la suite du paragraphe énonce ce qu'aucun des dictionnaires bilingues, même les plus explicatifs, ne comporte : « Pintor, el professor del arte de pintar. ». Et il s'achève en reprenant des vocables déjà explicités : « Pintura, lo q se pinta. Despintarse vna cosa por alusiõ, es no suceder como lo tenemos pintado en nuestra imaginacion. »¹⁷⁵. « Pintor » est absent du dictionnaire étymologique de Francisco del Rosal, qui ne précise que le verbe : « Pintar, de *Picto*, que en Latin es cosa pintada. »¹⁷⁶.

Sebastián de Covarrubias est donc le seul lexicologue qui, en deux siècles, propose une définition du terme « pintor ». La compréhension de cette personne allait-elle de soi ou n'importait-elle pas ? Mais le substantif utilisé, « professor », est lui-même ambigu : celui qui professe l'art de peindre est-il avant tout celui qui le pratique ou celui qui l'enseigne ? Et la pratique de cette profession, de cet art, est-elle liée à un savoir manuel ou intellectuel ? La question ne peut évidemment pas être tranchée par la seule observation d'un vocabulaire répertorié selon des critères non homogènes d'un auteur à un autre. Afin de compléter le tour

¹⁷² Francisco SOBRINO, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruxelles : Francisco Foppens, 1705, p. 287.

¹⁷³ John STEVENS, *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern [...] To which is added a Copious English and Spanish Dictionary [...]*. Londres : George Sawbridge, 1706.

¹⁷⁴ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R.* Madrid : Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, p. 277.

¹⁷⁵ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 589r°.

¹⁷⁶ Francisco del ROSAL, *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana. Obra inédita de el Dr. Francisco de el Rosal, médico natural de Córdoba, copiada y puesta en claro puntualmente del mismo manuscrito original, que está casi ilegible, e ilustrada con algunas notas y varias adiciones por el P. Fr. Miguel Zorita de Jesús María, religioso agustino recoleto*. 1601-1611, f° 253r°.

d'horizon des termes désignant le peintre, nous aborderons d'autres entrées, en commençant par « artista » qui, de notre point de vue contemporain, s'approche le plus du « pintor ».

Sans reprendre de manière exhaustive les citations de tous les ouvrages qui mentionnent l'artiste, nous signalerons les points particuliers des définitions ou des choix de répertoire, puisqu'il s'agit désormais d'interroger des termes qui ne peuvent éclairer qu'en partie le véritable objet de notre étude, le peintre. La première distinction digne d'intérêt est faite par Pedro de Alcalá, qui divise la profession d'artiste entre deux secteurs : « artista en ciencia » et « artista en oficio »¹⁷⁷. Ces deux termes, « ciencia » et « oficio », peuvent être compris comme des déclinaisons d'un mot bien problématique, celui d'« arte ». La complexité de ce substantif est au cœur de nos préoccupations ; nous proposerons une vue synthétique de sa plurivocité, sans prétendre en enrichir l'exégèse, mais afin de comprendre le plus distinctement le terme « artista ».

D'après une majorité de dictionnaires, la langue espagnole classique comprend le mot « arte » selon deux acceptions principales – « ciencia » et « oficio » – et une secondaire – « engaño » ou « artería ». Signalons que Lorenzo Franciosini Florentín traduit « artes » par « la Filosofía » et « artista » par « filosofo. colui che attende alla filosofia »¹⁷⁸, et que Baltasar Henríquez définit « *Artista* : qui philosophiæ dat operam »¹⁷⁹. Ce sens spécifique est explicité par le *Diccionario de Autoridades*, qui donne comme deuxième sens à « artista » et par une seconde entrée du terme : « ARTISTA. Se llama comunmente el que estudia Artes en la Universidad, que son las que componen el curso de Philosophía: y asi se dice Colegiál el que entra en Colegio menor para estudiar estas artes. »¹⁸⁰.

Dans le cadre de notre étude, le sens secondaire d'« arte » peut être écarté : la tromperie, la fraude ou la ruse constituent un savoir-faire qui n'entre pas dans la définition de l'art pictural, même s'il ne faut pas totalement le perdre de vue. Quant à la troisième acception, « filosofo », elle est dédiée à un usage spécifique. En ne retenant que le premier sens, nous sommes confrontés à une ambivalence majoritairement exprimée par les deux termes « ciencia » et « oficio », jusqu'à ce que Sebastián de Covarrubias introduise une autre subdivision entre « las artes liberales, y las mecanicas »¹⁸¹, reprise par les lexicologues postérieurs. Cette classification est héritée de la culture gréco-latine qui hiérarchisait les savoir-faire en fonction de leur degré d'intellectualité, de leur relation au vrai, en séparant les arts libéraux, ceux du quadrivium et du trivium, des arts serviles et des beaux-arts. À cette pyramide de l'entendement correspondait également une pyramide de la fonction ou du statut social¹⁸². Cette dichotomie est arrivée presque intacte jusqu'à l'époque moderne, période

¹⁷⁷ Pedro de ALCALÁ, *Vocabulista arábigo en letra castellana...*

¹⁷⁸ Lorenzo FRANCIOSINI FLORENTÍN, *Vocabulario español-italiano...*, p. 75.

¹⁷⁹ Baltasar HENRÍQUEZ, *Thesaurus utriusque lingue hispanae et latinae...*, f° 21r°.

¹⁸⁰ *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B.* Madrid : Imprenta de Francisco del Hierro, 1726, p. 427.

¹⁸¹ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 93v°.

¹⁸² Julián GÁLLEGO, *El pintor, de artesano a artista*. Grenade : Diputación Provincial de Granada (Biblioteca de ensayo ; 30), 1995 [1^{re} éd. 1976], p. 65-66 : « Se llamaron “liberales” las artes por ser artes del entendimiento,

durant laquelle les limites seront le plus fortement discutées, ce que nous observerons dans les traités de théorie artistique qui voient alors le jour.

Le terme « arte » présenté dans les dictionnaires instaure une rupture entre des savoir-faire, des connaissances et des techniques qui nécessitent ou non l'intervention du corps. « Arte » en tant que « ciencia » n'a rien à voir avec une quelconque manualité, la définition de Covarrubias nous le fait comprendre : « ciencia, es el conocimiento cierto de alguna cosa por su causa. »¹⁸³. La maîtrise d'un art libéral, d'une science, relève intégralement de l'entendement, tandis qu'un art, compris comme métier, « oficio », est une pratique qui repose, selon cette logique, uniquement sur la dextérité, rapportée exclusivement à un aspect manuel, ou en tout cas avec une claire supériorité de cette manualité face à l'intellect.

Ainsi, les expressions « artista en ciencia » et « artista en oficio » renvoient à deux activités distinctes – celle du savant ou « profesor », et celle de l'artisan, « oficial » –, et aussi à deux statuts inégaux devant l'imposition de diverses charges. Mais l'ambiguïté prévaut et découle de la plurivocité même du terme « arte ». Sebastián de Covarrubias, dans l'article « arte » précisément, inclut le double sens du substantif « artista » : « Artista, el que estudia el primer curso de las artes: a diferencia del Logico. Artista el mecanico que procede por reglas y medidas en su arte, y da razon della. »¹⁸⁴. Ainsi, le même terme désigne un lettré ou un ouvrier, et il peut être associé à des séries de synonymes antagoniques : d'un côté les « filosofos », et d'un autre les « artífices », « maestros », « artesanos », « oficiales », « obreros » ou « menestrales ». Dans cette dernière énumération, plusieurs occurrences sont d'ailleurs elles-mêmes polysémiques, ou permettent du moins un jeu entre leur usage propre ou figuré.

La limite de sens se situe à nouveau entre le matériel et le spirituel : ainsi, « artífice » désigne clairement, au premier abord, l'artisan, l'ouvrier, celui qui travaille avec ses mains. Mais, par les métaphores verbales, il peut passer la frontière de la manualité et rejoindre une nature beaucoup plus spirituelle, « artífice » étant parfois utilisé pour se référer à Dieu. L'origine latine, « artifex », incluait déjà l'ambivalence en désignant à la fois l'artisan et l'artiste. Il en va de même pour « maestro » : Antonio de Nebrija l'associe directement à une occupation précise, « Maestro de alguna arte »¹⁸⁵. Mais Sebastián de Covarrubias reprend la nuance déjà introduite par certains dictionnaires bilingues¹⁸⁶ et en inverse le sens : « el que es docto en qualquiera facultad de ciencia, disciplina, o arte, y la enseña a otros dando razon della, se llama maestro. » Cette vision duelle du « maestro » est par ailleurs illustrée par un autre article de Sebastián de Covarrubias, quand il qualifie le personnage de Dédale de « gran

dignas de los hombres libres; y porque sólo se permitía su ejercicio a los hombre libres, estando vedado a los esclavos. Se llamaron otras artes “mecánicas”, porque se ejercitan con el cuerpo; se llamaron “serviles”, por ser dignas de siervos y gente sujeta, ya que consisten en esfuerzos corporales; y porque no se prohibía aprenderlas a siervos y esclavos. »

¹⁸³ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 279v°.

¹⁸⁴ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 93v°.

¹⁸⁵ Antonio de NEBRIJA, *Vocabulario español-latín...*

¹⁸⁶ Cristóbal de las CASAS, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana...*, ne retient que le « maestro » et le « maestro de gramatica », f° 224 ; César OUDIN, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española...*, traduit ainsi « maestro, maistre de quelque art & science. », ce que reprend Girolamo VITTORI dans son *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española...*

maestro del arte de carpinteria [...], que inventó la sierra, la açuela [...], y enseñó a nauegar con mastil, y antena. » Et il continue ainsi : « [...] podemos llamar Dedalos a los Architectos, y maestro de maquinas, que se acomodan para muchas y varias cosas con su grandes ingenios y trazas. »¹⁸⁷. Covarrubias reflète ainsi parfaitement la tradition mythologique qui fait de Dédale le modèle de l'artisan et de l'artiste, dont la double compétence est l'héritage de ses parents, l'habileté manuelle et l'intelligence, l'idée et le savoir-faire. Le féminin et le substantif « maestria » rejoignent quant à eux une vision univoque : « Maestra, la muger que enseña a las niñas a labrar. Maestria, destreza en el arte que professa el maestro. »¹⁸⁸.

Les autres termes « oficial », « obrero » ou « menestral » ne prêtent pas à confusion : ils ne sont liés à l'« arte » qu'en tant que métier manuel et sont donc les synonymes d'« artesano ». Seul Baltasar Henríquez nous donne une liste d'exemples des métiers qui caractérisent l'« oficial » : il énumère ainsi « Mecanico », « Que trabaja sentado », « Carpintero », « Que haze carros, cuchillos, caxas, relojes, cerraduras, & », « Carbonero », « Entallador », « Herrero », « Fundidor de bronce », « Estatuario », « Antojero », « Ollero », « Platero », « Mantero », « Perulero », « Tornero », « Trastejador », « Sombrerero », « Bordador », « Remendon », « Curtidor », « Pellejero », « Zapatero »¹⁸⁹. Le métier de peintre n'est pas mentionné mais plusieurs de ses homologues et compagnons d'atelier le sont, tels le sculpteur, le fondeur ou l'orfèvre. Le peintre a-t-il dès cette époque un statut à part pour ne pas figurer dans ce cercle d'ouvrier ? Sans doute pas : son travail pouvait être considéré comme principal face à des activités secondaires, mais de même nature ; la plupart des métiers cités ci-dessus ne jouissent précisément pas d'entrées indépendantes dans ce même dictionnaire. Dans la classe des « oficiales », une hiérarchie interne s'est constituée, non pas autour d'une séparation entre intellectualité et manualité, puisque tous manipulent des instruments, mais sur fond de traditions et de valeurs historico-culturelles plus diffuses. Tous gagnent leur vie grâce à leurs mains¹⁹⁰, mais certains sont devenus plus visibles que d'autres, grâce à une clientèle qui a favorisé un certain type d'ouvrage et s'est donc appuyée sur une catégorie restreinte d'artisans, les peintres et les sculpteurs en premier lieu.

Ce détour par l'ouvrier pour comprendre l'artiste montre la nécessité de prendre en compte également l'artisan, afin de compléter la palette des termes qui tournent autour d'une réalité complexe. Le jeu de miroir continue puisque les dictionnaires expliquent l'« artesano » par les synonymes « oficial », « artífice ». Cependant, malgré l'acception de l'artiste selon sa manualité, « artista » et « artesano » ne se croisent pas, ils ne s'interchangent pas : la proximité ne conduit pas à la similitude, il existe donc une brèche dans laquelle peuvent s'engouffrer les défenseurs et les détracteurs de cette familiarité. Le peintre n'est rapporté à aucune des deux formulations ou familles de formulations, il se distingue par une certaine autonomie : il n'entre pas dans les listes des ouvriers mais il se limite aussi à une condition non précisée de

¹⁸⁷ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 300v°.

¹⁸⁸ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 532v°.

¹⁸⁹ Baltasar HENRÍQUEZ, *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae...*, f° 163r°.

¹⁹⁰ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 546r°, donne comme définition à « menestral » : « es lo mismo que manestral oficial mecanico, que gana de comer por sus manos. »

« professor », selon Sebastián de Covarrubias. C'est ce qui ressort de cette étude des entrées de dictionnaires, dont le recensement, forcément aride, reste à compléter par les autres témoignages écrits de l'époque. Seule une exception, partielle, résiste à cette tendance et provient des dictionnaires confrontant l'espagnol et l'italien : la définition et la traduction italiennes donnent « artista » comme équivalent de « artesano ». Ainsi, Girolamo Vittori le traduit par « *artisan, homme de mestier, artefice, artigiano, artista* »¹⁹¹, et Lorenzo Franciosini Florentín donne l'explication et la traduction suivantes : « *vocabolo poco vsato, vale artista. bottegaio.* »¹⁹². Comme le dit Franciosini, « artesano » est peu fréquent en castillan ; il est absent de l'article « arte » de Sebastián de Covarrubias, au profit de « artista » qui en occupe le sens.

Une ligne de partage sépare la multitude des ouvriers et le seul véritable rang d'artiste, tel que nous l'entendons aujourd'hui. L'« artista » d'alors reste difficile à circonscrire, du fait de la dualité des arts : ainsi, un artiste dominant un art mécanique n'est pas compris autrement que comme un artisan, et le substantif ne gagnera pas explicitement de jalon supplémentaire avant le XIX^e siècle. En effet, durant le XVIII^e siècle, les dictionnaires reprennent la même définition divisée en deux sens principaux : « el profesor de algún arte » et « el que estudia Artes en la Universidad », consignée en premier par le *Diccionario de Autoridades*. L'art pratiqué par l'artiste y est précisément présenté de manière ambivalente : « ARTISTA. s. m. El professor de algun arte; pero aunque en el significado propio y literal se extiende a comprender a qualquiera que la exerce y professa: en lo moderno se toma por el que exerce artes mecánicas, que comunmente se llama oficial ò menestral, y aun en este sentido tiene poco uso. »¹⁹³. Les deux interprétations sont donc possibles, mais l'accent est implicitement mis sur la dimension manuelle de l'art.

C'est cette tendance à comprendre l'artiste comme artisan, *artifex*, qui se perpétue exclusivement jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle. À cette date, l'art de l'artiste se précise : « Artista, s. El que ejerce algun arte: especialmente el que cultiva y profesa alguna de las nobles ó bellas artes. »¹⁹⁴, et la tendance s'inverse : « Artista : adj. s. : el que se ejercita en un arte a que deben concurrir el ingenio y las manos. – El que especialmente cultiva y profesa alguna de las artes llamadas liberales. »¹⁹⁵. Les dictionnaires nous révèlent, de manière partielle et partiale mais tout de même significative, que la langue espagnole adopte sur le tard l'acception

¹⁹¹ Girolamo VITTORI, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española...*

¹⁹² Lorenzo FRANCIOSINI FLORENTÍN, *Vocabulario español-italiano...*, p. 75. Cette confusion entre « artesano » et « artista » apparaît indirectement dans le dictionnaire de l'Académie italienne, *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, de 1612 : les entrées « Artigiano » et « Artiere » renvoient à « Artefice : esercitator d'arte meccanica. Lat. *artifex*. ; per autore. Lat. *auctor, inventor* », tandis qu'« Artista » signifie « artefice. Lat. *artifex* ; e artista si dice a professor di scienze. » Nous retrouvons la distinction entre « artista en ciencia » et « artista en oficio », qui correspond à l'artisan. Vittori et Franciosini Florentín rattachent donc la formule de comparaison mais ne s'écartent pas des définitions espagnoles et italiennes de leur époque ; ils confirment que l'« artista » semblait davantage associé à l'atelier, et même la « bottega », qu'à la bibliothèque du savant.

¹⁹³ *Diccionario de la lengua castellana [...]. Tomo primero. Que contiene las letras A.B...*, p. 427.

¹⁹⁴ Ramón Joaquín DOMÍNGUEZ, *Diccionario nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*. Madrid - Paris : Establecimiento de Mellado, 1853 [5^e éd.], 2 vols., p. 183.

¹⁹⁵ *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...]. Tomo I*. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853, p. 246.

explicite de l'artiste libéral, la Real Academia Española ne modifie par ailleurs sa définition, inchangée à ce jour, qu'en 1884 : « Persona que ejercita algún arte bella. || Persona dotada de la virtud, fuerza y disposición necesarias para alguna de las bellas artes. »¹⁹⁶. L'émergence de la notion de beaux-arts, corollaire du développement académique, éclaire cette évolution mais n'efface pas le retard pris par la langue espagnole, par rapport à l'italien surtout, mais aussi par rapport au français¹⁹⁷. Le poids des préjugés a sans doute ralenti en Espagne la modernisation du substantif « artista » ; la langue n'a pas relayé une avancée effective durant l'âge classique pour une minorité de peintres seulement, arrivés aux plus hautes sphères une fois lavés précisément de toute implication artisanale.

Devant la spécificité des termes servant à désigner une réalité tout autant spécifique, il faut redéfinir l'ensemble des repères antérieurs, et bien sûr ceux du présent, car ils véhiculent souvent un signifié absent ou en formation dans les mentalités de l'époque qui nous intéresse. Ainsi, le créateur, dernier terme que nous interrogerons, ne peut-il être compris comme l'équivalent des vocables désignant l'artiste, le verbe « criar » – l'entrée « crear » n'apparaît qu'au XVIII^e siècle – étant usité dans un double sens, celui d'innover, de créer du nouveau¹⁹⁸, et celui d'engendrer, d'élever. Le « criador », remplacé par « creador » dans le *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae* de Baltasar Henríquez, est davantage identifié par les dictionnaires bilingues dans le second sens : le créateur qui fait du nouveau reste assez imprécis, tandis que le « criador » en charge d'enfants est plus facilement associé à un nourricier, et souvent seul ce second sens de « criar » est présent¹⁹⁹.

Il en va tout autrement dans le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, qui distingue clairement un sens premier et un sens secondaire du verbe « criar » : « CRIAR, si esta palabra en rigor segun los Doctores Escolasticos, creare est aliquid de nihilo producere in effectum. Esto es solo de Dios preservado a su omnipotencia. »²⁰⁰. Une autre entrée marque la différence avec un sens que l'on pourrait qualifier de figuré : « CRIAR, se toma muchas veces por engendrar, como dezir, esta tierra cria hombres valientes, y robustos. ». Covarrubias est le seul lexicologue à préciser une définition du mot dans sa première acception, en l'occurrence théologique, celle de l'acte qui accomplit une chose à partir du néant. Cette distinction se reflète dans l'entrée « criador » qui ne s'attache qu'à la première

¹⁹⁶ *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Duodécima edición.* Madrid : Imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884, p. 106.

¹⁹⁷ Antoine SCHNAPPER, dans *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris : Gallimard (Bibliothèque des Histoires), 2004, p. 116, parle du « [...] retard de la France par rapport à l'Italie, aussi bien dans la théorie des arts que dans la position sociale des peintres et sculpteurs, retard qui apparaît nettement dans notre vocabulaire, où manquait le substantif "artiste". Quand il apparut, au sens où nous l'entendons, il était naturellement associé à l'Antiquité. On le trouve dans le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle en 1699, à propos d'Apelle et de "cette humeur bizarre et capricieuse que l'on voit assez souvent dans les artistes les plus consommés". Ce n'est que progressivement, au cours du XVIII^e siècle, que le substantif entra en usage. Lors de son apparition dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1762, sa définition comme « celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir » restait accompagnée d'un exemple révélateur du poids du passé : "Il faut être Artiste pour bien préparer le mercure". »

¹⁹⁸ Antonio de NEBRIJA, *Vocabulario español-latin...* : « Criar hazer de nuevo », « Criar niño ».

¹⁹⁹ Par exemple dans le *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle...* de César OUDIN : « criar, nourrir, esleuer, creer. » « criador, nourrisier, createur. »

²⁰⁰ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 247r°.

signification du verbe, et qui fait autorité, sans prendre en compte l'autre sens d'éducateur, dérivé d'un certain usage du verbe, mais présent dans tous les autres dictionnaires plurilingues antérieurs. Sebastián de Covarrubias circonscrit à nouveau le terme en insistant sur son exclusivité : « CRIADOR, atributo de solo Dios; y al Espiritu santo llamamos Criador. »²⁰¹. Le noyau référentiel de cette définition ouvre la porte aux métaphores nous intéressant directement, celles qui instaurent progressivement l'artiste en tant qu'inventeur, producteur d'un objet à partir de ses mains mais aussi à partir de son intellect, statut qui s'apparente à celui du « Criador ».

La définition de ce dernier par Baltasar Henríquez reprend ce sens : l'explicitation se transforme peu à peu en métaphorisation, signe d'une discussion alors bien engagée et de jeux référentiels devenus à force des lieux communs : « *Criar*, creo, as, procreo, gigno. *Dios criò todas las cosas de nada*, Deus ex nihilo cuncta creavit, condidit, architectatus est, fabricavit. *Creacion*, creatio. *Creador*, mundi Creator, cōditor, molitor, architectus, auctor. »²⁰². Fondateur, constructeur, instigateur, architecte, auteur du monde : tous ces termes, que contiennent les équivalents latins de « Creador », reflètent le besoin de se référer à des réalités, à des métiers concrets, afin d'exprimer la nature et l'œuvre de Dieu, tandis que la métaphore divine a pu être empruntée pour signifier l'intellectualité de l'artisan-artiste.

Le sens de chaque terme reste déterminé par son contexte, surtout pour l'artiste, dont le substantif oscille avec le plus d'envergure d'un extrême à un autre sur l'échelle de la compétence. L'« artista en oficio », habile de ses mains, acquiert une renommée et surpasse ses compagnons d'atelier sans que cela ne lui garantisse l'accès à une sphère supérieure, celle de la science. Symétriquement, Dieu est comparé implicitement à un artisan, plus précisément à un artiste qui domine sans concurrence possible toutes les sciences et tous les métiers. Nous revenons à l'Architecte, au Géomètre, au Médecin, et aussi au Peintre : Dieu est le détenteur de ces savoirs et de ces savoir-faire, qu'il a délégués dans les règles de l'art.

Là n'est donc pas l'inattendu de ce panorama lexicographique des vocables plus ou moins relatifs au peintre. Il ne se situe pas non plus dans les quelques occurrences de noms propres que nous avons déjà rencontrés et qui désignent les peintres techniquement, socialement ou transcendentement originaux. Sebastián de Covarrubias, dans son *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana*, évoque ainsi Apelle : « Pintor excellentissimo de la isla de Coos. Floreció en tiempo de Alexandro a quien solo concedio pudiese hacer retrato suyo. Murió antes de poder acabar vna tabla de Venus, y dejandola imperfecta, no vbo pintor ninguno que se atreviese a dar pincelada en ella. »²⁰³. Il n'en dit donc pas plus que les textes antiques mais Apelle est le seul à être mentionné, et il est défini selon sa propre originalité, celle de l'excellence. Un choix a été opéré ; il reste à en mesurer la portée dans les autres témoignages écrits de l'époque. Les dictionnaires présentent des évidences lexicales, mais aussi certaines

²⁰¹ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 247v°.

²⁰² Baltasar HENRÍQUEZ, *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae...*, f° 64v°.

²⁰³ Sebastián de COVARRUBIAS, *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana*, de D. Sebastián de Covarrubias, compuesto por él mismo (1611).

ambivalences qui reflètent une période charnière de la définition de l'artiste en particulier et de l'art en général.

L'inattendu consiste plutôt en l'apparition au détour d'un article du « pinta monas » pour désigner non pas un artiste, même de très faible qualité²⁰⁴, mais, comme nous l'indique la paraphrase latine du *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae* de Baltasar Henríquez, « Es vn pinta monas (rem vnam semper intempestivè inculcat) » – il se met toujours dans des situations insensées –, quelqu'un qui se comporte comme un personnage médiocre, un imitateur au sens où il agit à l'image d'un autre car il ne sait faire autrement, tel un singe qui adopte un comportement inadapté en s'inspirant du modèle humain. Nous ne trouverons pas d'indication étymologique pour ces termes, ce qui pourrait suggérer une formation folklorique de ces locutions, que nous expliciterons postérieurement à la lumière de références proverbiales. Ce « pintamonas » annonce pour l'instant une transition significative entre les figures originaires du peintre et celle du singe comme métaphore du peintre. De par son rapport à l'imitation, l'animal s'approche du geste du peintre, et si la locution « pintamonas » en rend compte de manière presque inconsciente, il convient, afin d'achever notre panorama lexicologique, d'interroger les entrées des dictionnaires se rapportant au singe même et de chercher les assimilations motivées entre le primate et l'artiste.

2. ... en passant par le singe

L'enjeu de cette enquête sur les termes désignant le singe est de retrouver le sens de son assimilation avec la peinture et le peintre. Cette représentation n'a pas eu une grande diffusion dans l'Espagne classique mais le thème était connu et circulait en Europe depuis le Moyen Âge. Sans passer par un support visuel, pour des raisons qu'il faudra préciser, l'idée, la croyance ou la boutade selon laquelle le singe s'apparente entre autres à un peintre a pu être véhiculée par le langage. Des plus concrets aux plus figurés, les principaux vocables se référant au singe doivent être circonscrits, avant d'apprécier leur utilisation dans les locutions et proverbes. Une nouvelle ambivalence s'impose, celle des termes « mono » et « simio », dédoublée par leurs formes féminines respectives. Chaque substantif sera interrogé afin de distinguer la désignation de l'animal de la métaphorisation du peintre ou de son geste.

Jusqu'au *Tesoro de la lengua castellana*, les dictionnaires retiennent les entrées « mono » ou « mona », « mono con cola », équivalent de « mico » pour désigner le macaque ou la guenon, dans son sens ancien de cercopithèque, mâle ou femelle, ainsi que « monillo », « monilla », et « monito ». Sebastián de Covarrubias, par le seul article « mona », concentre les références et indique par son contenu la place prépondérante de la femelle dans la langue espagnole. C'est

²⁰⁴ Avec ce sens, le substantif apparaît pour la première fois dans le *Diccionario de Autoridades*, comme dernière sous-entrée du verbe « pintar » : « PINTA MONAS. Apódo con que se motéja al Pintór de corta habilidad. Lat. *Ridiculus pictor*. QUEV. Mus.6. Rom.82. *Pereciéndose de risa / tras los espéjos se anda / viendo como el solimán / mui de pinta monas campa.* », p. 277. La forme « pintamonas » est reconnue dans l'édition de 1803 du *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española, p. 658.

elle qui attire l'attention et c'est le terme qui la désigne qui a été le plus exploité de manière figurée. Dans le cas précis du *Tesoro*, il serait plus exact de constater que n'importe quel singe, mâle ou femelle, est appelé « mona » ; l'extrapolation du genre féminin à toute l'espèce simienne n'était pas pratiquée jusqu'alors, mais elle est sans doute le signe d'une propension à attribuer la spécificité de la race à la seule catégorie féminine (une seule exception, l'occurrence unique de « monos » dans le *Tesoro*, nous empêche d'y voir une règle). Par un pluriel qui définit tous les singes, « animales », « monas », et une fois seulement « monos », Sebastián de Covarrubias rappelle en premier lieu la raison principale de l'intérêt, réciproque mais plus ou moins conscient, de l'homme pour le primate, c'est-à-dire leur ressemblance physique : « MONA, animal conocido, que entre los demas se allega a semejar el cuerpo humano, y viendolos en dos pies en algunas islas, donde ay monos muy grandes engañan a los nauegãtes, pareciendoles ser hombres. »²⁰⁵. Le jeu de reflet s'est même transformé en auscultation, l'homme ayant pris le singe comme cobaye afin de mieux comprendre sa propre anatomie. Suit une précision étymologique qui place le reste de l'article sous le genre de la « mona » et de l'imitation : « Dixose mona de *μόνα*, Griego, que vale solitario: porque estos animales viuen de ordinario en islas deshabitadas », « El Brocense, Mona à verbo Græco, *μιμῶω* ab imitando ».

Le lexicologue poursuit en inversant la focalisation et se penche sur les comportements mimétiques de l'animal face à l'homme, telles que les réactions des « monas » face à l'alcool. Dans une attitude contre nature, car empruntée à l'espèce humaine, celle-ci a voulu voir des traits spécifiques de l'animal et a établi une typologie des réactions simiennes dans lesquelles l'homme se reflète, mais qui sont de fait de simples calques de comportements humains. Il devient difficile de distinguer la capacité du singe à imiter l'homme de l'habitude de celui-ci à se contempler dans le miroir simien. Ainsi sont décrites les « monas » :

apatecen el vino y las sopas mojadas en el, y haze diferentes efectos la borrachez en ellas, porque vnas dan en alegrarse mucho y dar muchos saltos y bueltas; otras se encapotã, y se arriman a vn rincon, encubriendose la cara con las manos. De aqui vino llamar mona triste al hóbne borracho que està melancolico y callado, y mona alegre al que cãta y bayla, y se huelga con todos.

L'humanisation des singes est continue mais recouverte d'une pseudo scientificité qui dresse le portrait de l'homme par des traits simiesques plus qu'elle n'analyse la véritable nature animale. En agissant comme un homme, en buvant par exemple, le singe ressemble à un homme ; ce constat évident n'en reste pas moins troublant et c'est sans doute ce qui motive les nombreuses locutions construites sur cette observation. Le fait d'avoir trouvé un double de soi-même, inférieur mais très fidèle, offre la possibilité de parler de soi de manière détournée, ce qui ouvre tous les jeux de l'ironie et de la dérision.

Le dernier exemple de cette proximité entre l'homme et l'animal donné par Sebastián de Covarrubias repose entièrement sur la notion d'imitation. Du calque inconscient de l'humain sur le singe, on passe au désir volontaire du primate d'imiter l'homme : « La mona quiere hazer todo quanto vee hazer al hombre, y por esta razon algunos que apatecẽ

²⁰⁵ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 553v°.

asemejarse a otros en algunas buenas acciones, no saliendo bien con la imitacion, les llamamos monas destos tales. » Ce désir animal est finalement reconnu chez les hommes médiocres qui tentent de s'élever au rang de personnages qui leur sont supérieurs. Ainsi, l'homme redescend au niveau du singe quand il agit comme le ferait le primate, et plus précisément encore, l'homme est un singe quand il n'arrive pas à réaliser ce que d'autres humains accomplissent. L'animalisation et la féminisation de « monas », employé pour désigner autrui, marque une forte moquerie, et l'on peut mesurer dès à présent la portée des locutions et proverbes basés sur cette figure : le primate n'est pas simplement considéré comme un double déprécié, un reflet, une comparaison avilissante, mais surtout comme une métaphore, une substitution, qui est l'énonciation d'un alter ego désignant concrètement et crûment l'humain. Une nuance signifiante sépare l'homme vu comme un singe de l'homme-singe – de l'homme-guenon, en l'occurrence.

Sebastián de Covarrubias termine l'article « mona » par deux proverbes sur lesquels nous reviendrons. Ils complètent ce qui a été énoncé plus qu'ils ne l'illustrent : « Proverbio, Lo que se quiere la mona piñones mondados. La maça y la mona, de dos que andan siempre juntos. » Cette première formulation révèle que l'animal est davantage compris dans sa relation à l'homme que dans sa relation au milieu naturel, mentionné en une seule phrase : « Escríven los autores que cõ su carne cura el leon la quartana, y assi apetece este animal. » C'est donc ce que dégage le singe dans un contexte civilisé qui intéresse le plus, car ce type d'expérimentation renvoie quasi systématiquement l'homme à lui-même, dans un va-et-vient perpétuel entre l'envie de se reconnaître dans ce miroir déformant et l'envie de s'en moquer, d'avoir un repoussoir duquel s'écarter, un modèle à ne pas imiter. Au contraire, le singe vit pour imiter, en vain ou en se rendant ridicule face à un modèle inéluctablement inaccessible ; seul l'homme pitoyable, incapable, rejoint le primate dans cette vacuité.

Rien n'est dit en revanche pour justifier le choix du féminin : tous les dictionnaires bilingues antérieurs et postérieurs présentent les deux entrées « mono » et « mona » en se basant sur la distinction de genre, alors que la confusion générique n'est soulevée à aucun moment dans l'article du *Tesoro*. Même si cela résulte d'une habitude de langage basée sur une croyance étymologique, il existe sans aucun doute une motivation à cette partialité. L'observation biologique dont Sebastián de Covarrubias se fait le transcripteur ne peut raisonnablement pas s'appuyer sur une distinction entre les sexes, la femelle n'a pas pu être isolée comme étant la seule à imiter l'homme des tavernes. C'est plus vraisemblablement l'homme qui, dans la langue, a gardé le féminin comme le genre le plus emblématique de l'espèce, mais emblématique de quoi ? De là à reconnaître dans ce choix une tendance misogyne, fréquente à l'époque, il n'y a qu'un pas, et l'on peut mesurer toute la force et la logique populaire d'un « monas » taxant les hommes faibles et maladroits dans leurs entreprises.

Sebastián de Covarrubias n'est malgré tout pas le seul à ne retenir que le féminin pour faire la présentation de l'espèce animale : dans son *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana*, Francisco del Rosal opte de la même manière pour l'entrée « mona » et

donne « mico » comme synonyme : « Mona, quizás como Momona, de Momo, que es contrahedor, por lo mucho que contrahace e imita al hombre. Pero mas cierto es como Homona; y Mico, como Homico por lo mucho que parecen al hombre. »²⁰⁶. Dans ce cas, une logique sémantique apparaît, au sens où « mona » désigne non pas la femelle du singe, mais devient synonyme de singe, ou macaque, qui s'approche le plus du « mico ». Le problème est que la désignation chez Sebastián de Covarrubias n'a pas la même clarté, car le terme « monos » est cité, l'article semble donc parler du singe en général par le biais majoritaire du féminin. Sans pouvoir approfondir davantage cette question du genre et de ses motivations, il nous faut insister sur une tendance plus en aval, celle de la quasi omniprésence de la « mona » dans les proverbes : s'agit-il de la guenon, représentante ô combien emblématique de la race entière, ou plus particulièrement du macaque, à l'exclusion de toutes les autres familles de primate ? Nous le verrons à la lumière d'un corpus plus ample de locutions.

Les dictionnaires bilingues postérieurs présentent la « mona » et le « mono » avec ou sans distinction. Lorenzo Franciosini Florentín offre des définitions nuancées aux deux termes : « mona. bertuccia, scimia. », « mono, o mona. bertuccione, scimiotto, monnòne. »²⁰⁷. Il se fait surtout l'écho de l'implantation des locutions proverbiales dans le langage : il insère en effet les deux expressions auxquelles Sebastián de Covarrubias avait fourni une illustration explicative, mais elles se retrouvent désormais sans leurs justifications : « mona triste. si chiama metaforicamente l'huomo briaco, e che stà malinconico. », « mana [sic] alegre. si chiama colui che balla, canta, e stà allegramente con tutti. »²⁰⁸. Comme l'indique l'auteur, le singe devient dans la langue populaire le véritable substitut de l'homme, sa métaphore, quand celui-ci est sous l'emprise de l'alcool.

Afin de creuser plus encore la personnalité, ou plutôt la compréhension par l'homme de la « mona », guenon ou macaque, nous pouvons interroger son homologue, le « mico », dont les articles en disent un peu plus, tel un négatif qui révélerait davantage l'arrière-plan que l'original. Sebastián de Covarrubias établit une différence entre les deux : « MICO, es vna especie de mona, pero con cola, y de facciones y talle mas jarifo; y assi las damas gustan de tenerlos en sus estrados, y aborrecen las monas. »²⁰⁹. Il y a bien là une catégorisation biologique, mais celle qui intrigue le plus est la distinction, que l'on pourrait qualifier de sociale, établie, par les femmes, entre les petits singes du type macaque et les grands singes du type chimpanzé. Cette assertion du lexicologue révèle un goût de l'époque, et aussi un dégoût, de la gent féminine envers l'image d'un singe vu comme maladroit, sans doute par comparaison inconsciente avec l'homme, voire par un reflet repoussant de ses propres défauts, tandis que les cercopithèques pouvaient plus facilement être contemplés comme des animaux clownesques – Sebastián de Covarrubias dit bien par la suite : « Sin duda el mico es mas ligero y mas inquieto q la mona » –, renvoyant dans une moindre mesure l'homme, et la femme, à eux-mêmes. De fait, c'est le vocable « mona », et non « mico », qui a été retenu dans la

²⁰⁶ Francisco del ROSAL, *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana...*, f° 432r°.

²⁰⁷ Lorenzo FRANCIOSINI FLORENTÍN, *Vocabulario español-italiano...*, pp. 520 et 521.

²⁰⁸ Lorenzo FRANCIOSINI FLORENTÍN, *Vocabulario español-italiano...*, p. 520.

²⁰⁹ Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...*, f° 548v°.

formation des proverbes, signe que la projection dans cet animal précis, même comme repoussoir, était plus évidente et créait plus de sens.

Au-delà de l'ambivalence dans les usages de « mono » et « mona », difficiles à systématiser de par la spécificité de chaque auteur, mais aussi de par des connaissances biologiques improbables, il nous faut encore signaler une autre dualité, celle qui fait cohabiter le « mono » et le « simio ». Puisque nous retrouverons les deux termes dans un même type de corpus – les recueils d'emblèmes –, il convient dès à présent d'établir s'il s'agit ou non de purs synonymes. En règle générale, les dictionnaires bilingues ne présentent pas de distinction entre les deux termes et les introduisent donc comme des synonymes : « Ximia o mona »²¹⁰. Mais encore une fois, la confusion demeure dans la définition biologique de chacun : Pedro de Alcalá énonce d'une part « ximia o mona », la forme « ximia » renvoyant ainsi à la « mona con cola », et donc au petit singe, et d'autre part, « Ximia hembra », la femelle du grand singe. Dans le *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas, « ximio » correspond à « babuino, scimio », mais « ximia » n'a comme équivalent que « scimia »²¹¹. De même, une distinction de taille sépare « ximia » et « ximio » dans le *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, de César Oudin : l'une est traduite par « Singesse, singe femelle », tandis que l'autre est compris comme « Singe masle, guenon »²¹². Dans son acception ancienne, le terme « guenon » désignait un cercopithèque, singe de relative petite taille caractérisé par une queue, mâle ou femelle ; son utilisation contemporaine s'est centrée sur les individus femelles, mais d'une autre famille, celle des chimpanzés.

Ainsi, dans ces entrées successives, la vision humaine portée sur les primates et les termes servant à les désigner n'est pas harmonisée. Le trouble est encore plus grand à la lecture de l'article « Simia » dans le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias : « SIMIA, Latinê simia. ae. animal q se allega mucho a la figura del hombre, no tiene cola. »²¹³. La formulation du lexicologue est intéressante : le singe ressemble beaucoup à la figure de l'homme, à son apparence physique, ce qui laisse présager une similitude mentale et morale. Sebastián de Covarrubias continue d'ailleurs le paragraphe en ce sens : « Dixose assi,

²¹⁰ Antonio de NEBRIJA, *Vocabulario español-latín...*

²¹¹ Cristóbal de las CASAS, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana...*, f° 246v°.

²¹² César OUDIN, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle...*

²¹³ Notons pour le terme « simio » la réfutation de l'étymologie latine par Isidore de Séville, qui emploie également « mono » mais sans en évoquer l'origine : « 30. "Simios" es nombre griego que quiere decir "de narices aplastadas" ; de aquí deriva nuestro empleo de "simio", porque es éste animal de narices chatas, rostro feo y de piel espantosamente arrugada. [...] Otros opinan que a los "simios" se les aplica un nombre latino precisamente porque se aprecia en ellos una gran similitud con la especie humana; pero esto es falso. 31. Son animales muy conocedores de los elementos: se sienten alegres cuando hay luna nueva, y se entristecen con la luna media y menguante. Llevan en brazos a sus crías, por las que sienten gran cariño; los pequeños no dejan un momento de estar al lado de la madre. Hay cinco clases de simios. De ellos, los cercopitecos están provistos de cola. Y es que hay simios con cola, a los que algunos autores dan el nombre de *clura* (micos). 32. Las esfinges son monos peludos, de larga cabellera, mamas muy desarrolladas y fácilmente domesticables. Los cinocéfalos son también similares a los monos, pero su cabeza se asemeja a la de un perro; y de ahí su denominación. 33. Los sátiros (*satyr*) tienen un rostro hasta cierto punto simpático, son muy inquietos y se mueven constantemente haciendo gestos. Los *calitrices* se diferencian casi radicalmente de los anteriores: presentan en su cara una prominente barba y tienen además una larga cola. », Isidore de SÉVILLE, *Etimologías*. Éd. bilingue, trad. de José Oroz Reta, Manuel-A. Marcos Casquero, intro. de Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid : Biblioteca de autores cristianos (Biblioteca de autores cristianos ; 647), 2004, XII, 2, pp. 907-909.

quasi simia, por tener las narizes chatas: por translacion llamamos Simia al que remeda a otro, y quiere imitarle, comunmente el vulgo le llama Gimia.» De la même manière que « mona », nous retrouvons l'usage du vocable « simia » comme métaphore d'une personne qui singe autrui et qui se comporte donc comme un primate voulant imiter son supérieur humain. « Simia », selon Sebastián de Covarrubias, renvoie à un animal clairement anthropomorphe et est classé parmi les primates de grandes tailles – sans la queue des petits singes –, les plus proches de l'homme.

Les définitions précédemment citées entrent presque toutes en contradiction : tout comme « mona » ou « mono », « simia » et « simio » désignent le singe de manière générique, tandis que les particularités attribuées par les différents lexicologues sont divergentes et empêchent une classification applicable à l'ensemble de la production écrite. Tout comme « mona », « simia » ne peut être circonscrit à la seule désignation du grand singe humanoïde, le contexte imposant à chaque occurrence son orientation. Ce qu'il importe de souligner pour l'heure, ce sont les étrangetés qui affleurent dans les présentations normalement théoriques et objectives des termes envisagés : précisément, ces notations surprenantes sont le fruit d'un ton qui se laisse influencer par un regard plus subjectif, et qui trahit peut-être un inconscient, un imaginaire ou un savoir populaire.

Deux aspects vont en ce sens : la préférence pour le féminin et l'attribution d'une nature mimétique au primate. D'après le latin cependant, les formes féminine et masculine, « *sīmīa, æ* » et « *sīmīus, ū* », signifiaient le singe, mais aussi, au sens figuré, l'imitateur servile. À partir de ce doublon s'est opéré un choix, encore rare durant l'Antiquité, mais de plus en plus clair durant le Moyen Âge²¹⁴. Cette préférence du genre féminin pour se référer à l'idée d'imitation que véhicule l'animal se reflète ensuite dans l'entrée « simia » ou « ximia » au détriment de « simio » et « ximio », les dictionnaires de Antonio de Nebrija et de Pedro de Alcalá en font état, puis l'entrée du masculin s'est ajoutée. Ainsi le terme « simia » pouvait-il signifier à la fois le singe en général, mâle et femelle, et la singesse en particulier. C'est pour cela que Pedro de Alcalá distingue deux entrées : « simia o mona » et « simia hembra ». Mais « simia » impliquait surtout une connotation, voire une métaphore liée à un mimétisme avilissant.

Se pose alors précisément la question du féminin « mona », dont l'origine reste incertaine. Nous l'avons vu, Sebastián de Covarrubias donne deux pistes grecques liées aux notions de solitude et d'imitation. Il y aurait donc une racine commune aux mots exprimant l'action d'imiter et le singe sous la forme « mono » ou « mona ». Nous l'avons vu, Francisco del Rosal note également l'étymologie du terme « mona » mais en offrant deux autres versions dont il souligne l'incertitude : « Mona, quizás como Momona, de Momo, que es contrahedor, por lo mucho que contrahace e imita al hombre. Pero mas cierto es como

²¹⁴ Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne...*, t. II, p. 392 : « [Aux XII^e et XIII^e siècles] *Simia* peut désigner une personne, une abstraction, voire un artifice pour donner le change. Le véritable singe, *simius*, devient *simia* lorsqu'il imite l'homme. Pline l'Ancien ne montrait-il pas déjà que les singes aiment jouer au jeu de tric-trac ? Un imitateur stupide pouvait donc s'appeler *simia*. Cet emploi du mot est néanmoins très rare dans l'Antiquité. »

Homona; y Mico, como Homico por lo mucho que parecen al hombre.»²¹⁵. Ces deux origines probables ont en commun de participer d'une certaine imitation : délibérée dans l'acte de singer l'homme, ou simplement physique dans sa ressemblance à l'humain. D'une part, « mono » et « mona » seraient affiliés dans la langue depuis l'Antiquité à l'imitation, la singerie, personnifiées par Momus, dieu de la raillerie et de la grimace, connu pour sa place de bouffon à la cour de l'Olympe. D'autre part, ils seraient des descendants linguistiques de la famille de l'humain, de l'*homo*.

Cette double ramification très suggestive accorde au primate une origine lexicale divine et humaine ; elle achève de circonscrire le singe dans la sphère de l'imitation²¹⁶ mais elle ne résout pas cependant le choix du féminin. La plurivocité du vocable « simia », élaborée et progressivement discriminatoire depuis le latin, justifiait parfois son entrée seule. Mais on ne trouve une telle justification pour « mona » dans aucune des versions étymologiques données. « Simia » a été précocement explicité par l'équivalent « mona », mis au féminin par concordance. N'y a-t-il pas eu contamination du genre préféré de « simia » à son synonyme « mona », qui à son tour pouvait alors renvoyer au primate en général, des deux sexes ? Sans autre preuve à fournir en ce sens, nous retiendrons l'importance qu'a revêtue la forme féminine « mona », sur une base linguistique qui s'est ensuite chargée sémantiquement, comme nous le verrons par l'étude des proverbes.

Ainsi, aucune ambiguïté de départ ne peut être levée : entre « mono » et « simio », le mouvement général a plutôt été celui d'une association synonymique qui ne permet pas de réserver un terme pour une famille de singe. Chimpanzé ou cercopithèque, humanoïde ou primate sont susceptibles d'être désignés par l'un ou l'autre des vocables. C'est ce que révèlent les définitions des dictionnaires successifs, laissant place à une lacune théorique compensée de manière empirique par chaque lexicologue et plus encore dans les témoignages du parler populaire que nous étudierons ci-après. De la même manière, aucune règle ne peut être établie dans l'usage de « mono » ou de « mona », tout au plus une tendance, celle du féminin, remontant à une assimilation précoce de « simia » au sens figuré d'imitateur.

« Monas » est cependant préféré afin de désigner les singes en général, mais dans leur comportement le plus singulier ou insolite : « las monas » interpellent en effet à la fois par leur nature de primate et par leur ressemblance avec l'homme. Cet usage du féminin pluriel, le genre le plus marqué linguistiquement et donc le plus remarquable, stigmatise sans doute l'intérêt double, condescendant et fascinant, de l'humain envers l'animal. Nous pouvons élargir notre hypothèse à la formation de la locution « pintamonas », à l'origine « pinta monas » : le cumul des marqueurs de « monas », féminin et pluriel, s'éloigne du système nominal et constitue une lexie de nature adverbiale. La lexie s'est soudée au verbe plurivoque « pintar » – peindre, décrire, et, par extension, apparaître, ressembler – et est redevenue un

²¹⁵ Francisco del ROSAL, *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana...*, f° 432r°.

²¹⁶ La proximité étymologique aboutit de fait à une synonymie des termes : ainsi Baltasar HENRÍQUEZ associe-t-il « Momos, mimos, ò monerías », *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae...*, f° 154v°.

mot à part entière, conservant cependant la notion de manière. Le « pintamonas » est donc celui qui agit – peint – à la manière du singe.

Nous retiendrons enfin le point de convergence de cette présentation lexicale des termes se référant au singe : tant « momo » ou « mona » que « simia » ou « simio » ont tout ou partie de leur étymologie reliée à la notion d'imitation, et même au mime, à l'imitateur. Dès l'origine, ces vocables ont en puissance un sens figuré désignant une personne qui reproduit, copie ou contrefait. Ces mêmes mots renvoient originellement à la fois au primate et au personnage humain qui recrée. Nous avons synthétisé les différentes interprétations occidentales tirées de la figure du « simia » depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne, il nous reste désormais à analyser le traitement particulier qu'a connu le binôme « monas » - « simia », selon les formes les plus usitées dans l'espagnol classique, dans le cadre particulier de la métaphorisation du peintre.

Pour revenir brièvement au « pinta monas », nous pouvons mesurer le jeu sémantique dont la locution est chargée : elle désigne une personne qui imite l'animal qui imite, une personne qui fait (comme) le singe. Le choix de cette expression, constituée sur le long terme, marque un penchant pour la forme « monas » : femelles, ou plus généralement singes anthropoïdes, à la différence des petits singes divertissants, les « micos », qui accompagnent l'homme sans lui communiquer une vision plus ou moins heureuse de lui-même, à l'inverse des « monas » que les femmes n'appréciaient pas, comme nous l'apprend Sebastián de Covarrubias. Au-delà des raisons linguistiques à cette option pour le féminin pluriel, se cache certainement une vision misogyne de la valeur humaine, ou plutôt des défauts humains, cristallisés dans le comportement du primate. L'expression « pintamonas » devient alors péjorative, nous verrons à quel point, mais tous les peintres comparés ou métaphorisés par le biais de l'image du singe ne l'ont pas été par ce « pintamonas » : les désignations sont diverses, les recueils de proverbes le montrent.

II. PRÉSENCE PROVERBIALE DU PERSONNAGE DU PEINTRE

L'objectivité visée dans l'étude lexicale des termes que nous allons désormais observer dans différents usages a moins tenté d'évacuer le contexte historico-culturel, sous-jacent dans n'importe quel ouvrage, que de faire table rase de toute influence stylistique ou partisane. Même s'ils tendent parfois à la subjectivité dans l'explicitation des emplois, les dictionnaires interrogés sont sensés donner une base de compréhension des vocables sans entrer dans les polémiques qui nous occuperont postérieurement. Plusieurs proverbes y sont indexés : ils sont le creuset d'une pensée à la fois folklorique et savante, parfois triviale, parfois emprunte d'esprit, ou mêlant ces deux dimensions. Ils manipulent les mots et leurs références, et finissent pas créer de nouveaux sens, figurés, voire défigurés. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, nous avons recueilli auprès de quelques compilations les allocutions renvoyant au peintre sous ses différents angles. Avant d'approfondir la compréhension

spécialisée de son personnage, nous mesurerons donc sa place dans le parler journalier, en interrogeant d'abord les apparitions du peintre lambda, puis celles des peintres plus réputés.

1. Le peintre générique

Nous entrons dans la forêt des emplois contextualisés en cherchant d'abord le peintre inconnu afin de recenser tous les préjugés qui entouraient cet artisan-artiste, avant de distinguer les carrières et les renommées les plus exemplaires ; le contraste, s'il existe, en sera d'autant plus visible. Dans la continuité de ce que nous avons ébauché précédemment, nous présenterons les différentes facettes de cette figure présente dans les proverbes, en commençant par le singe pour remonter progressivement vers l'artiste. La comparaison ou la métaphore du singe constitue un motif de peintre générique au sens où elle le désigne de manière anonyme, davantage en fonction d'un critère qualitatif, intellectuel, que d'un point de vue personnel. Elle sert à stigmatiser les comportements particuliers du peintre en général que l'on pouvait côtoyer dans les ateliers. Avant cela, nous poursuivrons brièvement le fil des vocables « simio » et « momo » et de leurs dérivés, toujours dans le but de comprendre le mécanisme entier de la mise en image, par la métaphore ou la comparaison, d'un personnage par cet animal. Nous verrons donc si le contexte des proverbes offre d'autres interprétations ou si nous nous trouvons dans la droite ligne de ce qu'énoncent les entrées des dictionnaires.

L'ensemble des proverbes répertoriés se reportant au primate révèle une quasi omniprésence de « mona » au détriment de « mono », mais aussi de « simia ». Dans presque tous les cas également, la « mona » est une image de l'homme même, les gloses qui accompagnent souvent les sentences le montrent explicitement. Ce procédé n'est évidemment pas rare ; il s'agit d'un des fondements du style proverbial qui joue sur l'animalisation ou le reflet dans l'espèce animale afin de mieux brosser le ridicule des comportements humains. Mais cette mise en abyme s'opère dans certaines orientations bien distinctes, divisées en trois grandes tendances décelées chez le singe et pointées chez l'homme.

En premier lieu, l'amour-propre et l'aveuglement sont les principaux traits de caractère soulignés par les proverbes. « La mona vestida de seda, mona se queda » illustre parfaitement cet aspect et la glose qu'en propose Sebastián de Horozco dans son *Teatro universal* donne le ton :

Por mucho que la muger
se componga siendo fea
no dexa de pareçer
la misma que suele ser
aunque se viste y arrea
No es posible que uno pueda
dexar lo que Dios le a dado
porque vestida de seda
la mona mona se queda

y aunque fuese de brocado²¹⁷.

L'assimilation de la « mona » à la « muger » est faite sans aucune transition ni justification, montrant ainsi le mouvement naturel de l'esprit qui reconnaît là une similitude significative. Le caractère souligné chez l'une et l'autre est le résultat d'un paradoxe entre une condition physique malheureuse et un entêtement à se croire belle, ou tout simplement humaine dans le cas du singe, ce qui les mène chacune à un certain ridicule, à l'exaltation d'une beauté dont elles sont dépourvues. Cette cécité concerne à la fois la guenon ou la femme et leur descendance qu'elles intègrent dans une admiration décalée. Le proverbe « ¿Quién alaba a la novia, sino su madre? » n'utilise pas le détour simien pour se moquer d'un penchant maternel, mais le commentaire de Luis Galindo dans ses *Sentencias filosóficas* l'y associe immanquablement : la fable de la prétention d'une guenon lors du passage en revue de tous les rejetons par Jupiter sert d'illustration à l'expression²¹⁸. Le proverbe « Aunque la mona se vista, mona se queda » offre une autre illustration de la vaine prétention du singe : ce défaut semble encore une fois automatiquement associé au comportement féminin, plus précisément encore de la femme laide :

Como si dixeremos: Aunque la fea se adorne y mas se afeyte y pula, antes descubre mas su fealdad, y tratase la comparacion deste animalejo, porque la mas hermosa mona es ridicula y fea. Defectos que son de natural, mal los dissimula el ornato; ny los que dezimos bienes de fortuna podran occultar en el poseëdor las costumbres viciosas²¹⁹.

On notera la référence aux coutumes douteuses de la femme ; elle est d'autant plus apparentée au singe qu'elle n'obéit pas strictement à la morale. Autre variation autour du

²¹⁷ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal. De Proverbios Adagios, o comunmente llamados Refranes o Vulgares, que mas ordinariamente se usan en nuestra España nuevamente copilados y glosados por el licenciado Sebastian de Horozco* [1599], José Luis Alonso Hernández (éd.). Universidad de Groningen, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia, Ivsv senatvs vniversitatis edita, Filosofia y letras ; 182), 1986, p. 315, n° 1447.

²¹⁸ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas y verdades morales, que otros proverbios o adagios castellanos*, 1659-1668, t. I, ff°s 189r°-189v°, n° 233 : « Quando en boca del apasionado se oyen alabanzas de los suyos, replicamos como haziendolas sospechas y nacidas del affecto, dandoles nombre de loöres de madre: por la natural propension con que miran y se agradan de sus hijos, en cuyo juicio son todas amantissimas y ciegas alabando aun sus fealdades. Trahesse por exemplo la fabulilla de Auieno en que auiendo Jupiter mandado comparezer todos los animales, para averiguar quien entre todos criaua mas hermosos hijos, vino la mona muy confiada en que los suyos auian de ganar la palma y el voto en fauor y con desahogo grande los puso a los ojos de Jupiter, no sin risa del juez y competidores. Dizese tambien este Refran por otra formula: “Quien no tiene madre, no tiene quien le alabe” para contradezir urbana y graciosamente alabanzas y exaggeraciones de otro, que algun su muy apasionado y amigo nos cuenta. ». Le recensement des proverbes a été réalisé grâce au travail de Pilar VEGA RODRÍGUEZ, *Estudio e índice de las “Sentencias filosóficas” del Dr. Luis Galindo*. Thèse doctorale dir. par José Fradejas Lebrero, UNED, Madrid, 1992, 1896 p.

²¹⁹ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. VII, ff°s 86v°-87r°, n° 122. La suite de la glose que l'auteur propose rend compte du succès de ce type d'image : « La barba no haze philosophos ny letrados, como ny el habito monjes. Puedese dezir del sugeto ridiculo y de baxa suerte puesto en dignidad, quando haze indignidades. Nada presta el plato hermoso y rico a la truchuela que en el se saca hedionda. Con este Refran graziosamente juega y da vexamen D. L. de Gongora y dixo: Vanidad de vanidades. Tanto levanta el polvo / Su mithra a la Cogujada, como su capelo al Hongo. / Natural defecto supple Mal, remedio artificioso: / Mono vestido de seda Nunca dexa de ser Mono. » On notera par ailleurs le choix du genre, « mono » ou « mona », qui varie selon les auteurs. Signalons enfin que la laideur du singe pouvait faire peur et qu'à force de voir dans le primate un double de l'homme, on redoutait un retour de reflet : « 60. De aquí que algunos prohíban a sus mujeres encintas la contemplación de animales de rostro feísimo, como pueden ser los cinocéfalos y los monos, para que por la impresion de su vista no vayan a dar a luz hijos de aspecto semejante. », Isidore de SÉVILLE, *Etimologías...*, XII, 1, p. 901.

même thème, le proverbe « Íaez de cauallo mal se acomoda a la mona »²²⁰, dans lequel le primate se juge digne d'attributs inadéquats à sa nature et provoque son propre ridicule.

Par ailleurs, mais les choses sont liées, le primate sert à concrétiser la duplicité, le dédoublement ou l'imitation : il représente celui qui s'associe à autrui, le copie ou calque son comportement, et démontre ainsi son manque de personnalité. Ainsi, la guenon qui s'affuble des attributs de la femme, ce qu'illustrent les sentences déjà citées, sans pouvoir en atteindre le statut, agit par aveuglement mais aussi par instinct mimétique²²¹. Le ridicule propre au primate peut aussi être lié à l'état d'ivresse de l'homme qui, sous l'emprise de l'alcool, devient un singe, car il lui ressemble dans sa tentative burlesque de feindre une humanité contrôlée. Cette métamorphose de l'homme saoul a été fortement marquée dans le langage populaire par un procédé d'antonomase : « *Mona*. Llamam a la borrachez. I al borracho: "Tiene mona"; "Está hecho mona"; i "mona", al ke imita a otros en hazer lo ke ve. "Es mona de fulano". »²²². Parallèlement au sens figuré du mot latin « simia », l'imitateur, le terme « mona » s'est à son tour mué en une désignation colloquiale de celui qui imite, mal, ce qu'il voit. Un autre exemple l'illustre bien : « Es mona de quanto vè »²²³. Le singe renvoie à celui qui imite ce qu'il apprécie visuellement, en courant le risque de le reproduire dans une moindre qualité, comme le suggère cette comparaison : « Monos y hombres, serviles imitadores »²²⁴. Cela annonce précisément le dernier point spécifique de la référence au singe, abordé ci-après : son incompetence, sa non-valeur. De la même manière, c'est par aveuglement que le singe agit inconsciemment en imitant ou en se croyant l'égal de celui qu'il n'est pas : ainsi le proverbe « Un asno entre muchas monas le cocan todas » montre-t-il la supériorité du singe face à l'âne, mais une supériorité vite ramenée à une véritable folie, d'après la glose de Luis Galindo²²⁵. On constate pour finir que le proverbe désignant le fait même d'être l'égal, le double d'autrui, induit la figure du singe, clairement rapportée aux notions de ressemblance et de copie : « la maza y la mona », proverbe qui est compris dans un sens dépréciatif²²⁶.

²²⁰ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. IX, ff^o 27v^o, n^o 126 : « El officio y dignidades quando se dan al sugeto indigno y que antes es ridiculo, podemos dezir con nuestro Castellano que seran atauios que descubran su baxeza como vemos del exemplo de este Refran. Simia in purpura. »

²²¹ L'habitude simienne d'imiter, de singer et donc de faire des grimaces offrait un certain divertissement : « Ya se sabe que se solía dar espejos a los monos para divertirse de las muecas que éstos hacían delante de la efigie reflejada por el espejo. », Manfred SANDMANN, « Etimologías y leyendas etimológicas. El coco y el mono », *Revista de filología española*, 1955, n^o 39, p. 99. L'auteur signale ensuite l'évolution de cette image dans la langue, « mono » et « mona » ayant été employés pour désigner les galants qui prennent soin de leur apparence et étudient de près leur reflet, jusqu'à la formation de l'adjectif « mono » au sens de « bonito, guapo ».

²²² Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), texte établi, annoté et présenté par Louis Combet. Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, p. 750.

²²³ Baltasar HENRÍQUEZ, *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae...*, f^o 154v^o. La glose latine est la suivante : « Cuncta studet imitari ».

²²⁴ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Todavía 10.700 refranes más: no registrados por el maestro Correas, ni en mis colecciones tituladas Más de 21.000 refranes castellanos (1926) 12.600 refranes más (1930) y Los 6.666 refranes de mi última rebusca (1934)*. Madrid : Imprenta « Prensa española », 1941, p. 199.

²²⁵ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. II, f^o 276r^o, n^o 669 : « Quando algun mentecato vemos metido con los maliciosos, moffadores y burlones vsamos deste modo de dezir; tomando del Griego y de la comparacion destes dos animalejos: el vno insulso y tardo y el otro tan descocado y desvergonzado que con vn leon se atrebe en burlas. »

²²⁶ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. VIII, f^o 87r^o, n^o 550 : « Comparacion vulgar de los que andan continuamente apareados y juntos, como la naue y su patache. »

Enfin, la médiocrité, corollaire des deux traits de caractères précédents, achève le portrait du singe dressé par les proverbes, et elle nous ramène précisément à l'expression « pintamonas ». Il est révélateur, en effet, que cet animal soit choisi afin de refléter l'incompétence ou la maladresse qui provoquent la moquerie : le dicton le dit bien, « corrido como una mona »²²⁷. Dans cet ordre d'idée, la locution « pintamonas » ne peut que renvoyer à une qualité médiocre. Parallèlement, la figure du singe renferme l'idée d'une certaine malice, elle-même reliée à la parenté qu'avait le singe avec le diable dans la pensée médiévale ; cette réputation de l'animal apparaît en filigrane dans certaines locutions²²⁸. Ainsi les proverbes « Un mono no se cae de los árboles », « Juega con el macaco, pero no le tires de la cola », ou « A la mona que te trae el plato no le mires el rabo »²²⁹ renvoient-ils à un trait de caractère plus incisif, instinctif mais significatif d'une certaine intelligence de la part du primate.

Cette vision n'est pas aussi nuancée quand l'animal entre dans la désignation de la peinture, du peintre ou de l'acte de peindre. Il marque systématiquement la médiocrité, en opposition avec la maîtrise de cette pratique. Les proverbes n'en disent d'ailleurs pas plus sur la nature de celle-ci, technique ou art. Nous trouvons par exemple l'évocateur « más fácil es ser pintamonas que pintamanos »²³⁰. Mais « pintamonas » renvoie-t-il au peintre en particulier ou plus vaguement à celui qui ressemble au singe parce qu'il imite ce qu'il voit ? La nuance est faible, mais elle empêche d'attribuer de manière univoque à la locution « pintamonas » un rôle d'appellation du peintre. Il semble cependant en être ainsi, comme l'indique cet autre proverbe qui justifie en quelque sorte le précédent : « Más fácil es comerse una mano de ternera que pintar una mano de mujer »²³¹. Ce jeu de mot renvoie à un poncif partagé par la poésie et qui fait de la main de la femme un condensé d'elle-même ou le creuset de sa beauté, et donc une des parties les plus difficiles à chanter ou à représenter. Mais cela rappelle aussi une réalité d'atelier : à un niveau technique, les mains et le visage sont les éléments les plus délicats à

²²⁷ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. IX, f^o 95v^o, n^o 499 : « Animalejo impudente, pero ridiculo y que combida a que le hagan burlas de que dandose por sentido parece que se averguenza, y es que se aura y enoja, y assi es la comparacion del que en sus intentos no consigue, a que en el tratto de otros salio engañado torpemente y con algun genero de menosprecio. »

²²⁸ Voir à ce sujet Augustin REDONDO, *Otra manera de leer el « Quijote » : historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid : Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica ; 13), 1997, p. 259, note 34 : l'auteur précise que la « mona » est souvent associée au personnage de Marta, liée elle-même au monde maléfique, comme dans l'exemple donné par Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, p. 711 : « Kókale, Marta. Kókale, Machín. De los monos i mikos. "Marta" : la mona. ». « Machín » est équivalent de « Martín », prénom lié au diable.

²²⁹ Ces proverbes sont référencés par Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas, allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926)*. Madrid : Tipografía de la « Revista de archivos, bibliotecas y museos », 1926, p. 228, et *12.600 refranes más no contenidos en la colección del maestro Gonzalo Correas ni en "Más de 21.000 refranes castellanos"*. Madrid : Tipografía de la « Revista de archivos, bibliotecas y museos », 1930, p. 11.

²³⁰ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Todavía 10.700 refranes...*, p. 192. L'auteur précise : « Refrán que oí al pintor hispalense don José García Ramos. »

²³¹ Francisco RODRÍGUEZ MARÍN, *Todavía 10.700 refranes...*, p. 192. L'auteur offre cette anecdote, éloquent mais non documentée : « Refrán que oí algunas veces a mi fraternal amigo el ilustre pintor Gonzalo Bilbao. En la sala de actos de la Real Academia de la Historia, entre los retratos de sus directores está el de Vargas Ponce, pintado por Goya, quien ya que lo tenía esbozado, al saber que habían de pagarle por él menos de lo que pensaba, rectificó el dibujo escondiéndole debajo de la casaca la mano que había de verse. Y preguntado por qué lo había hecho así, respondió: "Y no pinto manos por tan poco dinero". »

réussir, et parfois les commanditaires exigeaient dans le contrat que ce fût le maître, et non les apprentis, qui se chargeât de leur exécution.

Ainsi, le « pintamanos » s'inscrit en parfait opposé du « pintamonas », mais implicitement, il définit aussi ce dernier, non pas comme simple imitateur mais bien comme peintre médiocre. Ce peintre-singe, malhabile, a d'ailleurs une variante dans le parler colloquial, il apparaît en effet sous les traits d'un autre animal tout aussi peu réputé : « Pintarratones de a maravedí, ves akí un cuarto i pínrame a mí. »²³². Ce proverbe reflète la réalité de la grande majorité de ceux qui exerçaient le métier de peintre, considérés comme de simples artisans employés à peu de frais, plus encore quand leur renommée était loin d'être brillante. La condition de « pintamonas » ou de « pintarratones » est le lot du peintre générique, comme le montreront diverses anecdotes de l'époque. La formation adverbiale du mot – le « pintamonas » est celui qui peint à la manière du singe – est confirmée par la personnalité de barbouilleur transmise par les proverbes.

Qu'en est-il plus spécifiquement de l'artisan, du créateur, ou de l'art ? Les termes déjà évoqués à un niveau lexical ne sont pas compris autrement dans leur usage populaire. Les proverbes qui mettent en scène le « maestro », l'« oficial » ou l'« artesano » ne se focalisent que sur le savoir technique et la rentabilité de leur travail. La seule échappée à cette vision intervient dans un contexte métaphorisé mais qui nous intéresse directement, autrement dit quand le terme « maestro » renvoie au divin. Cette interprétation, absente des dictionnaires, reflète donc un sens figuré, non théorisé lexicalement, mais transversalement utilisé par tous les autres corpus qui suivent ainsi un dogme implicite.

De manière générale, l'artisan n'a pas une très bonne presse : il est taxé de divers vices qui empêchent de lui faire confiance et encore moins de lui prêter une quelconque noblesse. Le parler populaire retient en effet une tendance à la paresse, indolence parfois doublée d'une certaine hétérodoxie, comme l'illustre cette dédicace :

Al oficial.
 Vos oficial que holgays
 los días de entre semana
 y paseays y jugays
 y las pasquas trabajays
 porque os da entonces la gana.
 Si hurtays lo que podeys
 de quanto a hacer os dan
 y tras todo mal lo haceys
 si imaginays que podeys
 andad que alla os lo diran²³³.

Dans le cadre de ce manque de sérieux chronique, certaines sentences insistent davantage sur la vérialité de l'ouvrier :

²³² Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes...*, p. 469. Louis Combet précise bien en note : « *Pintarratones*, por *pintamonas* ». « *Pintamonas* » est également cité dans les « *Fórmulas i Frases en partikular* » et est défini ainsi : « *Apodo al mal pintor* », *ibid.*, p. 722.

²³³ Il s'agit de l'une des dédicaces qui ouvrent le *Teatro universal* de Sebastián de HOROZCO, *op. cit.*, p. 71.

Dino es el oficial
de su jornal. Quando obiere trabajado
en tu hacienda el obrero
justo es que se pagado
porque va desconsolado
con cansancio y sin dinero.

Y con el desecha el mal
y trabajo que a sufrido
y dino es el oficial
de su sudor y jornal
quando ya lo ha merecido²³⁴.

Ou encore sur son incompétence, plus ou moins volontaire :

Obra de tendal
poco dure y bien paresca.
Ay cosas que al parecer
son galanas y vistosas
mas quanto al aprobeçer
demuestran muy presto ser
mas caras que provechosas.

No pretende el oficial
sino quien el precio crezca
ora baya bien o mal
como obra de tendal
poco dure y bien parezca²³⁵.

Les recueils de proverbes sont l'occasion de constater que personne n'est épargné par le regard de la société, et de l'autre côté du tableau, les commanditaires ne manquent pas non plus de travers :

Maestro mostrame
dice, si hare pagame
pues mañana os pagare
pues esotro dia os mostrare.
Gran sabor y gusto da
para que mejor se haga
lo que al hombre bien le esta
quando de antemano va
por ello el premio y la paga.

Dicen maestro, mostrame
diçe el si hare pagame
pues mañana os pagare
essotro dia os mostrare
responde, y mientras dexame²³⁶.

Ce dernier exemple met en avant la supériorité potentielle de l'artisan, celle de la technique, du savoir-faire, qui le démarque du reste de la population et exerce même une

²³⁴ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal...*, p. 205, n° 769.

²³⁵ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal...*, p. 453, n° 2209.

²³⁶ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal...*, p. 363, n° 1717.

certaine fascination. Paradoxalement, l'artisanat tend à la perfection et plusieurs dictons rendent compte de cette qualité :

La obra alaba
al maestro.
Loando la perfeccion
de la obra siendo tal
ella misma con raçon
en a la voz y pregon
da loor al oficial.
Ella muestra y da a entender
ser el artifice diestro
pues que la supo haçer
por manera que en la ber
la obra alaba al maestro²³⁷.

Ou encore :

El uso hace maestro.
Raro puede acontecer
que en qualquier arte y officio
uno pueda experto ser
y grande fama tener
sin uso y sin exercicio.
E aunque tenga mucha sciencia
nadie puede ser muy diestro
si no tuviere experiencia
que segun vulgar sentencia
el uso haçe maestro²³⁸.

De l' « oficial », nous sommes passés au « maestro » qui incarne cette maîtrise manuelle parfaite et qui peut s'apparenter au Maître, ce qu'illustre cette variante de la glose du proverbe « La obra alaba al maestro » :

En la menor criatura
celestial o terrenal
qualquiera si lo procura
vera la summa pintura
del maestro divinal.
Si lo tenemos por ver
sera por descuido nuestro
mas viendo quien deve ser
el que tal pudo hacer
la obra alaba al maestro²³⁹.

Dans cette explicitation, le maître désigne le Créateur, auteur parfait par antonomase, et son œuvre est métaphorisée par l'expression « summa pintura », autrement dit la concrétisation fidèle, instantanée, de l'intellect de Dieu dans le macrocosme. Le lieu commun

²³⁷ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal...*, p. 324, n° 1492.

²³⁸ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal...*, p. 247, n° 1053.

²³⁹ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal...*, p. 324, n° 1492.

du Dieu peintre est résonne dans cette extrême ambiguïté des mots qui se réfèrent à une activité jugée à la fois vile et divine, à l'instar de l'art, ainsi compris dans cette maxime :

Faç arte
y caverte ha parte.
Hombres ay tan de loar
y de ingenios tan sutiles
que aciertan en inventar
cosas nuevas que notar
provechosas y gentiles
segun Nuestro Dios reparte
de gracias a cada uno.
Por esto diçen faç arte
y caverte ha tu parte
y quiça mas que a ninguno²⁴⁰.

Cet exemple précise sans le résoudre le paradoxe de l'artisan, destinataire d'une compétence à la fois don de Dieu et talent mécanique ; les termes de la polémique sont posés.

Le substantif « artista » ne retient pas l'attention des proverbes : il renvoie à une spécificité éminemment ambivalente, et ce manque de clarté explique sans doute sa faible utilisation, le vocable ne présentant pas en effet une caractéristique assimilée par tous et propice à la dérision. Beaucoup de références au peintre apparaissent en revanche ; nous séparons les allusions au personnage anonyme de celles se référant à la peinture ou à l'acte de peindre, sur lesquelles nous reviendrons ci-après. Dans l'ensemble des proverbes et histoires courtes recensés, deux orientations majeures se dégagent : la première insiste sur la création médiocre du peintre et la seconde sur son sens de la répartie. Mais ces deux définitions ne s'excluent pas ; le peintre a souvent réponse à tout, quitte à s'éloigner de l'orthodoxie.

Un conte de Joan Timoneda résume et croise ces deux positions : un peintre engagé afin de réaliser une représentation de la Cène s'acquitte de la tâche avec démesure en peignant treize apôtres. Cette anecdote traduit une possible simplicité d'esprit de sa part, mais surtout une négligence sûrement récurrente, toutes deux garantes d'une œuvre médiocre. Mais cette vision de l'artisan peu scrupuleux est complétée par une autre dimension, celle de son ingéniosité : le treizième apôtre porte l'insigne du facteur, il s'en ira donc une fois le repas terminé...²⁴¹ La drôlerie de l'histoire pose somme toute un ensemble de questions complexes : ce treizième apôtre est bien le signe d'une mauvaise exécution, mais rien n'est dit au niveau de la technique, de la forme, seul le sujet n'est pas traité correctement. La médiocrité du peintre est ainsi difficile à situer, et si on lui reconnaît une certaine bêtise, une ignorance ou une

²⁴⁰ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal...*, p. 269, n° 1190.

²⁴¹ Joan TIMONEDA, Joan ARAGONÉS, *Buen aviso y portacuentos; El sobremesa y alivio de caminantes (1563-1564)*. Madrid : Espasa Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie ; 19), 1990, p. 230, *cuento* 45 : « Concertó con un pintor un gentilhomme que le pintase en un comedor la cena de Cristo; y, por descuido que tuvo en la pintura, pintó trece apóstoles, y, para disimular su yerro, añadió al treceno insignias de correo. Pidiendo, pues, la paga de su trabajo, y el señor rehusando de dársela por la falta que había hecho en hacer trece apóstoles, respondió el pintor: –No reciba pena vuesa merced, que ese que está como correo no hará sino cenar y partirse. » Sur la variété et l'usage de ces « cuentecillos » centrés sur le personnage du peintre dans la littérature espagnole classique, voir Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, pp. 319-337 et 345-355.

candeur, sa réplique ne manque pas de malice. Drôle de manière de saluer une profession qui revendique sa grandeur d'esprit que de mettre en scène un artisan qui justifie sa maladresse par une pirouette. Mais tel n'est pas le propos de ce genre d'histoires courtes que d'entrer dans la polémique. Cependant, quel aspect retenir ? Les peintres modestes commettaient-ils fréquemment ce genre de bévues, ou étaient-ils renommés pour leur art de vendre leurs œuvres ? Une réponse n'est sans doute pas envisageable, d'autant qu'il ne faut oublier la dimension folklorique, et donc exagérée, remaniée, de ce miroir verbal de la figure du peintre.

Dans le même style, un autre conte de Joan Timoneda approfondit le paradoxe de ce personnage, capable du pire comme du meilleur. Il s'agit d'un gentilhomme s'étonnant, devant un peintre ayant accompli avec brio son portrait, du contraste entre ses capacités à bien peindre et à mal procréer, au vu de ses filles assez laides. Et le peintre de préciser, avec humour, qu'il peint le jour et conçoit la nuit²⁴². Cette retranscription légère, divertissante, ne cesse de renvoyer à des problématiques plus profondes : sans aborder directement le statut controversé du peintre, elle joue avec la nature de son don artistique, non défini comme tel, mais dont la spécificité est sous-jacente. Malgré la grandeur de son art, le peintre et son travail sont rapportés à une dimension commune, à une banalité, mais précisément, l'acte de créer une œuvre d'art n'a rien à voir avec l'activité biologique de l'homme, elle dépend bien plutôt de son intellect. Cela n'est pas dit, même implicitement, dans l'anecdote, mais le peintre ironise tout de même sur sa propre situation : il est donc présenté pourvu d'une certaine lucidité, voire d'une fatalité, face à son propre travail et à sa réception incomplète par le public. En quelque sorte, ce genre de sentence dévoile la nature mystérieuse de la peinture, art matériel mais essentiellement intellectuel dans sa conception et sa compréhension. La mise en scène du peintre comme seul interprète de ses œuvres le souligne²⁴³, et lui attribue une intelligence à part, en deçà ou au-delà de la normalité²⁴⁴.

²⁴² Joan TIMONEDA, Joan ARAGONÉS, *Buen aviso y portacuentos...*, pp. 124-125, *cuento* 60 : « Habiendo acabado un extrañísimo pintor de pintar un retrato a un gentilhomme, estándoselo mostrando, maravillado el gentilhomme de la perfección de la pintura, y de la fealdad de dos hijas que estaban presentes, dijo : – Gran desconformidad veo, / con rectamente juzgar, / entre el pintar y engendrar. Conociendo el pintor por qué fin lo decía, respondió : – En vuestra porfía / no siento reproche, / pues pinto de día, / y engendro de noche. » Ce conte, comme le rappellent en note du *Buen aviso* Pilar Cuartero et Maxime Chevalier, s'inspire d'une référence antique éludée dans ce cas et aussi par Melchor de SANTA CRUZ, *Floresta española, de Apoteghmas o Sentencias, sabia y graciosamente dichas de algunos españoles - La Floresta spagnola, ou le plaisant bocage, contenant plusieurs comptes, gosseries, brocards, cassades, et graves sentences de personnes de tous états*. Bruxelles : Rutger Velpius, Hubert Antoine, 1614, pp. 242-243 : « A vn Pintor que tenia hijos muy feos, preguntaronle, Como pintays las tablas tan hermoças, y hazey los hijos tan feos. Respondio, No es marauilla, porque las tablas pinto de dia, y los hijos hago de noche. » Cette interrogation, en dehors de sa dimension facétieuse, peut être liée à la croyance en une cause spécifique de la laideur ; nous avons cité plus haut l'interdiction faite aux femmes enceintes de regarder des animaux hideux afin que leur aspect ne contamine pas l'enfant en formation.

²⁴³ Melchor de SANTA CRUZ, *Floresta española...*, p. 243 : « Preguntando à este pintor, porque pintaua à la fortuna con alas. Respondio: por q no fabe eftar queda. » Cette sentence, ainsi que la précédente, se trouvent dans la partie V, chapitre III : « De Oficiales » (Des Artisans, et gens de meffier). Le peintre non compris par son commanditaire apparaît également dans le recueil de Francisco ASENSIO, *Segunda parte de la Floresta española, y hermoso ramillete de Agudezas, Motes, Sentencias, y graciosos Dichos de la difereción cortesana*. Madrid : Joseph Gonzalez, 1730, p. 182 : « Ofreció vn Labrador à vn Santo hacer vna pintura de vn afno, que tenia malo, fi fe le fanaba; y preguntandole el Pintor, como la havia de hacer, queriendo decirle, si havia de fer defnudo, ò cargado. El Labrador no le entendiendo, respondió: Pintadle penfativo, que quando le cargo, tiene mucho de effo. »

²⁴⁴ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, ff^{os} 50v^o-51r^o, n^o 64 : « Pintores, Poëtas y Peregrinos, en hazer y dezir son adivinos. [...] De dos partes dize este philosopho [Plutarcho] hablando del poeta Homero constata

À l'opposé, les proverbes et recueils de contes reflètent également la figure du mauvais peintre, mais là encore avec des variantes. De la même manière que précédemment, la médiocrité se trouve ou bien dans l'exécution de l'œuvre, ou bien dans l'esprit même du peintre. Melchor de Santa Cruz offre un exemple particulièrement suggestif à propos du mauvais peintre, qui ne manque cependant pas de clairvoyance²⁴⁵. La reconversion du peintre en médecin, figures dont nous avons déjà mentionné la parenté métaphorique, est évidemment basée sur la propre charge folklorique de la pratique d'une médecine largement associée à du charlatanisme. Le mauvais peintre serait donc l'égal du médecin inapte, la visibilité de ses maladresses en plus. De là à déduire que les deux activités, ou plutôt actes, relèvent, quand ils sont accomplis avec l'art et la manière, d'une même démiurgie mêlant pareillement une matière et un intellect, il n'y a qu'un pas, non franchi dans l'anecdote, mais dont nous retrouverons le reflet dans d'autres supports.

La pratique picturale est donc à double tranchant, de par sa matérialité : quand celle-ci est dépassée, oubliée ou sublimée, la peinture acquiert une noblesse, une grandeur, mais dès lors que l'exécution est impure, non transcendante, elle redevient une cible de raillerie et ne mérite plus aucune considération : « Ny ruyn Poëta, ny pintor, ny letrado, ny hidalgo, ny ruyn galgo »²⁴⁶. Cette évidence permet de mesurer à quel point l'appréciation d'un même art était mitigée : la langue populaire rend compte de la potentielle admiration que pouvait susciter une certaine peinture, tandis qu'une vision plus traditionnellement enracinée gardait toujours à l'esprit l'image de l'artisan gauche. La maladresse peut d'ailleurs parfois se résumer à une

adivinación, [...] como tambien en los Pintores por la libertad con q. la poesía y la pintura dice y haze lo que su genio les dicta en que tal vez acierta y pronostica. » Javier Portús Pérez précise à sujet : « En realidad, la visión que se ofrece en los cuentecillos sobre el artista es bastante positiva, porque a través de la burla de los malos pintores se está afirmando la dificultad de ese arte y la posibilidad de que haya alguien que lo practique mal; y a través de los relatos sobre la relación con los clientes, se prueba hasta qué punto el juicio y el ingenio son factores importantes en la creación pictórica », Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro », *Espacio, Tiempo y Forma*, série VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, p. 190.

²⁴⁵ Melchor de SANTA CRUZ, *Floresta española...*, p. 212 : « A un mal pintor, que nunca vendía obra que hazia, fuefe à otro lugar, y hizofe Medico. Paffando por alli vno que le conocia, le preguntò, que era la caufa que andaua en abito de medico, pues era pintor. Refpondio: quife tomar officio, que las faltas que hiziere, cobije la tierra. » (Partie III, chapitre VII : « De Medicos y Cirujanos ».) Luis Galindo propose cette glose au proverbe « El yerro del Medico la tierra cubre » qui s'inspire de la même histoire : « El Franzes dize: "On ne trouve erreur de Medicin : errer de painctre se vey sans fin." esto es : Ninguno halla os yerros de la Medicina : pero los del pintor son perpetuos a la vista. Y assi es en las obras de los demas : artifices, como tambien de los abogados y escriuanos, cuyos errores quedan siempre publicos y probables. Pero los que cometio el Medico en la curaçion del misero enfermo, la sepultura los cierra y oculta echandoles tierra. Alude el Refran al dicho celebrado de Socrates que oyendo de vn pintor de su tiempo que auia dexado el arte y applicadose a la Medicina, dixo: Caute quidem eam deseruit artem, quae errores suos habet in aperto: eam que complexus, cujus error terra tegitur. Vsamos desde Refran quando se habla de alguno, que como muchos, perezio por culpa, o ignorancia del Medico, y no por grauedad de la dolencia. Aunque no quiso que se occultase este yerro aquel infeliz de quien haze memoria Plinio, que mando poner epithaphio en su sepulchro: Aqui yaze vn desdichado, a quien mato vna junta de Medicos. », Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. VII, f° 35v°, n° 293. Javier PORTÚS PÉREZ rappelle une autre formulation du proverbe latin dont s'inspire l'anecdote : « Mejor es ser médico que pintor », dans « Una introducción a la imagen literaria... », p. 191.

²⁴⁶ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. VII, f° 136v°, n° 51 : « Quiere dezir, que assi como en las artes y ciencias no es de alabar la mediania en sus profesores (ni como la virtud) sí no lo son por excellencia: assi ny la noblezza vulgar fue de estimacion, como ny el cauallo que no salio generoso, ny el perro que no es castizzo, ligero y cazador; que fue el proposito para que le produxo y fabrico la provida Naturaleza. Al musico, no siendo destrissimo y de voz sonora, no se debe admiracion: El orador no tiniendo las partes todas que lo constituyen perfecto, no mereze applauso. »

imposture qui rend indigne le peintre de porter ce titre : l'histoire « El pintor de un retablo »²⁴⁷ de Sebastián Mey – l'une des rares à ne pas être illustrées – met en scène ce type de charlatan qui ne sait peindre qu'un seul type de tableau et réduit l'art à un travail en série mercantile. L'auteur ne laisse pas de place à une autre interprétation : l'insistance de Rodrigo aurait pu refléter un conseil esthétique donné à son client, mais pour une fois, celui-ci est davantage éclairé que l'artisan. Ce motif du peintre maniaque parce qu'artistiquement myope – et digne du « ratón », symbole d'un aveuglement qui fait écho au vocable « pintarratones » désignant le peintre limité – joue clairement et de manière topique en défaveur de la profession, lestée par un surnombre de tâcherons et de mystificateurs. À l'extrémité de ce panorama, mais sans considération précise sur son art, le peintre peut enfin être catalogué en tant qu'idiote, ce qu'illustre un cas de peintre abuseur abusé²⁴⁸. Cette image bouffonne rend compte d'une réputation très nuancée du personnage du peintre, abstraction faite de sa pratique concrète : un homme sans cervelle est-il forcément sans talent aucun ?

Il nous faut donc approfondir la compréhension de l'art pictural au sein de ces mêmes proverbes. Plus précisément, la compréhension de la peinture comme un art, comme le signe d'une capacité intellectuelle, apparaît sous la forme d'une comparaison avec d'autres arts ou sciences. Il faut bien sûr voir l'empreinte de *l'ut pictura poesis* : la citation horacienne comparant peinture et poésie – nous rappellerons dans le chapitre suivant la polémique et ses arguments – devient un topique et marque une réflexion nouvelle sur la peinture, ou plutôt renouvelée par le désir de dépasser sa matérialité qui l'entrave tant. Plusieurs proverbes permettent de clore notre panorama des expressions et anecdotes populaires entourant le personnage du peintre générique, en présentant la spécificité de son art.

²⁴⁷ Sebastián MEY, *Fabulario* [1613], Carmen Bravo-Villasante (éd.). Madrid : Fundación universitaria española (Publicaciones de la Fundación universitaria española. Facsímiles ; 1), 1975, pp. 36-37 : « *El pintor de un retablo*. CRISTOVAL de Vargas, teniendo deuocion al Santo de su nombre, y deseando tenerle retratado en vn lienço; acudio a Mase Rodrigo pintor, que biuia en Toledo cabe la puerta de Visagra, y dixole: Yo querria, señor mase Rodrigo, que me pintasedes vn San Christoual, y me digays quanto me ha de costar; porque os pagare honrradamente lo que concertaremos. Mase Rodrigo respondió: En verdad señor que me parece seria mejor pintar vn San Anton, el qual es auogado contra el fuego; y sele pintaria yo a las mil marauillas. Sant Christoual os pido yo que me pinteys, replico el otro. Dos Sant Antonos os pintare por el San Christoual, respondió el: y no huuo sacarle de aqui. De manera que huuo de irse a otro pintor. COSA semejante les acacio a vnos galanes con Iuan de pie de palo, priuado de la vista corporal: que concertandose con el para que diese vna musica a vnas damas, y cantase algunas letrillas; dixo que sabia el de mil primores La mañana de San Iuan Al punto que alboreaua. Porfiando los otros en que cantase alguna letrilla buena, dixo que les cantaria dos Mañanas de San Iuan. Parece lo del raton, que no sabe sino vn agujero. *De ser cantor no tenga presuncion / el que no sabe mas de una cancion.* » Sur les nuances et les variations de cette image du peintre vil, voir Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 129), 1997, « Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto) », pp. 93-116, et « Un cuentecillo sobre la mala pintura: Orbaneja », pp. 117-127.

²⁴⁸ Joan TIMONEDA, Joan ARAGONÉS, *Buen aviso y portacuentos...*, pp. 253-254, *cuento* 81 : « Estaban en Corte juntos en una posada, por ciertos negocios, un poeta y un músico, a los cuales servía un solo criado. Y, estando los dos una noche platicando, dijo el uno al otro: –¿Qué os parece, señor, en qué reputación tienen estos cortesanos a los poetas y músicos, que nos llaman hombres sin seso? –Para eso, buen remedio –dijo el otro–. Ven acá, mozo: mañana traerás un par de cabezuelas de cabrito; toma, ves ahí los dineros. El mozo, comprado que hubo por la mañana las cabezuelas, y puestas en el punto para comer, viendo que sus amos se tardaban de venir, aquejado de la hambre, sacó los sesos, y, comidos, atólos como se estaban. Puestos sus amos a la mesa, y ellas delante vacías, dijéronle así: –Ven acá, mozo, ¿qué es esto? –Señores, músico y poeta, que carecen de sesos. »

La figure du peintre est duelle : le bon peintre, qui peut donner dans la bouffonnerie, côtoie le mauvais peintre, qui peut faire preuve d'une grande lucidité. Mais la présentation de leur pratique commune semble susciter une réflexion assez univoque : la peinture est l'art, ou le défaut, de s'inspirer de la réalité et d'en proposer une représentation particulière, personnelle. C'est ce que se plaisent à rappeler plusieurs proverbes qui assimilent parfois métaphoriquement la peinture à l'art de présenter les choses comme bon nous semble, et qui, en outre, ont la particularité de ranger peintres et poètes sous ce même trait. L'expression « Pintar como querer »²⁴⁹ désigne bien, selon la glose de Sebastián de Horozco, la liberté réservée aux peintres et poètes afin qu'ils expriment ce qu'ils croient ou imaginent, sans en imposer la croyance. Cela rejoint le substantif « devin » précédemment évoqué, et renvoie à la capacité d'offrir une image, visuelle ou verbale, qui rend la réalité telle qu'elle pourrait ou devrait être, dans la droite ligne de l'argumentaire de *l'ut pictura poesis*. Dans le même ordre d'idée, le proverbe « Pinzel de pintor, y cola de perro, gran lisonjero »²⁵⁰ confirme d'une part la définition de l'acte de peindre comme action de récréation imaginaire (la locution contient le terme « peintre », mais elle se réfère moins au personnage qu'à son art, tout comme l'indique Luis Galindo à la fin de sa glose²⁵¹), et d'autre part, elle reconnaît la proximité, la fraternité entre peinture et poésie dans cette aptitude. La peinture flatteuse semble être pour l'époque un pléonasme, tant est répété le poncif du peintre ou du poète arrangeant le modèle à sa propre convenance, ou à celle de la société.

Mais au-delà de ce lieu commun, apparaît de nouveau, sous les termes du commentaire de Luis Galindo inspiré de la sagesse populaire, l'image du poète et du peintre libres. Cette liberté de l'esprit, de l'imagination, est un ingrédient de la reconnaissance de la poésie comme art libéral, et la peinture qui lui est comparée semble elle-même atteindre la fameuse libéralité, dans le sens d'intellectualité, de travail de l'intelligence. Cependant, l'implication de la main empêche toujours le syllogisme de se conclure ; même si la personnification et le parallèle entre la plume et le pinceau contribuent à la définition d'un même et unique intellect créateur, la notion d'instrument pictural est toujours présente et fait retomber le peintre dans la sphère

²⁴⁹ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal...*, p. 473, n° 2330 : « Al poeta y al pintor / les esta dada licencia / de pintar a su sabor / para mostrar su primor / y dar a entender su sciencia. E aunque no sea verdadero / no obligan a lo crear / y no ay hombre tan grosero / que piense ser todo vero / mas pintar como querer. ». Une variante est donnée par Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes...*, p. 469 : « Pintar como kerer matar moros en pared. ». Luis Galindo rend compte d'une interprétation plus figurée du même proverbe : « Pintar, como querer. Modo es de hablar à la Morisca, como si dixesemos que el pintor y el poëta fingen como se les antoja. Y assi quando no damos credito a lo que se cuenta, nos valemos desta contradicion. De que cada qual pinta los casos y cosas à su arbitrio y como quiere. », Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. VIII, f° 202v°, n° 480.

²⁵⁰ Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes...*, p. 469 : « Pinzel de pintor o lengua de perro es el lisonxero por aver provecho. » Le proverbe est aussi retranscrit par Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, ff°s 65r°-67r°, n° 83.

²⁵¹ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, ff°s 65r°-67r°, n° 83 : « No toda lisonja consiste en palabras, tambien como la Poësia se entró la Pintura a la adulacion. Y como tan hermanadas en el fin de agradar y deleytar se halla (dize Plutarcho) mucho de ficcion y mentira en ellas: por la libertad con que el poëta escribe; y el arbitrario con que el pintor dibuja, y los colores con que uno y otro hermocean lo mas feo tal vez y lo mas toscos (que es el officio de la adulacion y lisonja, occupada solo en paliar defectos ajenos). Y de aqui se notaron libres Poetas y Pintores. » L'auteur présente ensuite deux exemples, celui de la femme laide et celui du prince borgne, portraitureés par le peintre flatteur sans leurs défauts. Luis Galindo conclut ainsi sa glose : « Comparaba Socrates las armas pintadas a la Adulacion. Porque aquellas (dize) deleytan al sentido y no son de otro util: y esta alegre al oydo, sin mas provecho. A cuya sentencia pareze quiso aludir el proverbio, si por el pinzel entendiessemos la pintura. »

mécanique, tandis que le poète le surplombe. Ce genre de proverbe semble révéler l'aspiration de la peinture à plus de reconnaissance, et surtout la prédisposition générale, portée par une vision comparatiste des arts, à la lui donner, ce qui n'eut pas concrètement lieu. La peinture comme art libéral n'est qu'une légende chantée ici par les locutions proverbiales, une légende basée sur le mythe très polémique de la fraternité des pratiques artistiques, poétique, picturale et sculpturale principalement. Ces proverbes ne retranscrivent donc pas une réalité traditionnellement observée, mais plutôt un *topos* théorique qui peine à se réaliser.

La peinture est également saisie dans sa particularité visuelle et virtuelle, et elle sert ainsi de comparaison, voire de métaphore, pour tout ce qui renvoie à l'imaginé, au non réel. Ce procédé ne permet pas d'approfondir une quelconque théorisation de l'art pictural mais il montre une certaine sensibilité face à sa spécificité, qui peut aboutir à l'expression d'un fantasme sur la maîtrise d'une pratique si ambiguë. L'expression « Como de lo vivo, a lo pintado »²⁵² rend compte du processus de métaphorisation de l'acte de peindre ou de l'objet peint, rapportés à l'acte d'imaginer ou à ce qu'on imagine. Ce qui est peint, l'image, la figure, est l'imitation d'un original, mais la fascination exercée sur chacun est due à l'impression de croisement entre le naturel et cet artificiel, pourtant bien parallèles, et au sentiment de présence face à ce qui dénote en fait une absence. Ce proverbe touche ainsi l'essence esthétique même de la peinture sans développer aucun de ses fondements ; il dévoile l'implicite compréhension de cet art qui sait donner l'illusion du réel.

De la même manière, la locution proverbiale « La guerra y la pintura de lejos tienen la hermosura »²⁵³ met au jour un aspect de l'essence cette fois-ci technique de la peinture. C'est la difficulté de l'exécution qui est soulignée, et qui peut par là même susciter une certaine admiration. La comparaison avec l'art de la guerre révèle encore une fois une vision imprécise de la peinture : elle est un art, tout comme l'est la stratégie militaire, mais la science du commandant est faite pour être appliquée par l'infanterie, tout comme l'imagination du peintre doit se concrétiser sur le tableau. Ainsi, on ne voit que le résultat, l'harmonie visible de la

²⁵² Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. VIII, f° 203r°, n° 484 : « Como de lo vivo, a lo pintado. Para significar una distancia grande entre las cosas, de que se propone alguna similitud, usamos de este modo de contradicción como al que pretendiese igualar lo artificioso con lo natural, la figura con lo figurado, que el Franes dixo: En la pintura, ny gist la figure: esto es que en la imagen no està lo que se representa, ny en el retrato mas de vnas señas del original. Porque las estatutas del príncipe, las tablas de su pintura (dize la ley) [en marge: Ley 18 tit. 13 Partid. 2.] son en su remembranza do el Rey no està. en que vâ la diferencia como de lo vivo a lo pintado. Considerarse puede tambien esta diferencia en la que auria de leer las oraciones de M. Jullio, y oyrlas reçitar de su mesma boca, percibir y veër sus acciones. Viva vox. Chil. cent. 2. cp. 17. »

²⁵³ Le proverbe est cité par Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. VI, f° 37r°, n° 233, à cette entrée : « Habla de la guerra; y no vaya a ella. El amante de la quietud justamente alaba solo al que oye desde su casa los successos de la milicia y no experimenta los trabajos de soldado. Y assi dize graziosissima otra comparacion: “La guerra y la pintura de lexos tienen la hermosura”. Y abominando los peligros de la nauegacion dize otro Castellano: “Hablar de la mar, desde la tierra”. A que alude el general, del que habla puesto en segundo, otro modo comun, que dezimos: “Hablar de talanguera” tomado de las fiestas Españolas de toros, en que desde la ventana y barrera es facilissimo y gustoso hablar de las suertes y riesgos del toreador, que anda por la plaza arresgado. » Une variante est recensée par Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales...*, p. 196 : « La pintura i la pelea, desde lexos me la otea », et une autre plus générale, « Mal puede juzgar el arte, quien de ella no tiene parte », est donnée par Jerónimo Martín CARO Y CEJUDO, *Refranes y modos de hablar castellanos, con latinos que les corresponden, y la glosa y explicacion de los que tienen necesidad de ella*. Madrid : Imprenta Real, 1792 [1^{re} éd. 1675], p. 199. L'auteur en donne l'équivalent latin, « Ne sutor ultra crepidam », et précise : « Tuvo origen el adagio de lo que sucedió á Apeles con un zapatero [...]. », avant de citer le passage entier tiré de Plin.

bataille ou du tableau, mais on ne mesure pas, d'un côté, la violence du combat, et d'un autre, la complexité de sa mise en œuvre. Il est donc aisé d'avoir une idée sur la peinture, mais il est bien admis que sa réalisation nécessite un savoir-faire aiguisé. Le proverbe se sert de ce constat pour inviter tout un chacun à parler de ce qu'il connaît, mais dans ce cas, la manualité et la dextérité prévalent dans l'utilisation métaphorique de la peinture.

Le bon peintre, lucide ou farfelu, le mauvais peintre, sot ou incompetent, le peintre libre ou flatteur, telles sont les facettes d'une figure complexe, écartelée entre la vision d'un tâcheron indispensable et d'un génie incompréhensible, et vice-versa. Précisément, la locution proverbiale et l'anecdote se nourrissent de ce potentiel extrême pour susciter le rire ou exprimer une condition indéfinissable. D'une certaine manière, le non peintre vient clore cette personnalité multiple ; il est révélateur en effet de découvrir l'artiste par son déguisement que certains revêtent frauduleusement. Une anecdote de Joan Timoneda met en scène cette farce dans le contexte précis d'une commande royale²⁵⁴ : un gueux arrive ainsi à se faire payer pour un tableau soit disant invisible pour les yeux d'un mari abusé. Ce qui intrigue le plus, au-delà de l'audace de l'imposteur, exploitée comme nous le verrons dans les œuvres littéraires, c'est la capacité à faire passer la peinture, ou plus précisément une œuvre, pour magique ou dotée de propriétés spéciales. Cette croyance est-elle le fruit d'une ligne historico-folklorique ou de l'appréciation de l'essence mystérieuse des œuvres ? Cette question de l'exceptionnalité du tableau ne peut sans doute pas être séparée de celle de son auteur ; en passant du peintre générique au peintre connu, reconnu, ces qualités apparaîtront plus nettement.

²⁵⁴ Joan TIMONEDA, Joan ARAGONÉS, *Buen aviso y portacuentos...*, pp. 115-116, *cuento* 49 : « Teniendo un rey un cuadro de la sala para pintar, y no hallando ningún pintor que lo pintase, a causa de que, en no contentarle la pintura, la mandaba deshacer y apalear al pintor, hubo un atrevido chocarrero, que, sin saber pintar, como supiese el rey era cornudo, se atrevió de decirle que se lo pintaría, pero con tal pacto que le diese la llave de la sala, porque nadie entrase a ver su pintura, hasta que la hubiese acabada. Contento el rey, para esto pidióle, para colores y cosas necesarias, cincuenta ducados y ración para su persona. Dados los dineros, el bueno del no pintor tuvo su entretenimiento de seis meses con el rey, diciéndole que lo pintaba. Y, a la postre, teniendo pasaje con una nave, dijo al rey: –Mañana le quiero mostrar mi pintura acabada, pero es bien que su Alteza esté avisado de la propiedad de ella, y es que ningún cornudo la puede ver. El rey, deseoso de saber si lo era, como se sospechaba, encerróse solo con el pintor, y, hablando con él, señalábale con una varilla la pared blanca, que maldita la figura que había, diciéndole: –Mire vuestra Alteza, en este primer cuadro, cuál está Diana descuidadamente bañándose en esta cristalina fuente con sus ninfas. El rey, aunque no veía nada, por no descubrir que era cornudo, respondía: –Sí, ya lo veo. –Y, en este otro, ¿no ve vuestra Alteza Acteón cuán embebido se está mirándola, y convirtiéndose en ciervo? Respondió el rey: –Sí, veo. –Y, en este otro, ¿cómo se mete huyendo de sus canes, por este bosque arriba? Y, en este cuarto y postrero, entre esta entretejida y amenísima arboleda, ¿cuál le comen y despedazan sus canes? Y el rey siempre respondiendo que lo veía, salieronse de la sala y tomó la llave en su poder, y el chocarrero prontamente se embarcó. Y, por probar su pintura, tomó el rey muchos caballeros, y, puestos en la sala, manifestábase lo que el pintor le había relatado. Los cuales se sonreían, y otros le juraban que tal no había. Conociendo el rey la burla, y cuán cortesmente le había aquel chocarrero sosacado cincuenta escudos, y cuán delicadamente le dijo que era cornudo, mandóle buscar, para castigarle, y, no pudiendo haberle, mandó cerrar la sala para perpetuamente, y poner encima la puerta estos tres versos, escritos de oro, que decían: Aunque por aquí salió / mi desengaño y ciudadano, / mejor vivía engañado. » Le thème du roi cocu est aussi présent dans le cadre du peintre, et donc du souverain, spécifique, comme l'indique ce proverbe de Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, ff^{os} 209v^o-210r^o, n^o 264 : « Si Alexandro fue cornudo, sepalo todo el mundo ».

2. Le peintre spécifique

La distinction entre le peintre artisan et le maître peintre, nommé et renommé, repose principalement sur le critère de l'excellence, illustré par le personnage d'Apelle, mais aussi par celui de Zeuxis. Dans le langage proverbial, la compréhension du peintre se fait à l'aune de ces figures emblématiques, le plus souvent imaginées dans leur rapport au pouvoir. Le peintre spécifique est donc hautement stigmatisé et il inspire une aura à définir précisément.

Différents fragments du témoignage de Pline sont repris sur un ton jovial, mais afin de créer l'effet recherché, les proverbes ou anecdotes vont imprimer sur ce contenu historique des pans de personnalité appartenant à la figure générique, banale et malgré tout ambiguë, du peintre. La combinaison des deux dimensions est visible dans une histoire courte de Joan Timoneda, qui met en scène Apelle lors de la réalisation d'une commande proconsulaire²⁵⁵. L'habitude de l'artiste d'exposer au public son œuvre achevée et d'écouter caché les commentaires est reprise. Cette base anecdotique subit cependant deux modifications : la première concerne simplement la profession du donneur de leçon, le cordonnier cédant la place au soigneur de bêtes. La seconde remplace le contexte préliminaire : à l'exposition informelle, l'auteur préfère le cadre d'une commande officielle, celle d'un personnage politique de la plus haute importance qui précise les termes du contrat selon une coutume aussi bien antique que moderne. La raison de ce changement peut être une volonté de se rapprocher d'une pratique plus commune et donc plus vraisemblable, mais cette recontextualisation sert précisément de prétexte à une drôlerie assez énigmatique.

En effet, malgré la demande détaillée et justifiée du proconsul, Apelle réalise une toile ambiguë, puisqu'elle peut être contemplée dans les deux sens, orientée vers le haut ou vers le bas, ce qui apporte à l'histoire une bouffonnerie proche de celle déjà remarquée à propos du peintre générique, prompt à argumenter à sa manière, presque toujours burlesque, sur la particularité de son œuvre quand celle-ci s'éloigne du canon. L'originalité de ce conte reformulé par Timoneda est l'application au personnage d'Apelle, pourtant au-dessus de tout soupçon d'après les sources, d'une bizarrerie d'esprit, d'une conception impénétrable de sa propre création ; à moins qu'il ne s'agisse tout simplement d'une raillerie sur le manque de perspicacité du commanditaire qui ne se rend pas compte qu'il tient le tableau à l'envers. Même dans ce cas, le peintre est présenté comme le tenant d'une intelligence artistique supérieure, mais réduit à se comporter apparemment comme un guignol afin que son œuvre

²⁵⁵ Joan TIMONEDA, Joan ARAGONÉS, *Buen aviso y portacuentos...*, pp. 113-115, *cuento* 48 : « Mandóle un procónsul al pintor Apeles que le pintase un valeroso capitán a caballo, armado con su espada en la mano, y el caballo y él puestos de patas arriba: la causa que, con su animosidad, era caído de una puente abajo, y era muerto de aquella suerte. Traída su pintura, como el procónsul la tomase en las manos, y vido que el capitán y el caballo estaban de pies, dijo: —¿Qué es esto, Apeles? Yo no lo he pedido de esta suerte. El cual, sonriéndose, volvióle de cabeza abajo, diciendo: —Helo aquí agora puesto como lo demanda. En esta confabulación estábalos mirando un albéitar, y, en mirar a los pies del caballo, dijo: —En la una herradura falta un clavo. Notando esto, Apeles, con un carbón, hízolo de presto. Después dijo el mismo albéitar: —El capitán está flaco de cintura. A esto respondió Apeles: —Los albéitares basta que sean jueces de bestias. Quiso decir: nadie juzgue / en lo ajeno de su oficio, / que es de necedad indicio. »

soit correctement considérée. Nous ne saurons jamais si le tableau en question était réellement réversible, tel un trompe-l'œil ; le doute ou la prouesse restent implicite.

L'anecdote de Timoneda rend compte encore une fois de la solitude de l'artiste, paradoxalement liée au fait que, de l'artisan au politicien, tout le monde entend la peinture à sa manière et prétend avoir son mot à dire sur sa réalisation. Aucune revendication ne pointe, mais l'environnement du peintre, non reconnu dans son autonomie créatrice, est bien brossé ; le peintre excellent est mis à mal par son propre public. Cela rejoint, à un autre degré, la légende selon laquelle Alexandre se permettait des intromissions dans la sphère artistique qu'Apelle ne manquait pas de réprimander²⁵⁶. L'artiste est ainsi toujours rangé dans une certaine marginalité, malgré lui et inéluctablement, ce sur quoi repose la dimension divertissante des proverbes et anecdotes. L'ambiguïté du tableau à l'envers ou double est à l'image de son auteur : jugé, mais pas forcément à sa juste valeur.

Au-delà de cette difficulté à accorder toute la reconnaissance artistique espérée, la notion de peintre excellent apparaît tout de même, mais elle est focalisée sur son intellect, son érudition, sa finesse d'esprit. Les anecdotes entourant le personnage d'Apelle sont réactivées en qualité de références antiques, mais elles servent un autre objectif que la propre valorisation de la pratique picturale. C'est le cas du proverbe « Habla poco, y bien : y tenerte han por alguien »²⁵⁷. Cette sentence qui invite au bon sens et à la mesure des propos est une leçon visant à améliorer la considération de chacun. Ainsi le sot parle-t-il à tort et à travers, tandis que l'homme de bien distille des avis concis et pertinents. Afin d'agrémenter ce conseil de bonne intelligence, Luis Galindo a recours à un exemple métaphorique, celui d'Apelle laissant à Protogène absent sa carte de visite sous la forme d'un seul trait, d'une seule ligne sur un tableau vierge²⁵⁸. Cependant, l'anecdote est vidée de son contenu esthétique : elle ne sert plus en effet à confirmer un jugement sur l'art d'un grand peintre, mais seulement à illustrer l'économie et l'efficacité d'un geste qui métaphorise la parole en général. De fait, l'épisode retranscrit par Pline relate un véritable dialogue, une joute linéaire entre les deux collègues,

²⁵⁶ Cet épisode est par ailleurs utilisé par Luis GALINDO pour illustrer le proverbe « Cada cual habla, de aquello que sabe », *Sentencias filosóficas...*, t. V, ff^{os} 101r^o-102r^o, n^o 824 : « Consejo y replica fue de Apelles a los que se entremetieron a dar su voto sin saber del arte, en cosas de la pintura; y que no se la perdono al mesmo Alexandro. Pues estando en su obrador y quiriendo disputar con el maestro de líneas y sombras, le replicó y dixo al emperador: Mientras callaste, señor, estubieron estos manzebos que me muelen los colores, admirando la purpura de su grandezza: pero despues que hablaste en lo que no sabes, les has dado materia para que se rian de tí. Lo mesmo segun cuenta Plutarcho le passo con Megabyzo; y al modo casi con el zapatero. Acostumbrava (dize Plinio) a poner en sus tablas en publico y observar de cada vno el juicio. Llego en vna ocasion este zapatero y dixole su sentir cerca de la falta que tenia la pintura en la oreja de un zapato: y enmendola Apelles. Vfano el zapatero del caso, voluio otro dia y quiso dar su voto en la pintura. A que le replico el pintor: Amigo mio, al zapatero no lo toca saber arriba de los zapatos. Aristoteles da por assentado que en la materia en que cada vno es versado y docto en essa su sentir seria mas seguro y bien recebido. Fabio pictor dezia que entonces las artes y ciencias tendrian su lugar y estimacion, quando los artifices y los doctos juzgassen de ellas y de los sujetos sabios. Y de aqui las leyes dieron tanto credito y authoridad al perito y versado en las artes y por contrario ne se atiende al que depone en lo que no es de su profession. Vicio es el que reprehende nuestro Castellano muy general y en que incurren los que no se averguenzan de que su ignorancia se descubra disputando de lo que no entienden ny alcanzan, con que para con los doctos se hazen ridiculos. »

²⁵⁷ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, ff^{os} 214v^o-215r^o, n^o 273.

²⁵⁸ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, f^o 214v^o, n^o 273 : « De una sola y breve linea de la mano de Apelles vino en conocimiento Protogenes de quien le buscaua sin auerle jamas visto. De una palabra y respuesta se descubre el ingenio y cordura del q. nunca auíamos oydo. »

chacun signant du trait le plus fin. La confusion littéraire gagne le vocabulaire pictural : la ligne symbolise le mot, l'échange de traits renvoie au dialogue verbal, et la peinture continue d'offrir un double significatif, révélateur, de la réalité. Mais l'émulation artistique et l'ingéniosité, voire la virtuosité technique, contenues dans la source antique, sont ici troquées contre la sobriété d'esprit nécessaire à la reconnaissance par l'opinion publique d'un bon citoyen, d'un homme bien pensant²⁵⁹.

De la même manière, le proverbe « Presto y bien no se convien' »²⁶⁰ s'appuie sur le personnage d'Apelle afin d'insister cette fois-ci sur la nécessaire application dont l'homme a besoin pour bien faire. Le contenu artistique est de nouveau éludé et l'on ne retient qu'une figure ayant brillé, selon les anciens, par son excellent esprit : l'épisode mentionné est tiré de Plutarque et rappelle les propos d'Apelle face à un peintre prétentieux et empressé à l'ouvrage. La réaction du maître est tout aussi ingénieuse que le trait de signature adressé à Protogène, car elle est un conseil donné sous la forme d'une boutade, qui rend élégamment tout son ridicule et sa médiocrité au fanfaron. D'une part, Apelle reste celui qui sait exécuter les meilleures œuvres, car il connaît la démarche, faite d'application, de temps et de réflexion, pour l'accomplir, et d'autre part, il est celui qui domine la discussion par sa finesse d'esprit ; le savoir-faire et le sens de la répartie sont les deux qualités déjà observées chez le maître, et elles sont ici reprises afin de former l'image d'un exemple à observer dans la vie quotidienne. Luis Galindo propose par ailleurs un pendant poétique, tirée de Valère, en la personne d'Euripide renvoyant à sa vanité Alcestis qui se vantait d'une production prolifique, mais éphémère, face au travail pointilleux mais éternel du grand poète.

Les anecdotes antiques servent d'*exempla* pour tout un chacun. Le peintre excellent est compris avant tout comme un modèle métonymique : son bon sens exprimé dans un cas précis, celui de la pratique picturale, est extrapolé à n'importe quel type de situation. Le cadre artistique permet sans doute une meilleure impression de l'adage dans les mentalités, mais il reste purement décoratif. C'est bien la qualité de la personne qui est retenue, et non la qualité de l'artiste en tant que tel. Il arrive même qu'Apelle soit convoqué en dehors de toute référence à la peinture, sa biographie servant seulement d'illustration²⁶¹. La mention d'un

²⁵⁹ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, f° 215r°, n° 273 : « El premio q. propone este consejo Castellano philosophico, y fruto q. promete, es la opinion de cuerdo, graue y docto: y hombre de cuenta en la republica; y que assi lo juzgarán de el los oyentes (que assi lo significa el modo de dezir antiguo Tener te han por alguién.) Demas de q. el hablar mucho y del proposito ny el erudito y mas docto podriaconseguirlo, y assi es mas seguro el consejo de nro consejo. »

²⁶⁰ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. II, ff°s 201r°-202r°, n° 564 : « [...] Mostrabale (dize Plutarcho) vn pintor de su tiempo al insigne Appelles vna tabla, q. auia pintado: para q. le diesse su parezer, haziendo su juicio de los primores, en q. se hallaba el artífize muy satisfecha; y jactabase de q. la auia acabado en muy breue tiempo. A q. respondio mirandola Apelles: Ya veo en ella, aunq. tu no lo digas, que esta pintada esta imagen muy de priesa. Pero lo q. me admira es, q. en esse tiempo tan breue q. significas no pintasses vna dozena destas tablas. Dando graziosamente à entender, que la prestezza no se aviene con la bondad de la obra; pero si con la imperfeccion. » À la fin de la glose, l'auteur rajoute en appendice l'apophtegme suivant : « Jactabat se se Agatharchus de pingendi celeritate, quum Zeuxis diutius immoraretur operi. At Zeuxis respondit, ea quae citò fiunt, cito perire : contra quae, paulatim exacta cura absoluerentur, aetatum ferre. Juxta Valerium ita respondit : Diù pingo, quia pingo aeternitatì. Citò nata, citò pererunt ; diu elaborata ferunt aetatem. Beta citò nascitur, buxus paulatim. »

²⁶¹ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. III, ff°s 64r°-64v°, n° 107 : « Calle el que dio: y hable el que recibio. [...] Aun mas encareze Seneca el silencio en los beneficios, pues alaba y quiere tal vez el que los recibe ignore el bien-

peintre excellent est donc loin de marquer un quelconque discours ou raisonnement sur l'art dans le contexte de ces locutions proverbiales et de leurs gloses. Le chemin de la pensée y est orienté d'une part vers la formation de l'esprit du public en général, à force de moralisation et de conseils de bon comportement, et d'autre part vers la référence quasi exclusive aux auteurs classiques, qui offrent un répertoire d'épisodes et de réflexions commun, un appui savant à des adages parfois populaires. Dans cette galerie de personnages et de situations, Apelle est une figure parmi d'autres, il est certes reconnu en tant que grand peintre, tout comme sont admirés les grands poètes, mais en aucun cas comme un artiste : aucun commentaire ne s'attache à la dimension esthétique, ni directement artistique, de son œuvre, seules comptent ses prouesses et sa finesse d'esprit, prises en modèles. La figure du peintre ne se construit donc pas décisivement dans ces compilations de sentences qui puisent dans un corpus savant un contenu interprété dans un seul sens moralisant.

Afin de clore cet échantillon de locutions intégrant la personne du peintre spécifique et générique – pousser une étude exhaustive conduirait à des redites et des croisements peu fructueux, le registre montrant peu de variations dans le fond – nous ferons une brève incursion dans une œuvre publiée au XVIII^e siècle mais dont certaines anecdotes projettent une vision singulière sur le XVII^e siècle. Sans mettre en scène les maîtres antiques, la *Segunda parte de la Floresta española* de Francisco Asensio aborde tout de même un peintre spécifique, le portraitiste du roi Philippe IV²⁶², amateur des arts et de la peinture en particulier. Ce peintre anonyme, mais courtisan, rejoint les tâcherons brossés par les précédents proverbes sur un point précis : son charlatanisme. Le fait de vivre de ses acquis picturaux, de portraits sans cesse ressassés, ne définit pas en soit le contraire d'une véritable qualité artistique, mais insiste sur différents défauts du prétendu artiste, tels que la paresse et le mercantilisme. Évidemment, cette manière de gagner sa vie sans art ne relève pas à proprement parler du délit, malgré le jeu de mot du souverain qui confond avec malice le commerce de portraits avec le commerce des modèles, c'est-à-dire des femmes. Il s'agit là d'un cas inédit de relation entre le peintre et son commanditaire suprême, celui-ci ayant le dernier mot tandis que le peintre ne s'exprime pas directement²⁶³, en opposition avec l'attitude d'Apelle remettant à sa place Alexandre lorsque ce

hechor, y no sepa la mano por donde viene, como de Arcesilaso para con Apelles pone el exemplo Plutarcho en occasion que estando enfermo y necesitado le entro a visitar y llegandose a la cama de Apelles como para componerle la almohada y secretamente le dexo debaxo della vna summa de dinero. Pero no se le oculto despues al enfermo porque haziendole la criada la cama y hallando las monedas dixo Apeles: Este hurto mi amigo Arcesilaso le hizo. Y concluye este philosopho con dezir que hasta los mesmos dioses hazen secretos todos sus beneficios a los hombres, como enseñando esta urbanidad, y porque se deleytan solo con ser bien-hechores. »

²⁶² Francisco ASENSIO, *Segunda parte de la Floresta española...*, pp. 54-55 : « Vivía en la Corte vn Pintor, que ganaba de comer largamente à hazer retratos, fiendo el mejor pie de altar para fu ganancia vna caxa que traía, con cinquenta retratos de las mas hermoças señoras de Caftilla, cuyos traslados le pagaban muy bien, vnos llevados de la aficion, y otros de fola curiosidad. Mostróle vn dia este à Felipe Quarto aquel retablo de perfecciones, ponderandole las muchas copias que continuamente le pedian, y el Rey les refpondió: Por cierto, que fois el rufian mas famofo del mundo, pues ganais de comer con cinquenta mugeres. »

²⁶³ Francisco Asensio offre une variante de l'anecdote précédente mais sans le contexte courtisan, et cette fois-ci avec une intervention directe du peintre qui révèle sa potentielle muflerie et aggrave ainsi un peu plus son cas : « Iban algunos en cafa de vn Pintor, para que los retrataffe en vn quadro, que hacia, de vna funcion publica; y llegandofe vno de mala cara, dixo el Pintor: Vayafe v. md. que ya tengo otro retrato, pro donde facarlo. Pues como, dixo el tal. Replicó el Pintor: Tengo retratado al Mal-Ladron, y es lo mifmo. », Francisco ASENSIO, *Segunda parte de la Floresta española...*, p. 167.

dernier empiétait sur la sphère artistique. La vision offerte est plutôt bouffonne, tant du côté du peintre que de celui du souverain, et révèle une distance que n'avait sans doute pas la majorité des auteurs du XVII^e siècle envers la monarchie. L'anecdote repose encore une fois sur le bon mot, et sans entrer plus que de coutume dans la définition de la figure du peintre, elle contribue tout de même à la discréditer, ne serait-ce que moralement.

Francisco Asensio reprend également sur l'histoire du bon peintre mauvais géniteur, mais en lui donnant un nom. Le peintre générique cité par Joan Timoneda, entre autres, devient ainsi un peintre connu en la personne de Lucius Manlius²⁶⁴. Les auteurs des XVI^e et XVII^e siècles éludent l'identité de cette personnalité ambivalente caractérisée par un sens de la répartie digne des grands peintres, mais tout de même imparfaite. L'anonymat permet certes d'atteindre une certaine universalité, mais il a pu sembler davantage pertinent et efficace, la référence à l'antique, écho d'une perfection sans faille, restant incompatible avec la dimension burlesque.

Malgré le fait que Francisco Asensio, au XVIII^e siècle, identifie dans ses anecdotes un métier précis, celui de peintre du roi, et une personnalité reconnue, la division de sa compilation ne montre pas une véritable évolution dans la compréhension de la pratique picturale face au siècle passé. En effet, alors que des chapitres entiers sont dédiés aux poètes, aux musiciens, mais aussi aux fous, aux grands, aux maigres ou aux laids, le peintre ne forme pas une catégorie indépendante : il est intégré dans l'ensemble des artisans ou gens de métier dans une section intitulée « De oficios », parmi les couturiers, barbiers, tailleurs de pierres ou marbriers. Et parmi les peintres mentionnés, Apelle n'apparaît pas : ainsi privé de son fer de lance, le métier reste à un assez bas niveau de considération. À la même époque, mais en France, le terme « artiste », quand il commence à se dégager de son acception médiévale²⁶⁵, renvoie concrètement à des personnalités comme celle d'Apelle²⁶⁶, alors que la

²⁶⁴ Francisco ASENSIO, *Segunda parte de la Floresta española...*, p. 169 : « Vifitando Servio Gemino, à Lucio Manlio, célèbre Pintor; viendo fus hijos muy feos, dixo: Maravillome mucho, que hagas las figuras tan hermoças, y los hijos. A lo que Manlio refpondió: No teneis que maravillaros, porque hago las figuras de dia, y los hijos de noche. » Comme nous l'avons indiqué, Joan Timoneda et Melchor de Santa Cruz rendent le peintre anonyme. Pilar Cuartero et Maxime Chevalier en précise les occurrences dans leur édition des *Buen aviso y portacuentos...*, p. 124, *cuento* 60 : « Cuento de fuente erudita : Macrobio, *Saturnalia*, II, 2, 10, y Erasmo, *Apophthegmata*, VI [...] Este cuento, cuyos protagonistas eran el pintor Lucio Malio y Servilio Gémino, y en el que a la gracia de la respuesta se unía el juego de palabras latino “pingo/fingo”, no sólo se repite en las colecciones latinas [...], sino que es de bastante fortuna en otras colecciones. [...] También en varios textos del Siglo de Oro : Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, V, III, 1, pág. 139; Ambrosio Salazar, *Las clavellinas de recreación*, núm. 105, pág. 204; Lope de Vega, *El llegar en ocasión*, II, BAE, 247, pág. 83a; Lope de Vega, *Nadie se conoce*, II, *Acad. N.*, VII, pág. 702b. »

²⁶⁵ Antoine SCHNAPPER, *Le métier de peintre au Grand Siècle...*, p. 114 : « Le “système” des arts, tel qu'il avait été élaboré au Moyen Âge par Hugo de Saint-Victor, Vincent de Beauvais, Thomas d'Aquin, avait exclu l'architecture, la peinture et la sculpture des Arts libéraux (dialectique, grammaire, rhétorique, arithmétique, astronomie, géométrie, musique), pour les refouler parmi les Arts mécaniques, et encore en les séparant l'une de l'autre et en les plaçant à un rang mineur. “Art”, “artiste”, quand ce dernier mot existait, renvoyaient à une habileté technique, sans être en rien liés à ce que nous appelons beaux-arts, pas plus qu'au concept de beauté. »

²⁶⁶ Antoine SCHNAPPER, *Le métier de peintre au Grand Siècle...*, p. 114 : « Au début de la Renaissance, cette faiblesse [imputée aux Arts dits mécaniques] fut opposée à la brillante situation qu'auraient connue la peinture et la sculpture pendant l'Antiquité et dont témoignaient les noms de quelques artistes célèbres, comme Zeuxis ou Apelle. Dès l'époque du *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (vers 1390), peintres et sculpteurs revendiquèrent une place parmi les Arts libéraux. » Ce qui permet de mesurer « [...] le retard de la France par rapport à l'Italie, aussi bien dans la théorie des arts que dans la position sociale des peintres et sculpteurs, retard qui apparaît nettement dans notre vocabulaire, où manquait le substantif “artiste”. Quand il apparut, au sens où nous l'entendons, il était

mention « peintre » renvoie de manière générale à des figures aussi troubles que celles présentées par Francisco Asensio. À la fin du XVIII^e siècle seulement, le substantif se généralisera et s'appliquera tant au maître antique reconnu de tous qu'au peintre contemporain. Mais jusqu'alors, il existe bien un double discours à propos de celui que nous appelons peintre : on parle en effet d'artiste, au sens de maître, à l'image d'Apelle ou de Zeuxis, tandis que le même terme peut encore signifier l'exécutant d'un art mécanique. Ces deux conceptions contradictoires cohabiteront jusqu'au XVIII^e siècle en Espagne.

La langue populaire telle que la recueillent les miscellanées, fréquemment agrémentées de citations antiques largement partagées, livre une image plurielle du peintre. Nous avons abordé toutes les désignations possibles, du singe, facilement métaphorisable, humanisable, au tâcheron, en passant par les maîtres grecs et par le questionnement de l'art pictural. Le métier et son artisan, ou la pratique et son auteur, évoluent dans un lexique ambigu qui ne choisit pas toujours entre les définitions d'une activité et d'une personne admirées ou moquées. Tout dépend en effet d'où l'on situe la noblesse, du moins la reconnaissance de la spécificité d'un art en pleine affirmation. La bizarrerie commune à presque tous les peintres rencontrés s'apparente ou bien à une simplicité d'esprit, allant de pair ou non avec une médiocrité d'exécution, ou bien à une finesse d'esprit qui place son auteur à part, sans clairement lui attribuer un statut d'artiste, au sens moderne. Seule exception, l'image d'Apelle, convoquée comme témoignage historique d'une intelligence parfaite, mais dont on ne tire pas les conséquences artistiques, le contenu esthétique étant toujours relégué en toile de fond. La personnalité du peintre oscille donc entre bouffonnerie et sagesse, au gré de simples variantes dans le traitement des anecdotes et des adages. Il faut enfin souligner l'absence de la référence à saint Luc peintre dans le corpus étudié, ce qui enlève une dimension importante de la figure de l'artiste.

La faible représentation d'Apelle dans les formulations proverbiales ne permet pas de dégager véritablement une vision originale sur l'artiste : l'aura qui entoure les grands maîtres est exploitée afin d'analyser un ensemble de dictons qui ne concernent pas directement l'art, ni même le statut d'artiste. La nature exceptionnelle de l'œuvre d'art ne trouve pas ici son explication directe, même si l'intellect particulier du peintre, reconnu mais non artistiquement identifié, met sur la voie ; un mystère caractérise la majorité des peintres cités, les proverbes se nourrissant précisément de toute la dualité humaine. Avant d'ouvrir le corpus strictement littéraire en quête de cette figure insaisissable, nous éclaircirons un champ notionnel lié à l'activité picturale, aidant à sa formulation et à sa compréhension, celui de sa comparaison à la poésie.

naturellement associé à l'Antiquité. On le trouve dans le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle en 1699, à propos d'Apelle et de "cette humeur bizarre et capricieuse que l'on voit assez souvent dans les artistes les plus consommés". Ce n'est que progressivement, au cours du XVIII^e siècle, que le substantif entra en usage. Lors de son apparition dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1762, sa définition comme "celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir" restait accompagnée d'un exemple révélateur du poids du passé : "Il faut être Artiste pour bien préparer le mercure". », *ibid*, pp. 116-117.

III. HYBRIDATION DU PORTRAIT : LA PEINTURE À LA RENCONTRE DE LA LITTÉRATURE

Le tamisage des figures les plus emblématiques de peintres, anonymes ou célèbres, dans la langue nous a permis de recueillir des personnalités complexes mais faiblement décrites dans leur essence artistique. Au gré des anecdotes compilées, légendaires et proverbiales, une confusion s'est insinuée dans les termes et la définition du peintre, ses attributs, ses actes et son art se rapprochant parfois d'une autre pratique, celle de la littérature et plus encore de la poésie. Ces locutions font dévier l'image du peintre et de la peinture vers la sphère littéraire, ce glissement de sens achevant de broser le portrait de l'artiste tel qu'il était perçu à l'époque, ou tel qu'il tentait de l'être. L'hybridation, obtenue le plus souvent au moyen de métaphores, nous éclairera tant par ses causes théoriques que par ses visées idéologiques. Il est évidemment nécessaire de comprendre le cadre conceptuel qui justifie et favorise ces croisements linguistiques, cadre constitué par l'influence diffuse des interprétations de la citation horacienne, *ut pictura poesis*, qu'il convient d'aborder en premier lieu. Nous serons ensuite en mesure d'approfondir les occurrences révélatrices de ce débat théorique et qui complètent l'image verbale du peintre.

1. Retour sur la polémique

Si collusion il y a entre le vocabulaire évoquant la peinture et celui se rapportant à la poésie ou la littérature en général, c'est que, d'une part, une volonté s'est élevée afin de créer cette confusion, et que, d'autre part, une habitude de langage en a découlé, de manière plus ou moins consciente. Cette volonté est connue : elle émane des artistes, appuyés par des théoriciens de l'art, décidés à se dégager d'une vision jugée obsolète ou même erronée, datant de l'Antiquité pour une part, et qui ramène la peinture dans le giron des arts dits mécaniques, et donc manuels. Il s'agit alors de dissocier deux statuts, celui d'artisan, traditionnellement attribué, et celui d'artiste, revendiqué, afin de concrétiser une ambition à la fois intellectuelle et sociale. Ce mouvement est engagé à la toute fin du XIV^e siècle en Italie et prend plus tardivement en Espagne.

Pour mener à bien ce qui s'apparente à certains égards à une lutte, il a fallu recourir à des armes conceptuelles capables d'imposer un changement de cap dans la considération de la peinture, mais aussi de la sculpture et de l'architecture, vers leur reconnaissance en tant qu'arts libéraux, intellectuels, comme la poésie. La démonstration a cherché cette efficacité dans la comparaison : les théoriciens successifs ont pris appui sur des citations antiques extraites de leur contexte afin de faire coïncider la nature de la poésie, art intellectuel avéré, avec celle de la peinture, art intellectuel en puissance, et vice-versa. C'est ce que cristallise l'expression

*ut pictura poesis*²⁶⁷, tirée d’Horace et interprétée en contresens, et qui a donné lieu à une polémique dont les échos se répercutent dans la majorité des supports écrits et visuels jusqu’au XVIII^e siècle.

La citation de l’*Art poétique* d’Horace est un reflet de ce qui a été énoncé durant l’Antiquité à propos des arts, de leur hiérarchie et de leurs ressemblances²⁶⁸. Elle s’inscrit dans une pratique des plus anciennes, celle de la description verbale d’œuvres plastiques, l’*ekphrasis*, devenue par la suite un exercice rhétorique soulignant l’intérêt porté sur la création visuelle, comprise comme telle et mise au défi par la poésie qui, de cette manière, prétend l’englober, l’embrasser pour mieux la surpasser. Parallèlement, des phrases célèbres, tel le chiasme de Plutarque dans ses *Œuvres morales*, « la peinture est une poésie muette, et la poésie une peinture parlante »²⁶⁹, ou d’autres aphorismes repris de la *Poétique* d’Aristote, sont réactivés par les figures de la Renaissance italienne, de Léonard de Vinci à Baldassare Castiglione²⁷⁰, puis le phénomène s’étend en France et en Espagne, dès la fin du XVI^e siècle. Les comparaisons antiques sont devenues des *topoi* à valeur de concepts. Or, ces concepts ne purent s’imposer absolument par le simple fait qu’il leur manquait une base notionnelle solide, base de fait biaisée par le contresens initial qui voulait forcer la comparaison suggestive en une règle impératrice, biaisée donc par une subjectivité tenace mais essentiellement réfutable.

En effet, les auteurs antiques proposaient une théorisation de la poétique littéraire illustrée de parallélismes, de similitudes, somme toute métaphoriques, entre poésie et peinture,

²⁶⁷ Une bibliographie abondante s’est constituée sur le sujet. Voir Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco: poesía y pintura*. Grenade : Universidad (Anejos del boletín de la Universidad de Granada. Estudios y ensayos ; 3), 1947, 190 p. ; Aurora EGIDO, « La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura », in *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Zaragoza : Crítica (Filología ; 20), 1990, pp. 164-196 ; Francisco CALVO SERRALLER, « El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español », in *El Siglo de oro de la pintura española*. Madrid : Mondadori (Biblioteca Mondadori ; 22), 1991, pp. 187-203 ; et de manière plus générale, Wesley TRIMPI, « The meaning of Horace’s *ut pictura poesis* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1973, n° 36, pp. 1-34. Nous croiserons ce thème au fil des supports interrogés, notamment dans les représentations visuelles ; voir à ce sujet l’article de Javier PORTÚS PÉREZ, « *Ut pictura poesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía », in *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid : Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, pp. 177-194.

²⁶⁸ François LECERCLE, *La Chimère de Zeuxis...*, pp. 20-23 : « Loin d’être tout entier le fruit d’une rencontre entre la rhétorique et une “iconologie” avant la lettre, l’*ut pictura poesis* puise à d’autres sources, qui ne se limitent pas à quelques citations d’Horace. Diverses traditions – dont certaines fort anciennes – avaient déjà confronté la peinture à la poésie, ou tout au moins au discours. On peut grossièrement les répartir en deux catégories. La première, toute pratique, met les deux arts en concurrence dans leurs œuvres, tandis que l’autre, purement théorique, se borne à développer la comparaison pour elle-même. La première tradition est des plus anciennes, puisque aussi vieille que la littérature grecque. L’antiquité grecque a, en effet, toujours fait le plus grand cas de la description poétique, et en particulier de la description des œuvres d’art. On connaît la plus illustre d’entre toutes, celle du bouclier d’Achille, au XVIII^e chant de l’*Iliade* (vv. 483-608), proposée constamment comme modèle du genre. La description – ἐκφρασις – est la preuve de la suprématie d’un poète capable de faire voir aussi bien qu’un peintre, et de cumuler ainsi les ressources de tous les arts. [...] Les autres traditions qui devançaient l’*ut pictura poesis* sont, on l’a dit, purement théoriques, et se bornent à une comparaison abstraite. »

²⁶⁹ PLUTARQUE, *De gloria atheniensium*, 347 a-c : « Dixit Simonides picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem ».

²⁷⁰ Antoine SCHNAPPER, *Le métier de peintre au grand siècle...*, pp. 114-115 : « Une abondante littérature reprit inlassablement le thème, qui trouva un écho favorable dans le *Livre des courtisans* de Baldassare Castiglione (1527). L’auteur rappelait (I, XLIX) que chez les Grecs, “la peinture fut admise au premier degré des arts libéraux et fut également en honneur chez les Romains”. Un peu plus loin, Castiglione comparait “la machine du monde” à une peinture composée par Dieu et rattachait la sculpture à la peinture : toutes deux sont fondées sur le dessin et nécessitent de vastes connaissances. [...] Ces thèmes devinrent des *topoi* sans cesse ressassés dans l’Italie du XVI^e siècle. »

entre deux modes expressifs profondément différents. L'erreur commise par les écrivains de la Renaissance fut d'appliquer le contenu de cette poétique à la peinture, qui n'avait jamais joui d'aucune entreprise théorique. En mettant les deux arts à égalité au niveau de leur fonctionnement, et non plus en simple jeu de miroir au niveau de leur résultat, on a attribué à l'un la nature de l'autre avec un certain arbitraire²⁷¹. C'est précisément ce qui se produit à propos de *l'ut pictura poesis*, qui énonçait à l'origine : comme la peinture, telle est la poésie. Toutes deux s'inspirent de la nature, autrement dit de la nature humaine, comme elle devrait être²⁷², toutes deux se préoccupent donc de vraisemblance, mais chacune avec ses moyens propres. Et c'est justement ce dernier aspect qui a été modifié à l'époque moderne en une obligation de correspondance, oubliant l'absence d'étude sur la spécificité de l'expression picturale. Ainsi, l'adage s'est traduit en nécessité, pour la poésie, d'imiter la peinture dans son rapport à la nature humaine, peinture par là même rendue supérieure : sa noblesse devenait de la sorte une évidence. La force du contresens est à mesurer à l'aune de son enjeu : il s'agissait d'inverser une tendance – celle de la compréhension de la pratique picturale comme artisanat – autrement dit de rompre une croyance et de la remplacer par une certitude – l'affirmation de la peinture comme art mental, voire spirituel.

De ce processus théorique forcé découlent d'autres débats, notamment celui sur la notion de *mimesis*, orienté d'une part vers la comparaison entre poésie et peinture, dont le point commun, établi par Horace, est la capacité à imiter la nature, l'homme, et d'autre part, tourné vers le sens même de cette imitation, comprise comme une attitude servile ou au contraire comme une re-présentation, une re-création de la nature. La polémique de la dimension intellectuelle de la peinture réapparaît, ramifiée, donnant lieu à différents fronts de revendication : car en deçà de l'élan commun des théoriciens et des peintres pour la reconnaissance du statut d'art libéral, et donc de la noblesse de la peinture, différentes voix s'expriment afin de niveler l'art pictural en distinguant les genres qui méritent ce regard et ceux uniquement dignes de la sphère artisanale.

Mais il nous faut davantage démêler en amont la problématique du rapprochement entre peinture et poésie afin d'en mesurer toutes les implications, et pas seulement celles liées

²⁷¹ Fernando CHECA, José Miguel MORÁN, *El Barroco...*, p. 117 : « A la hora de llevar a la práctica semejante proyecto [crear una poética que explique con los términos precisos de una estética formal la naturaleza del arte, sus fines y contenidos], aquellos autores [los tratadistas de mitad del Cinquecento], que no encontraban un precedente similar en los modelos de la literatura clásica, volvieron sus ojos hacia las poéticas literarias de la Antigüedad – la *Poética* de Aristóteles y el *De arte poetica* de Horacio – atraídos por los sugerentes paralelismos que se proponían en ambas entre la pintura y la poesía, pero llevando lo que para los autores clásicos no era más que una cierta similitud hasta la identidad absoluta, aplicando a la pintura, a veces de forma muy forzada, conceptos que no habían sido creados para ella. » Francisco CALVO SERRALLER, « El pincel y la palabra... », p. 193 : « Todas estas fuentes son ciertamente tópicos, aunque utilizadas tendenciosamente, porque todos estos autores o autoridades clásicas se valían del ejemplo de la pintura con la intención de exaltar el valor de la literatura, pero jamás en el sentido inverso. »

²⁷² Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*. Paris : Macula (La littérature artistique), 1991 [1^{re} éd. 1967], pp. 21-22 : « Avant tout, nos critiques observaient, en des termes indubitablement aristotéliens, qu'à l'instar de la poésie la peinture était une imitation de la nature ; par là, ils entendaient la nature humaine, et la nature humaine non telle qu'elle est, mais, comme le dit Aristote, telle qu'elle devrait être ou, comme l'a bien formulé un écrivain de notre siècle, la nature "élevée au-dessus de tout ce qui est local et accidentel, purgée de tout ce qui est anormal et excentrique, afin d'être représentative au sens le plus haut" [Irving Babbitt, *The New Laoköon*]. »

à l'esthétique. Car cette proximité s'est installée dans les esprits et dans la langue, comme nous le verrons ci-après ; il nous faut donc déterminer les sens de cet amalgame pour savoir s'il repose sur une réflexion pertinente ou sur un abus de langage. Autrement dit, quels sont les divers soubassements de l'expression des « arts sœurs », à quand remonte cette fraternité entre les arts ? Les adages antiques, exhumés par les théoriciens modernes, ne sont que les signes d'une pensée et d'une histoire plus profondes sur la relation des arts entre eux.

Cette histoire, nous l'avons déjà retracée, date de la mythologie et de la naissance des arts par des personnalités multiples, pluridisciplinaires : dès l'origine, les arts sont liés, comme la peinture et la sculpture en la personne de Dédale, et comme la peinture et l'écriture dans l'œuvre de saint Luc. Ces modes d'expression sont égaux, la seule hiérarchie qui prévaut dépend de la divinité du personnage qui les exerce. L'Antiquité a cependant imposé une réflexion philosophique déclassant l'image en général, et la peinture en particulier, du fait de leur nature matérielle, artificielle et trompeuse²⁷³, et même lascive. Dans ce contexte notionnel, de rares exceptions existent et leur fortune fait presque oublier ce point de départ défavorable : du côté des artistes, les grands maîtres, Apelle en tête, et du côté des théoriciens, Vitruve, pour l'architecture, ouvrent une voie marginale, bien qu'admiration. Le hiatus séparant l'esthétique, l'universelle sensibilité au talent, et la réalité pratique, n'intègre pas immédiatement les avancées de son temps. Dans le même moment, le poète et le musicien sont loués pour leur art pur et profitable. Les philosophes du Moyen Âge ratifient cette rupture entre les formes artistiques et stigmatisent celles ayant recours au corps.

La césure entre les arts a traditionnellement réuni la peinture avec la sculpture et l'architecture d'un côté, et d'un autre la musique avec la poésie²⁷⁴, mais en toile de fond, l'idée d'une communauté des arts est restée, permettant, au-delà des divergences matérielles, de considérer comme proches et même comparables les meilleures expressions poétiques et picturales. Cela confirme implicitement l'existence d'une différence de nature et non de degré entre ces arts, pourvu qu'ils soient pratiqués avec brio : au-delà du classement générique, le critère esthétique est toujours présent, l'admiration envers les artistes exceptionnels le prouve tout au long du passé. Ainsi Horace a-t-il comparé la poésie à la peinture dans leur liberté et leur capacité commune à dépasser le réel²⁷⁵. C'est dans cette faille que se sont engouffrés les acteurs de la polémique favorables au changement de statut de la peinture dès la Renaissance, mais avec un excès certain ; pour obtenir peu, il fallait sans doute exiger beaucoup. Ainsi les

²⁷³ Francisco CALVO SERRALLER, « El pincel y la palabra... », p. 190 : « [...] en el mundo clásico grecorromano, la pintura, la escultura y, aunque en menor medida, tampoco la arquitectura eran consideradas artes liberales, ni, en general, prácticas artísticas que necesitasen para su correcto ejercicio la inspiración de una musa. »

²⁷⁴ Le cas de la poésie est particulier : sa reconnaissance théorique comme art libéral est très tardive, malgré l'intérêt qu'elle a suscité. Francisco CALVO SERRALLER, « El pincel y la palabra... », pp. 189-190 : « [si nosotros recordamos] el canónico de las llamadas siete artes liberales, tal y como, por ejemplo, fue formulado por Marciano Capela, comprobaremos que en él no están ni la pintura, ni la escultura, ni siquiera la poesía. [...] En el renacimiento [la] clasificación medieval de las artes o ciencias liberales fue, a su vez, nuevamente recompuesta, recibiendo entonces un nombre asimismo lleno de resonancias clásicas: *studium humanitatis*. En ellos, tampoco, sin embargo, aparecía ninguna de las artes plásticas, sino que incluían la gramática, la retórica, la historia, el griego, la filosofía y, esta vez sí por lo menos, la poesía, a la que, a partir de entonces, se le concedió una importancia excepcional. »

²⁷⁵ HORACE, *Art poétique* : « Les peintres et les poètes auront toujours, et de droit, la faculté de tout oser. »

arts n'ont-ils plus été comparés mais confondus, voire confrontés, et à force d'imposer cette reconnaissance idéale des peintres, on en est venu à exiger beaucoup d'eux²⁷⁶. Ce que l'on admirait chez les plus grands, les excellents, on a l'attendu idéalement de toute la corporation. Plus précisément, les théoriciens ont capté ce qui faisait la grandeur de la poésie, du poète, afin de l'insuffler à la peinture et au peintre, sans avoir au préalable concrètement analysé ce qui devait faire leur propre grandeur²⁷⁷. Le peintre devait donc être doté d'un double génie, celui bien cerné de l'art poétique, et l'autre, beaucoup plus mystérieux, de l'art pictural. De fait, les arguments et tentatives d'analyse pour démontrer le potentiel du peintre, sa spécificité intellectuelle, se résument à la remémoration des hauts faits des maîtres de l'Antiquité, que l'on considérait, en quelque sorte, comme des peintres-poètes courtisans²⁷⁸. La peinture était ainsi comprise par procuration, en passant par la poésie. Au final, la démonstration de la grandeur de la peinture s'est soldée non pas par une meilleure compréhension de celle-ci, et encore moins par son indépendance conceptuelle, mais au contraire par une subordination de l'art pictural aux arts des mots²⁷⁹, puisque les deux modes d'expression ont été ramenés de force à un critère unique, celui de la rhétorique, qui devait apporter à la peinture l'intelligence et la noblesse, qualités qu'elle assurait à la poésie et à la littérature en général.

²⁷⁶ Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis...*, pp. 110-111 : « Ainsi, il faut le répéter, le peintre érudit, voire pédant, a moins existé dans la réalité que dans l'idée que les critiques du XVI^e siècle se sont faite de lui : ils se fondaient sur la projection de leur propre image, et non sur les connaissances effectivement présentes dans les œuvres des grands artistes – artistes qu'à l'occasion ils prenaient à partie, on l'a vu, pour ce qu'on pourrait appeler des citations fautives des textes poétiques ou historiques. Il n'est pas surprenant que cette théorie soit apparue pour la première fois à une époque qui connut un déclin de l'énergie créatrice aussi bien en art que dans la vie intellectuelle ; comme une grande partie de l'art maniériste de cette période, cette théorie était une déformation de la vérité objective. Nous avons déjà vu ce que plusieurs critiques exigeaient du peintre du XVI^e siècle en matière d'érudition ; de 1550 à 1750, on pourrait citer en très grand nombre les passages qui font descendre sur les épaules innocentes du peintre le manteau du poète, de l'historien ou du sage, ou qui lui enjoignent de se mesurer avec le mot imprimé. »

²⁷⁷ Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis...*, p. 175 : « Dans l'Italie du XVI^e siècle, la théorie humaniste de la peinture reposait sur l'idée antique que "l'homme était l'objet d'étude le plus approprié à l'humanité". Toutes les critiques reconnaissaient que, comme la poésie, la peinture était une imitation des actions de l'homme, et il s'ensuivait, comme nous avons tenté de le démontrer tout au long de cette étude, que la peinture devait ressembler à sa "sœur" dans ses sujets, son contenu humain et ses fins. Dans ses inventions, le peintre devait être comparable au poète par la puissance, la profondeur et la beauté ; il devait emprunter ses thèmes à la poésie antique ou moderne et à l'histoire sacrée et profane ; dans son pouvoir d'exprimer les émotions humaines, il était censé partager le génie du poète ; comme lui, il devait se donner de nobles buts, puisqu'il devait aspirer, non seulement à procurer le plaisir, mais à diffuser la sagesse dans l'humanité. »

²⁷⁸ Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis...*, p. 175 : « Cette relation profonde avec la poésie suffisait à donner à la peinture le prestige d'un art libéral. Pour achever de confirmer que le peintre ne devait plus jamais être considéré comme un simple artisan "sans littérature, sans mœurs, sans politesse", les critiques s'appuyaient lourdement sur l'exemple de Pline, qui avait insisté sur le rang fort honorable tenu par les peintres dans l'Antiquité, et s'appesantissaient avec une persévérance lassante, mais peut-être excusable, sur la libre association des peintres de la Renaissance avec les princes et les érudits. »

²⁷⁹ Javier PORTÚS PÉREZ, « Cuando ya no hay palabras: El "no sé qué" y otras fórmulas de lo inefable », in Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar...*, p. 159 : « La pintura, como la palabra, tenía una función eminentemente narrativa y retórica, y servía sobre todo para representar historias y situaciones, a través de las cuales se deseaba incidir en el ánimo del receptor. La conciencia de esta similitud dio lugar al tan extendido tópico del "ut pictura poesis", que recibió variadas interpretaciones, generalmente interesadas. Aunque la fórmula abogaba por la hermandad entre las artes de la palabra y las artes plásticas, y en alguna de sus interpretaciones se sostenía la superioridad de éstas sobre aquéllas, en el fondo supone el reconocimiento del carácter subordinado de la actividad artística, a la que se negaba su especificidad y se reducía su papel a la simple traducción de un contenido literario a un medio plástico. »

L'influence des écrits de l'Antiquité ne s'arrête pas là, au contraire : elle se subdivise et tire d'autres conséquences sans que le noyau conceptuel déviant ne soit assaini. En effet, l'art pictural hérite encore d'autres comparaisons illustratives mentionnées par Horace. Ainsi, puisque le théoricien antique attribue à la peinture et à la poésie une même finalité, celle du fameux « *miscere utile dulci* », les auteurs des traités de la Renaissance vont estimer qu'il faut aux deux arts les mêmes moyens, les mêmes instruments, les mêmes compétences. La formation spirituelle du peintre va donc être calquée sur celle du poète, afin de s'assurer de la valeur mentale de son travail, et au-delà, de sa vertu. Car dans le débat théorique, aussi biaisé soit-il, entre dès la fin du XVI^e siècle la dimension idéologique qui dédouble la comparaison entre les arts, non plus considérés comme des moyens d'expression, de narration, mais comme des instruments de persuasion. Le peintre, dans sa quête d'ascension intellectuelle et sociale, se voit prêter un à un les attributs du poète, mais à la transmission d'émotions, empruntée à la poésie, va se juxtaposer à partir du XVII^e siècle un carcan doctrinaire de plus en plus restreint et exigeant à la fois, celui de la Contre-Réforme, contribuant à élaborer une image ambitieuse du peintre érudit²⁸⁰. La peinture se mesure donc peu à peu à son obédience à l'écriture, sacrée et théorique, ce que nous observerons dans l'étude des sources théoriques et théologiques.

Nous voyons pour l'instant l'extrême imbrication, à de multiples niveaux, des enjeux d'arts différents, mais communicants et embarqués dans un même contexte de bouleversements variés. Tel un jeu de dominos, une nécessité de reconnaissance a déclenché plusieurs fronts théoriques liés par la séduction d'une comparaison, d'un parallèle qui, par essence, ne permet jamais de joindre les deux lignes. À la poésie agréable et utile de l'Antiquité, correspondait abstraitement une peinture tout aussi utile et agréable dans la cité. Mais on a fait correspondre concrètement le mode expressif propre au peintre, promu au rang d'érudit, à un art vertueux et instrumentalisé, en faisant dévier l'aspect libéral vers la dimension spirituelle²⁸¹. Le but de cette définition de l'art pictural était de le porter à une considération supérieure, mais autre, et cela attisa certains esprits à établir une véritable supériorité de la peinture face à la poésie, ou inversement. Un problème restait entier, celui de la nature même de chaque art, et plus précisément de sa mentalité, de son intellectualité.

De la complémentarité entre les deux arts, en passant par leur opposition, l'idée de hiérarchisation s'est imposée sans pour autant effacer l'idée première de fraternité, d'égalité ;

²⁸⁰ Fernando CHECA, José Miguel MORÁN, *El Barroco...*, p. 120 : « Va a ser precisamente esta determinada concepción del decoro la que lleve a desarrollar hasta sus últimas consecuencias la *idea del pintor culto e ilustrado*, pues si ya desde Vitruvio se recomendaba a los arquitectos una amplia formación cultural y científica y en el Renacimiento se le proponía a los pintores como provechosa conversación con los poetas, será a partir de la segunda mitad del siglo XVI, con Dolce y Lomazzo, cuando se le exigirá un perfecto dominio de todo lo que tiene que ver con su oficio, en cuanto a la técnica; y, en lo que concierne al tema, un saber enciclopédico que requería un conocimiento suficiente de matemáticas, geometría, arquitectura, botánica, geografía y cosmografía, historia – sagrada y profana – y poesía, a las que se incorporan tras la Contrarreforma – ocupando el lugar más importante de la escala – la teología y la hagiografía [...]. » Cette image du peintre n'était pas erronée, à en juger par les bibliothèques des plus grands peintres, et par la nécessaire et inévitable connaissance livresque, même minime, qu'exigeait le métier, mais elle devenait artificielle en voulant englober la somme des connaissances.

²⁸¹ Francisco CALVO SERRALLER, « El pincel y la palabra... », p. 195 : « La defensa de la imagen, en este contexto [de la Contrarreforma], era, pues, algo más que el reconocimiento de su valor mágico teológico, ya que también suponía la defensa de un instrumento político de adoctrinamiento sumamente eficaz en el seno de una sociedad en su práctica totalidad analfabeta. »

cet idéal restait fragile à cause du vide notionnel entourant l'art de la peinture, mais il était soutenu par les meilleurs artistes et écrivains dans leur propre art, au-delà de la théorie, nous y reviendrons. Il nous reste à mesurer dans la langue classique l'intrusion de cette fraternité recherchée, ou imposée, entre les arts des mots et les arts de l'image, avant d'entrer dans le détail de la production littéraire et de l'idéologie qui s'y est greffée.

2. L'assimilation volontaire

Les expressions populaires, du moins ordinaires, révèlent un phénomène de rencontre entre deux référés différents, liés à la littérature et à la peinture, au sein d'un même référent, sans que les polémiques érudites contemporaines n'entrent forcément en jeu : parallèlement au combat idéologique intéressé qui explique a priori cette hybridation, et à la prise de position esthétique qui l'explique a posteriori, une sensibilité ou une préférence langagière s'est développée dans la continuité de l'idée d'une fraternité initiale des arts²⁸². Nous mesurerons donc l'implantation du topique de *l'ut pictura poesis*, ou simplement de son écho, dans les formulations colloquiales qui rendent compte d'un parler et d'opinions largement partagés.

Il est révélateur que la recherche des proverbes mentionnant la peinture, son geste ou ses attributs, nous renvoie à des expressions qui ne parlent pas de peinture mais bien de littérature. Cela ne peut nous étonner, car les premiers dictionnaires, monolingues et bilingues, répertorient les acceptions propre et figurée du terme qui retiendra le plus notre attention, celui de « pintar », ayant hérité de l'ambivalence latine : nous l'avons précisé, le verbe peindre, « pingere », pouvait désigner en rhétorique le fait d'embellir, tandis que « depingere », signifiant dans un premier sens l'acte de représenter en peinture, avait clairement le sens figuré de décrire verbalement. En amont, la confusion entre les modes d'expression de l'image et des mots était inscrite dans le vocabulaire. La langue classique s'y est engouffrée, profitant de l'aval théorique en ébullition, allant jusqu'à user de la terminologie picturale dans une optique littéraire ou simplement verbale, et faisant quasiment du sens figuré, métaphorique, un sens premier, ce qui parfois a abouti à de véritables catachrèses.

Étudions dans un premier temps le cas précis de la greffe, sur le verbe « pintar », des sens propres au verbe « describir »²⁸³. Ce transfert sémantique peut être observé dans le contexte d'une allusion aux caractéristiques physiques d'une personne ou d'un animal – qui renvoie souvent dans les proverbes à l'homme –, mais plus largement, il donne lieu à la

²⁸² Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento...*, p. 36 : « Aunque las técnicas y los medios artísticos del pintor y del poeta eran radicalmente distintos, lo cierto es que el tópico de la igualdad esencial entre poesía y pintura caló tan profundamente en la mentalidad de la época que con bastante frecuencia se utilizaron términos pertenecientes al patrimonio pictórico para designar técnicas o características literarias. A menudo se hacía de manera consciente, aunque en ocasiones, y esto es muy significativo, el traspaso se produjo de forma mecánica. »

²⁸³ Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento...*, p. 40 : « El traspaso mecánico de términos artísticos a contextos literarios fue bastante habitual, y resulta muy expresivo de una cultura cuyas manifestaciones tienen como común denominador, según demostró Orozco, su tendencia hacia lo pictórico. Palabras como “borrones”, “lienzos”, “pinceles” o “pintar” son utilizadas cada vez más frecuentemente como sustitutivos de “plumas”, “libros” o “describir”; y esto además de una forma que indica que esta asociación había penetrado en el grueso de la sociedad. »

création d'un véritable synonyme, en calquant l'intégralité du sens du second vocable sur le premier. Ainsi, Sebastián de Horozco recueille la sentence « Cual es la luna en su quinto, tal la pinto »²⁸⁴, qui assimile clairement l'acte de peindre à une description mentale, une interprétation, et à un discours, une formulation. Le verbe utilisé, peindre, a la valeur de dépeindre (lui-même ayant celle de décrire) dont la plurivocité peut se résumer à deux traits principaux, entremêlés : celui de l'évocation visuelle ou imaginative, et celui de l'évocation verbale ou orale. La métaphore de la peinture résume ce processus à la fois intellectuel et expressif.

Le proverbe « No es tan bravo el león como le pintan »²⁸⁵ déroule la même ambiguïté. Alors que l'acte de peindre suppose une matérialité, une concrétisation physique, il est assimilé dans ce type de sentence à l'activité de l'imagination, voire de la fabulation, le sens figuré jouant pleinement un rôle d'abstraction, qui est d'abord visuelle : il s'agit d'une description mentale, exagérée face à la réalité, que le langage force davantage. Or cet abus de la langue rejoint précisément la définition de la peinture comparée à la poésie par Horace, dans leur capacité commune à dépasser le réel, grâce à leur pouvoir fabulateur conceptuel et créateur.

Nous retrouvons tous ces ingrédients dans le commentaire du même proverbe, mais dans sa variante « No es el león tan bravo como es pintado », par Luis Galindo²⁸⁶. Le participe « pintado » renvoie à la fabulation déjà évoquée, attribuée à l'opinion publique, au jugement populaire, qui exagère l'admiration ou la crainte que suscitent une chose, un animal ou un personnage. L'originalité de l'explicitation proposée par le lexicologue réside dans l'illustration de cette exagération par deux points de vue qui reposent chacun sur un sens différent de « pintar », le propre et le figuré. Tout d'abord, la peinture est considérée comme un équivalent très concret de ce mécanisme d'amplification, d'invention : un tableau ne semble pouvoir rester dans l'objectivité, et tout comme l'imagination, il tend à sortir du réel. L'art pictural est clairement identifié à la faculté imaginante de l'homme, comme l'est la poésie selon l'apophtegme de Plutarque repris par Luis Galindo²⁸⁷. À partir de cette conception, on assiste au niveau linguistique à un glissement tropique qui contourne la tautologie de l'imagination qui imagine, en en faisant une imagination ou une opinion commune qui peint une réalité, et qui

²⁸⁴ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal de proverbios...*, p. 489, n° 2429 : « Qual es la luna en su quinto / tal la pinto. Entre los hombres rurales / quien bien lo mira y procura / que si por claras señales / conoce los temporales / segun – curso de natura / – por un natural instinto / y por experiencia ya / qual es la luna en su quinto / tal la juzgo y tal la pinto / que en sus discursos sera. »

²⁸⁵ Sebastián de HOROZCO, *Teatro universal de proverbios...*, p. 429, n° 2083 : « No es tan bravo el leon / como le pintan. Ay hombres tan afamados / de sabios o de balientes / que siendo despues probados / no quedan tan estimados / como los pintan las gentes. / Y por estos que así son / dixo muy bien el bulgar / como por comparacion / que no es tan bravo el leon / como se suele pintar. »

²⁸⁶ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, ff°s 186r°-186v°, n° 229.

²⁸⁷ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, f° 186r°, n° 229 : « Tambien es del proposito el apophtegma de Plutarcho. Estauan vnos Athenienses admirando vna tabla en q. estaba pintada vna batalla, en que los suyos iban vencedores contra los Lacones; exclamò vno y dixo: O valedores Athenienses! oyo lo vn Lacon q. alli estaba y respondio: Sí, pero en la tabla. Dando a entender que era ridiculo creër a la pintura, como ni a la fama, ny a la poësia tan faciles en exaggerar y mentir. »

l'exagère. C'est ce qui apparaît dans la suite du texte, qui passe du sens propre au sens figuré sans transition et achève ainsi l'explication du proverbe²⁸⁸.

La glose apportée par Luis Galindo à cette autre locution, «No le puede ver pintado»²⁸⁹, accentue l'impression de confusion autour des termes picturaux employés. Une fois décortiqué, ce commentaire nous apportera la palette quasi complète des sens que peut revêtir la « pintura ». Dans un premier temps, la mention faite à ce qui est peint renvoie à tout sauf à la peinture, ou plutôt, elle renvoie à tout ce qui s'apparente à la peinture. La définition de ces autres choses nous importe donc, car elles éclairent indirectement la nature même de la peinture. Ne pas supporter de voir quelqu'un même en peinture, c'est refuser de le voir en chair et en os, mais aussi de voir tout ce qui peut se rapporter à cette personne. C'est le cas tout d'abord de ses attributs visuels : l'ombre portée quelque part par sa silhouette ou son patronyme lu (ou bien entendu, prononcé). C'est aussi le cas de ses représentations virtuelles : sa présence figurée par le portrait et le souvenir. Avec le sens d'image ou de description mentale présente, complétée par celle appartenant au passé, le terme de portrait est employé comme synonyme du travail virtuel de l'imagination. Troisièmement, mais implicitement, ce qui est peint, « pintado », est comparé, illustré ou expliqué grâce à une comparaison avec le théâtre. L'expérience de haine vis-à-vis d'une personne au travers de ses attributs et simulacres est mise en parallèle avec celle vécue par le spectateur d'une *comedia*. Mais la correspondance se situe à un autre niveau : d'un côté, l'irritation est provoquée par une personne en son absence, par la confrontation avec son image visuelle ou virtuelle, et d'un autre, ce sentiment est suscité par l'action d'un acteur sur scène, mais en l'absence de réalité, comme le souligne Luis Galindo (« aun en lo fingido »), par le processus de la catharsis.

Dans tous les cas abordés, le mécanisme est identique, ce qui justifie le dénominateur commun, mais figuré, de l'expression « pintado » : il s'agit à chaque fois d'éprouver une réaction réelle face à la représentation irréaliste d'une personne, mais renvoyant directement à sa propre réalité. Il nous faut souligner la particularité du troisième élément explicatif du proverbe qui stigmatise le spectateur de la représentation théâtrale en tant qu'auditeur. Jusqu'alors, l'aspect visuel était logiquement mis en avant, mais ce parti pris va en quelque

²⁸⁸ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, ff^{os} 186^r-186^v, n^o 229 : « Tanto, pues, nos tienen encarecido la fierezza y bravezza de el leon; y pinta la fama este animal tan feroz à los q. no le vemos q. visto en alguna ocasion despues nos parezze menos de lo q. teníamos concebido. Y de aquí no es credito de las cosas alabarselas mucho al q. ha de verlas. »

²⁸⁹ Luis GALINDO, *Sentencias filosóficas...*, t. I, ff^{os} 19^r-19^v, n^o 13 : « No le puede ver pintado. Affecto es de la voluntad mala para con otro, que no solo a la vista del que mal se quiere, sino de su sombra y su nombre, o cosa que se le parezca, se irrita. Dizese esta exaggeracion (que no lo es) de un odio y enemiga vehemente, y para dar a entender, que el retrato y memoria de lo aborrecido enciende la ira y passion de los hombres. Experiencia se toma de las representaciones y comedia, en que naturalmente los oyentes nos indignamos y conmovemos con el que a caso haze el papel de traydor, o executa alguna accion indigna; contra cuyo nombre nos ayramos, aun en lo fingido. De aquí el que al que aborrece el pueblo en odio de su persona tal vez le ayan apedreado la estatua como reffiere Chrisostomo que succedio con la del Emperador Constantino. Y de aquí el enfurezese con las imagenes los Infieles. De aquí es la embidia entre las damas de oyr pintura en alabanzas de otra. Y assi un Poeta Castellano en equino elegante usa deste Refran para exaggerar una belleza sin imitacion possible del pincel, ny sin embidia de otras hermosuras y comenzando en el retrato de su Dama dixo: Oye, Amarilis discreta, / de tu beldad celebrada / la pintura: / Aunque por ser tan perfecta, / nadie puede ver pintada / tu hermosura. »

sorte s'infiltrer et faire resurgir à la fin du commentaire, nous verrons à quel point, la dimension auditive de la peinture, de ce qui est peint au sens figuré.

L'avant-dernier paragraphe insiste avant cela sur deux compléments d'information qui viennent corroborer le processus de réaction envers le simulacre d'une personne absente. L'élément de comparaison est cette fois encore artistique : par l'identification de l'empereur Constantin à sa statue, il est rappelé comment le peuple matérialisa son mécontentement par l'intermédiaire de celle-ci. La sculpture offre un exutoire au même titre que le théâtre et illustre de nouveau cette capacité de l'image à fonctionner comme s'il s'agissait de l'original réel. Sans changer de registre, mais dans un autre contexte et par une ellipse de l'analyse, Luis Galindo voit le même type de réaction dans le phénomène de l'iconoclasme. Les infidèles, en l'occurrence les protestants de l'Europe du Nord, condamnent les images précisément pour leur dimension irréelle, mensongère, trompeuse. Ils reconnaissent de fait l'efficacité des représentations picturales et sculpturales de la divinité puisqu'elles comblent son absence matérielle par une présence virtuelle. C'est précisément contre la matérialité illusoire des images – peintes ou sculptées – et l'idolâtrie qui peut en découler, que s'élève la voix protestante. C'est donc le processus que Luis Galindo a étudié tout au long de cette glose qui est là encore en jeu : celui de la confusion entre la réalité, matérielle ou spirituelle, et la représentation, quelle soit concrète, imaginaire ou sonore.

Comme si cela allait de soi, sans plus de démonstration, l'auteur met sur un même plan toutes les circonstances dans lesquelles l'homme est confronté à une réduction ontologique, toujours assumée mais pas inoffensive pour autant, dans des circonstances des plus banales aux plus polémiques, comme si la question transcendante était bien la capacité ou le risque de l'esprit humain à adhérer au virtuel, à l'effigie d'un original absent. Il n'est pas anodin qu'à partir d'un proverbe d'usage relativement familier, le discours du lexicologue parvienne à formuler des éclaircissements motivés par des problématiques d'actualité graves.

Enfin, comme nous l'annoncions, Luis Galindo clôt son commentaire par une dernière explicitation détaillée, et agrémentée d'une citation, du recours figuré à la peinture dans le proverbe. Cette précision prend la forme d'un grand détour, mais elle expose avec plus d'évidence encore le mécanisme de la confusion sémantique. Avant de citer le poète qui intègre le proverbe dans sa composition, l'auteur rappelle un trait particulier aux femmes, celui de leur envie et de leur jalousie face à leurs rivales. Pour ce faire, Luis Galindo utilise un hypallage qui attribue à la peinture les attributs d'un poème : son audibilité. Ainsi, les dames ne souffrent pas d'entendre des peintures, « *oyr pintura* », vantant les charmes de leurs congénères. La peinture acquiert ainsi la valeur de louange verbale et non picturale. Un pas de plus et nous atteignons la catachrèse : cette peinture orale peut désigner une forme artistique déjà consignée par un terme générique, le poème, mais la langue classique est allée encore plus loin en assignant à un type de poème spécifique l'appellation de portrait, comme nous le verrons ci-après. Le croisement entre les deux modes d'expression ne pouvait être plus radicalement formulé. Il est à noter qu'au passage, Luis Galindo livre une vision de la peinture, au sens propre, comme imitation inévitablement imparfaite de la nature humaine, féminine en

l'occurrence. Cette condition de double incomplet fait le charme et l'attrait de la peinture, mais elle marque aussi sa dévalorisation, comme si elle ne pouvait totalement être admirée. Cela ne peut manquer de nous rappeler la nature même du peintre, dont la grandeur peut toujours être sujette à caution.

Le commentaire de Luis Galindo est dense, elliptique et transversal, car il traite d'un terme dans toutes ses acceptions en juxtaposant les contextes de ses différents emplois, sans autre articulation logique que les « De aquí el que », somme toute assez vagues. Tel un condensé de la glose entière, le poème cité joue sur les deux sens extrêmes de la peinture : d'un côté, son interprétation la plus érudite et évocatrice qui, par catachrèse, désigne un poème, et de l'autre, son usage le plus colloquial et délexicalisé, qui renvoie à la simple notion de représentation *in absentia*. Même si le proverbe ne l'utilise qu'en tant que métaphore des formes de présence virtuelle d'une personne absente, la peinture resurgit dans toute sa complexité dans le commentaire du lexicologue, précisément dans sa problématique d'art illusoire, cristallisé dans ses utilisations figurées. L'écart entre la trivialité du proverbe et la théorisation implicite dans la glose nous met sur la voie de la profondeur et de la richesse de la rencontre entre les terminologies poétiques et picturales.

Hors du champ des proverbes, mais dans la continuité de la citation poétique par la glose précédemment analysée, nous pouvons mesurer l'interpénétration des deux référents cette fois-ci à un niveau théorique, dans le développement en Espagne, au XVII^e siècle, d'un sous-genre littéraire connu sous le nom de « pintura »²⁹⁰, et qui consistait à brosser verbalement le portrait, « retrato », d'une femme dans une veine lyrique²⁹¹. La forme

²⁹⁰ Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento...*, p. 41 : « Entre las pruebas más importantes de la gran penetración del tópico en el lenguaje figura el hecho de que con el tiempo el verbo "pintar" llegara a incorporar gran parte del campo semántico de "describir". Especialmente se utilizaba con este sentido cuando se trataba de aludir a las características físicas de una persona; y de ello nació un subgénero poético que alcanzó una gran fortuna en el siglo XVII y al que se denominó "pintar". Éste, que ha sido perspicazmente estudiado por [G. A. Davies, "Pintura: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth Century Court-Genre", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, t. XXXVIII (1975), pp. 288-313], se compone básicamente de "retratos" generalmente de damas en rima y tiene su origen tanto en la tradición petrarquista que construía imágenes poéticas de personas con metáforas tomadas frecuentemente de la botánica o de la pedrería, como en la intensificación del uso del verbo "pintar" como sinónimo de "describir". »

²⁹¹ L'origine italienne de cette forme littéraire est analysée par François LECERCLE dans *La Chimère de Zeuxis...*, p. 54 : « À la Renaissance donc apparaîtrait, à côté du portrait peint, un véritable "genre" du portrait littéraire, non reconnu par les théoriciens parce que sans grande postérité, mais attesté par quelques textes en prose. » L'auteur souligne l'influence du débat de *l'ut pictura poesis*, ainsi que le développement contemporain du portrait pictural, à la fois quantitatif et qualitatif : le portrait, poétique et peint, est à la mode. En Espagne, cette vogue apparaît avec un décalage d'un siècle. Dans les deux pays, nous y reviendrons, la théorie artistique s'appuie sur l'anecdote de la composition du portrait d'Hélène par Zeuxis, qui s'inspira de plusieurs modèles afin d'en recouper les perfections dans un ensemble harmonieux. Cet exemple permet d'illustrer le travail mental du peintre, qui s'apparente à celui du poète : « Détruisant l'illusion que le peintre se contente de planter son chevalet devant les beautés de la nature, [cette histoire] permet de renforcer le parallèle rhétorico-pictural. Loin de recevoir tout prêt un sujet naturel qu'il se borne à reproduire, le peintre, tout comme l'orateur, doit commencer par rassembler sa matière. Zeuxis, avec son étrange technique, fournit un excellent exemple d'*inventio* picturale. [...] Produisant une matière hétérogène, l'*inventio* impose une autre phase de préparation. Pareil matériau demande à être travaillé – d'où la nécessité d'une *dispositio*. », *ibid.*, pp. 57-58. La peinture vient à la rencontre de la poésie, mais la poésie vient aussi à la rencontre de la peinture ; l'anecdote de Zeuxis a pu se muer ainsi en une métaphore de l'art du poète. Pour les points de jonction entre les formes littéraires et plastiques du portrait à l'époque qui nous intéresse, voir l'article de Pierre CIVIL, « Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or »,

métaphorique et idéalisante de cet exercice rejoint le procédé d'exagération des proverbes qui attribuent au verbe « pintar » le sens d'imaginer, voire de fantasmer. Dans un emploi savant ou vulgaire, la peinture est comprise avant tout comme faculté imaginante, orientée vers l'irréel ou l'idéal. Il faut souligner qu'à partir de ce phénomène se développe dans toute la production littéraire l'utilisation du terme « retrato » comme miroir ou même comme alter ego de la personne qu'il représente, par un procédé métonymique que l'on retrouve depuis les œuvres théâtrales jusque dans les textes doctrinaires : dans tous les cas, il s'agit de densifier le rapport à la personne, en comprenant tout ce que la présence implique comme absence, non-dits ou illusions. Le recours à la métaphore ou au double pictural revient à contempler la réalité au travers d'un prisme qui la décuple et en révèle les facettes mystérieuses et complexes²⁹².

Nous n'approfondirons pas cet aspect qui constitue en quelque sorte l'aval de notre sujet : si le portrait est ainsi métaphorisé, c'est que la peinture dans son ensemble offre un champ signifiant évocateur. Plus en amont, le peintre s'impose comme une figure éminemment sujette à la figuration, à l'abstraction, et c'est précisément l'enjeu de notre travail que de le cerner dans cette complexité idéalisante. Nous avons donc voulu nous concentrer sur ce qu'implique la peinture ou l'acte de peindre dans son usage figuré général avant de nous recentrer ou de remonter vers l'auteur concret de ce geste, le peintre, et d'en saisir toutes les visions et interprétations le plus distinctement possible.

IV. LES PEINTRES ET LA PEINTURE DANS LA *SILVA* (1540) DE PEDRO MEXÍA : UNE VISION CONVENTIONNELLE

Avant de passer à l'état des lieux de la présence des figures de peintres dans la production littéraire, nous interrogerons une source qui s'inscrit transversalement dans le corpus déjà abordé : la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, publiée à Séville en 1540, inaugurale dans son genre par l'usage du castillan, et synthétique dans l'optique de notre étude, fait le lien entre l'héritage de l'*auctoritas* antique et de l'humanisme européen, sous la forme d'une écriture encyclopédique ou plus largement qualifiable de prose didactique humaniste. Ces miscellanées morales sont à la fois marquées par l'érudition, même de seconde main, et par un ton pittoresque qui s'inspire du registre populaire : la nature savante revendiquée est ainsi tempérée par un style narratif qui a comme objectif d'instruire agréablement le lecteur.

Face aux recueils de proverbes que nous avons déjà interrogés, Pedro Mexía, chroniqueur de Charles Quint, nous offre l'exemple d'une collection d'histoires et de leçons de

in *Le portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Jacques Soubeyroux (dir.), Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne (Cahiers du GRIAS, n° 9), 2002, pp. 43-56.

²⁹² Pierre CIVIL, *Recherches sur le portrait...*, p. 25 : « Sur l'axe fluide de la ressemblance visuelle, le *retrato* déplace son sens figuré bien au-delà de la simple métaphore picturale, prenant alors en charge une part des rapports profonds qui unissent les choses et leurs apparences. » Pour une étude spécifique des usages dramatiques du portrait et de son rôle structurant, voir Nathalie DARTAI-MARANZANA, « Les jeux de l'amour et du portrait dans deux comédies de Tirso de Molina : *El vergonzoso en palacio* et *El celoso prudente* », in *Le portrait dans les littératures et les arts...*, pp. 73-94.

vie, mais les deux types de supports en viennent à utiliser les mêmes anecdotes, les mêmes personnages et les mêmes expressions. Nous pourrions commencer d'une part à vérifier un certain nombre d'observations faites auprès du seul corpus lexico-proverbial, et d'autre part, nous pourrions mesurer l'importance du thème même de la peinture et l'originalité de son traitement, non pas dans la société entière, la *Silva* ne s'adressant pas à toute la population, mais au moins au sein d'une communauté élargie de lettrés. Cette compilation a en effet opéré un choix dans la masse des connaissances disponibles alors, en conservant ce qui était susceptible de captiver les lecteurs contemporains et à venir : les anecdotes et points de vue retenus correspondent à une recherche d'efficacité de la part de l'auteur et représentent par là même l'état des savoirs et des centres d'intérêt de l'époque. Il n'est donc pas anodin que l'art pictural apparaisse à plusieurs reprises dans l'ouvrage et constitue même le thème de divers chapitres, tant dans sa compréhension artistique que dans son utilisation figurée.

La *Silva* de Pedro Mexía ne suit pas une construction d'ensemble raisonnée mais fonctionne plutôt par analogie thématique implicite et non systématisée. Deux parties de l'ouvrage concentrent le plus de références à la peinture, mais chacune d'un point de vue différent : la deuxième s'intéresse à l'auteur du geste pictural, tandis que la quatrième étudie certaines peintures, autrement dit les résultats du geste artistique. Qu'en est-il du discours sur la personne du peintre ? Il s'étale sur trois chapitres consécutifs et en crescendo : il est d'abord question des grands peintres antiques, puis du statut particulier d'Apelle, et enfin, du Peintre, Dieu. À cela, rien d'original, les sources antiques et la théologie sont traditionnellement restituées. Ce qui interpelle davantage est précisément la concision et le découpage de cette vision de l'artiste : le contenu répète les sources antiques, mais le système de valeur a lui aussi été importé et adopté, allant jusqu'à juger les peintres modernes à l'aune des maîtres antiques.

C'est ce que révèle très clairement le chapitre XVII, « *Cómo fue muy estimada entre los antiguos el arte del pintar. Cuéntase un desafío de dos excelentes pintores y otras historias de pintores grandes; y los precios de sus obras* »²⁹³, dont le premier paragraphe sert en quelque sorte d'introduction aux trois chapitres jumelés (XVII, XVIII et XIX). Le point de vue est celui d'une brève présentation de l'art pictural durant l'époque antique, mais dès l'ouverture, la référence à l'actualité démontre qu'une comparaison est en jeu, même forcée. Avec cette entrée en matière de l'auteur, tout est dit, en quelque sorte : l'horizon esthétique reste bloqué sur la création passée, et quant à la théorie de l'art, ou plus largement sa conception, elle est calquée sur les éléments mis en avant par les écrivains d'alors²⁹⁴. Le mécénat, la valeur

²⁹³ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección* [1540], Isaías Lerner (éd.). Madrid : Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2003, p. 378 : « Ciertamente, en el arte del pintar entre los antiguos griegos y romanos hubo hombres tan excelentes que, aunque en nuestros tiempos los haya singulares en ella, no puedo creer que iguallen con los de entonces, según las excelencias que de los antiguos leemos en sus pinturas (que luego contaremos algunas), y según los precios por que mostraban el arte y vendían sus tablas e imágenes; porque, según dice Plinio, Julio César compró dos tablas de la mano de Aristides, pintor famosísimo, y dio por ellas ochenta talentos para dedicar a la diosa Venus. Y aunque Julio César fue riquísimo y poderosísimo príncipe, el precio fue muy cesivo, pues, según el doctísimo Budeo y otros curiosos modernos, cada talento de aquellos valdría seiscientas coronas de oro de agora. »

²⁹⁴ Chroniqueur de l'empereur, Pedro Mexía ne parle cependant pas du Titien, qui rencontre Charles Quint en 1530 et se voit attribuer de sa part trois ans plus tard les titres exceptionnels de *Conte Palatino* et *Cavaliere dello*

pécuniaire et la virtuosité dont il est majoritairement question par la suite, tout cela, nous l'avons déjà évoqué, contribue à forger l'image de l'artiste excellent, et aucun, à l'époque de Pedro Mexía, ne remplit tous ces critères. D'où un jugement sévère, mais essentiellement anachronique par sa mise en miroir des rares artistes auréolés durant l'Antiquité avec les artisans peintres du XVI^e siècle, aux prémices de leur diversification et de leur affirmation. Le but de l'encyclopédiste n'est pas autre : le titre du chapitre installe le temps de la narration durant les siècles qui précèdent le début de l'ère chrétienne. L'opinion formulée presque de manière provocante en tête du discours interdit a priori une quelconque identification des personnalités contemporaines aux grands noms dont il sera question. Le discours est biaisé, faussement neutre face aux sources qui s'élèvent d'autant plus au rang d'*auctoritas* qu'elles reflètent un temps sans commune mesure avec le présent.

Le reste du chapitre, sans plus se référer à l'actualité, verse dans un montage traditionnel d'anecdotes qui n'ont d'autre rôle que celui de susciter l'admiration du lecteur en lui faisant miroiter une situation quasi paradisiaque pour l'artiste, mais, et c'est ce qui retient le plus notre attention, retranscrite sans aucune distance : l'adhésion aux témoignages de Pline, principalement, est totale, sans qu'aucune comparaison ne soit effectuée avec le présent de l'auteur. Ce raisonnement nous pousse à croire que Pedro Mexía s'émerveillait devant une reconnaissance socio-économique de l'artiste à l'époque antique, alors même que la société du XVI^e siècle, Mexía compris, n'était pas disposée à admettre cette même condition pour ses propres peintres. En ce sens, la compréhension esthétique de l'art pictural est nulle, seuls font surface dans ce chapitre les éléments topiques déjà rencontrés autour de *l'ut pictura poesis*, et qui abordent donc la peinture de manière indirecte, ainsi que les éléments culturels qui définissent l'approche antique de l'art pictural mais qui n'offrent toujours pas de regard objectif sur la peinture et le peintre modernes.

Ainsi, des termes très prometteurs affleurent dans l'écriture de Pedro Mexía, mais ils concernent le passé et subissent une solution de continuité avec le présent. Telle une anticipation de ce qui mettra cependant encore au moins un siècle et demi à s'accomplir, l'auteur mentionne la dignité de la peinture antique et son juste classement en tant qu'art libéral²⁹⁵. La justification donnée à ce jugement est liée au marché de l'art tel qu'il a existé durant la période antique : les commanditaires, mécènes ou clients d'alors pouvaient payer certaines œuvres à prix d'or, Pline nous apprend par ailleurs que les artistes, tel Apelle, ont pu faire monter eux-mêmes la valeur de leur travail et de celui de leurs collègues. Par un effet

Sperone d'Oro. Par « nuestros tiempos », Mexía évoque peut-être seulement l'Espagne, où il faut attendre la fin de la seconde moitié du XVI^e siècle pour voir apparaître les premiers peintres courtisans, tels que Alonso Sánchez Coello, El Greco et plus tard, Juan Pantoja de la Cruz, qui installent le genre du portrait dans la péninsule. Cependant, ces noms n'auraient sans doute pas mérité à ses yeux d'équivalence avec les maîtres antiques, excellents et par définition insurpassables.

²⁹⁵ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, pp. 378-379 : « Del rey Atalo también se dice que daba por una tabla pintada de la mano del mismo Aristides cien talentos. Lo cual creo que era causa muy grande para haber entonces excelentes hombres en el arte, hallar tan grandes precios por sus obras; porque, como se dice por verdad, la honra y favor cresce y augmenta las ciencias y artes. Así fue la del pintar, en aquellos tiempos, que fue tan preciada y honrada que mereció ser contada entre las artes liberales, como Plinio lo escribe en el libro treinta y cinco. »

sylogistique, les œuvres chères faisaient les artistes célèbres, ces derniers rendant ainsi la peinture digne de figurer au sein des arts libéraux. Ce raisonnement, assimilé par Pedro Mexía, contraste avec son postulat de départ – l'inexistence de peintres excellents contemporains – qui empêche cela même qu'il semble louer, à savoir la valorisation de la peinture par les contemplateurs, le public, et non pas par les peintres seuls. Reste toujours en suspens la question du critère qui permet à l'auteur d'émettre un jugement si rédhibitoire sur la création de son temps.

Second argument de force dans la démonstration de la grandeur de cet art glorieux mais dont la renommée présente est niée : la place sociale qu'occupait la pratique picturale. Réservée aux élites, interdites aux esclaves, la peinture était un exercice de choix pour une raison intellectuelle, en ce qu'elle mobilise les facultés de l'entendement et entraîne donc l'esprit à plus de maîtrise, de mesure et de savoirs²⁹⁶. Nous retrouvons la vision du peintre érudit, pluridisciplinaire, argument ô combien repris par les défenseurs de la noblesse de la peinture souhaitant prouver la plus grande implication de l'intellect face à celle de la main dans son processus. Telle n'est pas l'optique de Pedro Mexía : son propos recueille le témoignage d'un âge d'or de la peinture et du peintre, sans parallèle possible avec son époque, mais il énonce par contre des vérités qui pourraient relier les deux temps ; le passage au présent montre que l'auteur s'implique dans cette prise de position et s'en approprie l'exigence.

C'est ce que révèle encore plus clairement le dernier maillon théorique présenté par l'auteur, avant le passage en revue des anecdotes topiques : la volonté de voir dans le personnage du peintre un savant complet l'a rapproché du poète, le génie par excellence, ce qui permet à Pedro Mexía de revenir sur un *topos* proche de *l'ut pictura poesis*, dans une de ses interprétations les moins erronées sans doute, puisque la comparaison entre les deux arts doit, selon lui, faire correspondre le mode expressif de la peinture à celui de la poésie²⁹⁷. La vision est encore partielle, unilatérale – la peinture est une poésie muette – tandis que la source implicite de cette citation comprenait un deuxième membre de phrase que l'auteur ne mentionne pas – la poésie est une peinture parlante –, instaurant un déséquilibre qui place l'art pictural sous la tutelle de la poésie.

L'ultime phrase théorisante de Pedro Mexía est une conséquence de ce qui précède et une reprise de la compréhension antique de la peinture comme art mimétique, et même illusionniste ; mais elle peut également être le fruit de sa réflexion et de sa sensibilité, en ce qu'elle révèle peut-être le critère esthétique qui nous échappait jusqu'à maintenant. En effet, la conception du tableau, de l'image comme il est dit, comme pur reflet ou double fictif du réel, a

²⁹⁶ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 379 : « Y en toda Grecia a ninguno que era siervo le era permitido deprenderla, y todos los hijos de los nobles y principales se ejercitaban en pintar y dibujar y se tenía por virtuoso ejercicio y singular habilidad. Y no sin algún fundamento y razón, porque el que en este arte hubiere de ser perfecto otras muchas ha de entender y saber, pues forzosamente ha de ser geométrico y entender perspectiva y ha de tener varias erudiciones y noticias de cosas para poder en sus obras y pintura guardar la razón y proporción perfectamente y naturaleza de cada una dellas. »

²⁹⁷ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 379 : « De manera que se requieren muchas partes, como para ser buen poeta; y así se llama la Pintura *muda poesía*, porque de la manera que el poeta lo hace, así el pintor ha de dar a entender y significar infinitas cosas. Finalmente, ha de hacer tan perfectas las imágenes, que la vista se engañe en conocer la diferencia de lo cierto a lo pintado. »

sans doute empêché l'auteur d'apprécier la production de son temps, car, à quelques exceptions près, il faut attendre l'époque baroque pour retrouver l'illusion telle que la pratiquaient les maîtres antiques. La première moitié du XVI^e siècle est marquée par une peinture majoritairement religieuse, plus soucieuse de son efficacité dogmatique, ou même émotionnelle, que du rendu problématique de la réalité. Pedro Mexía ne s'impatientait certes pas de voir arriver une création à son goût, le phénomène est plutôt inverse : en l'absence d'une véritable considération théorique et esthétique de la peinture à son époque, et devant la grandeur reconnue à cet art dans le passé, un appel d'air transfère les valeurs du passé au présent, faisant apprécier une peinture non contemplée, mais fantasmée précisément grâce à l'effort, même incomplet, des théoriciens antiques. Nous aurons l'occasion de voir comment une majorité d'auteurs, dans des supports différents, avec ce même processus de départ, ont cherché quels étaient les nouveaux Apelle de l'époque moderne, ce que Pedro Mexía ne fait pas ; l'horizon esthétique et théorique de son entreprise encyclopédique est marqué par une césure temporelle.

Une fois posé le critère esthétique majeur, l'illustration peut commencer : les anecdotes qui complètent ce chapitre sont précisément choisies comme démonstration du savoir-faire illusionniste des peintres antiques, ce qui impressionne et plaît le plus, même des siècles plus tard. La première mise en scène reprend la joute picturale qui opposa Parrhasius à Zeuxis, deux excellents peintres qui arrivent à se jouer, l'un des oiseaux, l'autre de son propre rival. Le but de l'épreuve était de réaliser l'œuvre la plus parfaite, ce qui se solde dans les faits par l'accomplissement de véritables trompe-l'œil, surtout dans le cas de la toile représentant le fameux drap illusoire. La prouesse ne reflète pas toute la gamme des capacités picturales mais elle en exemplifie la plus spectaculaire. Concernant Zeuxis, Pedro Mexía rappelle aussi ses plus grands portraits et leurs particularités : celui de Pénélope et le vers qu'il y inscrivit sur la difficulté de l'imitation, et celui d'Hélène, inspiré de l'anatomie des cinq plus belles femmes choisies par le peintre. Tous ces tableaux ont pour point commun leur perfection, leur excellence, valeurs déjà mises en avant par Pline, et que Mexía retranscrit comme s'il avait lui aussi expérimenté l'éblouissement de la contemplation de ces œuvres confondantes. Il en va de même pour la production de Parrhasius : elle est d'autant plus admirable qu'elle se confond avec la réalité, à l'image de la perdrix peinte dans une de ses toiles et qui faisait chanter ses vrais congénères.

Ces anecdotes n'ouvrent aucun parallèle avec la production picturale contemporaine, elles restent sur le mode du conte, de l'histoire érudite et plaisante. Il nous reste à vérifier si le traitement du personnage d'Apelle soulève ou non d'autres types de considérations. En tout état de cause, Pedro Mexía cerne parfaitement l'originalité de celui qui justifie à ses yeux un chapitre à part, en le qualifiant d'excellent prince des peintres²⁹⁸. Selon les sources antiques, Apelle occupe en effet le sommet de la pyramide des peintres excellents ; il est insurpassable

²⁹⁸ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 381 : « Y, pues, habemos tocado en este propósito, bien será que contemos otro cuento no menos sabroso que el pasado de aquel excelente príncipe de los pintores, Apeles, con Protógenes, singularísimo pintor, y digamos algo de sus excelencias. »

en tous points. Les maîtres de cette période s'affrontaient lors de défis picturaux, raison pour laquelle Protogène est mentionné, mais le chapitre XVIII de la *Silva* est intégralement à la gloire de son rival, Apelle, comme l'indique son titre : « Como el más excelente de los pintores fue Apeles. Del trance que le pasó con Protógenes. Cuéntanse algunas excelencias de entrambos y cuán estimados fueron »²⁹⁹. Sans plus de détour par la dimension théorique, présentée dans l'introduction déjà analysée – le chapitre précédent forme une unité avec celui-ci, mais ils se trouvent scindés en deux afin de ménager le lecteur, sans doute aussi afin de mettre en valeur le contenu – le fil de la narration entre dans le cycle des anecdotes édifiantes, en commençant par la plus marquante. C'est en effet la compétition autour de la ligne, la plus fine possible, apposée successivement comme une signature par Apelle et Protogène, qui symbolise le mieux la grandeur du premier. Afin d'en surligner l'excellence, l'auteur prend soin d'installer une sorte de suspens en mettant dans un premier temps, tout comme Pline, les deux peintres au même niveau³⁰⁰. La victoire d'Apelle n'en est que plus remarquable, même si elle est connue depuis le début. La suite du chapitre continue sur le mode de la paraphrase en reprenant les précisions et les exemples donnés par Pline, et souligne toujours l'excellence du peintre³⁰¹. De sa relation avec l'empereur Alexandre à sa fin prématurée laissant un chef-d'œuvre inachevé, en passant par la calomnie dont il a été victime et sa rencontre avec Campaspe, tout est calqué sur la source antique, parfois au mot près. De cette manière, Pedro Mexía s'inscrit dans la ligne de l'*auctoritas* qu'il définit lui-même : « Tales eran las obras de Apeles, como tenemos dicho; por tales las escribieron infinitos auctores. »³⁰². Il prend sa part à la transmission d'un savoir, d'un patrimoine élevé au rang de mythe, ce qui empêche précisément la considération de sa continuité dans le présent.

Cependant, Pedro Mexía évoque ce présent en conclusion. Après une brève évocation de la grandeur de Protogène, décidément moindre que celle d'Apelle, ainsi que d'autres peintres excellents, ou excellentes – Pline mentionne ces femmes peintres, en fin du livre XXXV – l'auteur offre une ouverture sur l'époque contemporaine³⁰³. Inspiré par le maître à penser de son temps, Érasme, il émet l'hypothèse de l'existence de peintres excellents présents ; la recherche de l'Apelle contemporain est un topique que nous rencontrerons très fréquemment. Mais Pedro Mexía se montre incapable de sortir de la logique de la citation : il

²⁹⁹ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 382. Le début du chapitre reformule la même idée : « En el arte de pintar, de que vamos hablando, el más excelente y el príncipe de todos e a quien ninguno igualó, es el famosísimo Apeles [...]. »

³⁰⁰ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 382 : « E con ser Apeles, cual tenemos dicho, hubo en su tiempo otro pintor llamado Protógenes tan hábil e sabio en su arte, que no se conocía diferencia entre él y Apeles. » L'artiste est défini par son ambivalence, son savoir-faire et son intelligence. Pedro Mexía ne tranche pas, il reprend implicitement la conception antique de la peinture.

³⁰¹ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 383 : « Acertó, como dije, Apeles a ser el mayor artífice pintor del mundo en tiempo de Alexandro el mayor, rey de quien fue preciado y tenido en tanto que vedó público edito e ley que otro ninguno no lo pintase, sino Apeles sólo. »

³⁰² Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 383.

³⁰³ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 386 : « Agora, en nuestros tiempos, por la bondad de Dios tantos e tan excelentes ingenios se han descubierto e tanta reparación ha habido en las artes, que hay en Alemaña Alberto Durero, pintor ilustre, que ha escripto un notable libro desta arte, de quien Erasmo dice, en el libro *De recta pronunciatone*, que si hoy viviera Apeles pudiera con él competir; e sin éste hay otros muy muchos e muy singulares en Italia e Alemaña, cuyas famas e obras los tiempos e antigüedad harán más estimadas. »

mentionne Albrecht Dürer en reprenant l'avis d'un auteur de référence, et sa confiance envers le temps et la renommée devant faire surgir de nouveaux talents confirme que lui-même n'en voit pas, surtout pas dans son propre pays. L'auteur s'interdit ou se rend aveugle, en matière d'art pictural, à toute expérience esthétique contemporaine ; les choses étaient bien posées depuis le départ.

Toujours dans le cadre de la pensée dominante, il est intéressant de voir Pedro Mexía opérer une transition entre le monde antique, profane, et la sphère divine, sur fond de thématique picturale. En effet, le chapitre XIX, « Para ser bien dispuesto un hombre que estatura ha de tener e qué proporción en la compostura de sus miembros; qué tal la guardaban los estatuarios antiguos, e cuál sea la proporción de los humores », avant d'approfondir la question de la proportion du corps humain, débute par une analogie entre les peintres excellents précédemment évoqués et le Peintre, autrement dit Dieu³⁰⁴. Sous la plume de Mexía, le *topos* est respecté : la métaphore picturale de la divinité renvoie à son pouvoir créateur, affilié à la peinture par la manipulation de la terre et des pigments, mais aussi par la réalisation de l'homme à son image, tel un portrait. Le Dieu peintre, architecte ou géomètre sont les images révélatrices d'une partie de la conception de l'art qui ne demande qu'à se généraliser en ce sens. Cette vision élitiste est cependant mythique, abstraite, et Pedro Mexía nous permet de mesurer à quel point : l'artiste excellent est une métaphore ou une réalité antique, détachée du présent et des artisans contemporains. La peinture reste un idéal dans le langage, et non une activité tangible honorable.

Enfin, la *Silva* complète cette synthèse des points de vue en exploitant toute l'ambiguïté du sens figuré du terme « peinture ». Les trois chapitres de la quatrième partie offrent des exemples de cet usage particulier qui rapproche la peinture de l'écriture, voire de la poésie. Toujours en relation avec les penseurs antiques, l'auteur aborde des thèmes dont il cherche à circonscrire le sens et la formulation. Ainsi, il en vient à convoquer ceux qui, par tel ou tel mode d'expression, ont réussi à définir parfaitement une idée ou un concept. C'est précisément dans la nature de ces types d'expression qu'apparaît l'hybridation entre ce qui est écrit et ce qui est peint. Ainsi, le chapitre VIII, « Cómo se debe conocer el tiempo y oportunidad para hacer las cosas y negocios y tener aviso que no se pierda. Y cuán galana y discretamente pintaban los antiguos la ocasión y la declaración de la pintura »³⁰⁵, annonce une étude et une explication des représentations de l'occasion selon les anciens, sans que l'on sache s'il s'agit de formulations verbales ou visuelles. La suite du texte éclaircit l'équivoque en mentionnant concrètement les images et les statues représentant des personnifications de l'opportunité durant l'Antiquité. Mais, sans doute porté par son habitude de recourir aux doublons synonymiques, Pedro Mexía, en se référant par la suite aux vers de Posidippe,

³⁰⁴ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 387 : « Habiendo escripto en el pasado capítulo de los excelentes pintores algunas cosas, quasi viene agora a propósito decir aquel pintor e criador de todas las cosas, Dios, qué regla e arte quiso guardar en la hechura del hombre. »

³⁰⁵ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 823.

s'exprime ainsi : « Y así la pinta y escribe en versos elegantísimamente Posidipo, poeta griego »³⁰⁶, ce qui rejoint l'usage fréquent du verbe « pintar » en lieu et place de « describir ».

Le transfert sémantique est présent comme un jeu d'écriture, appelé par la thématique visuelle dont il est question, et compréhensible par tous. Mais la prose du chroniqueur se complique au paragraphe suivant quand un nouveau doublon, « pinta e dice », se mêle à une réflexion sur l'image et l'emblématique, genre qui concentre lui-même le verbal et le visuel³⁰⁷. Peindre peut signifier décrire, et plus précisément encore décrire verbalement une image ou l'illustration d'un emblème, elles-mêmes appelées peinture, *pictura*. Ce dernier sens apparaît dans le chapitre XIX, « Cómo se pintaban antiguamente, y hoy también, los doce meses del año; y las significaciones e misterios de tales pinturas y ansimismo la del año »³⁰⁸ : les *pictura* de ces emblèmes traitant des mois de l'année sont désignées comme « devisas o pinturas », ou encore « figuras », « imágenes ». La référence à la peinture se fait non pas en faveur de l'expression verbale, mais elle sert bien à qualifier un mode visuel, quoique autre : qu'une toile ou que les illustrations d'un recueil d'emblèmes soient désignées par un même vocable renvoie au métasens du terme « peinture », et en l'occurrence, à l'imagination, représentation visuelle et mentale.

C'est précisément ce que met en scène le dernier chapitre qui retiendra notre attention : « De la galana manera con que se pintaba, en los tiempos modernos, el favor y privanza ; y la declaración e misterio de la pintura ». Afin d'animer la notion de faveur telle qu'elle était appréciée durant l'Antiquité, Pedro Mexía invente un dialogue entre un peintre et un poète, créant ainsi une mise en abyme efficace et révélatrice³⁰⁹. Il s'agit en effet de matérialiser, par le discours, le processus de description verbale d'une image et celui de réception, de compréhension par l'imagination de cette même image. Le verbe « pintar » est largement utilisé comme synonyme de représenter, mais les expressions particulières « pintaron e fingieron al favor » et « la imagen se finge pintada » offrent une nouvelle variation du doublon exprimant l'acte de représenter, d'imaginer ou de concevoir par l'image : feindre est bien l'équivalent de re-présenter, en ce qu'il s'agit de faire semblant, de faire à la ressemblance de la réalité en son absence. La peinture est un art de la feinte, au sens noble du terme – le terme « arte », nous l'avons, contient ce sens. Les grands peintres et la grande peinture sont dignes de retenir l'attention et dignes de transposer sur un autre registre une idée, un concept ou une réalité. Soulignons par ailleurs le choix emblématique d'Apelle pour

³⁰⁶ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 825.

³⁰⁷ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 825 : « E hay más, que Ausonio Galo pinta e dice también que a las espaldas, o junto a la figura de la *Ocasión*, estaba otra imagen que tenía por nombre *Penitencia* o *Arrepentimiento*, porque, en perdiendo o pasándose la oportunidad, ordinariamente queda el pesar e penitencia de no haber usado della, que, cierto, todo es hermosa devisa para la moralidad que tenemos escripta. »

³⁰⁸ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 898.

³⁰⁹ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, pp. 827-828 : « Pero porque juzgué que sería cosa agradable, quise representar aquí la forma como pintaron e fingieron antiguamente al favor [...]. Pero porque la declaración e la pintura se entiende juntamente, quiero contarlo como Bartolomé Dardaño, poeta, en sus *Epigramas* lo escribe, e por manera de diálogo, que refiriéndolo se irá descubriendo el misterio de lo que significa al que con aviso y consideración lo a leyendo; aunque tengo entendido que el primor e gracia del verso pierde en la traducción. La imagen, pues, se finge pintada por aquel afamado pintor Apelles, y el diálogo es entre el poeta y él. »

endosser le rôle du peintre, tandis que le poète reste anonyme³¹⁰. Peintre par antonomase, son nom se confond avec sa fonction.

Ainsi, la formulation de ce dialogue entre peintre et poète cristallise les jalons posés jusqu'à maintenant : mise en scène de la figure de l'excellent peintre antique, utilisation du thème et des termes de la peinture afin de mieux transmettre un contenu intellectuel, figuration de l'image et des mots, personnification de *l'ut pictura poesis*, et exercice d'une certaine *ekphrasis* par le propre peintre qui retranscrit verbalement le contenu moral et visuel de son œuvre. Face à la position esthétique neutre de l'auteur, qui se limite à une reprise du contenu théorique des anciens et garde certaines ornières face à la création présente, une palette d'intérêts topiques sur l'art pictural et sur le peintre s'impose. Dans ce contexte cependant, la figure d'Apelle ne profite pas à la constitution d'une image valorisante de l'artiste moderne, comme si une différence de nature séparait ces deux personnages. Ce constat marque un point de départ pour notre étude : le regard partial de Pedro Mexía, consciemment tourné vers le passé, en transmet les connaissances et les valeurs sans s'impliquer dans une vision du présent. Nous verrons à quel point ce réflexe de pensée perdue même parmi les peintres théoriciens et ne s'inverse que très progressivement.

Cette enquête sur la langue espagnole classique a permis d'apprécier la place des repères antiques et le large processus de métaphorisation tant de l'activité picturale que de l'artiste. Sous l'étiquette « pintar », « pintado », on retrouve aussi bien le visuel, le virtuel, le verbal, le poétique, que le colloquial. Sous la figure du peintre apparaît une personnalité trouble et troublante, car échappant souvent à la normalité. Au final, la dimension artistique du peintre reste sa part la plus obscure, elle est évacuée au profit de traits de caractère et d'intelligence qui sortent du domaine esthétique spécifique. Ce qui se dégage de l'utilisation par la langue de la métaphore picturale est un double niveau de sens : celui de l'imagination, la description mentale, et celui du discours, la description verbale. Mais elle intervient également dans un troisième sens précis, celui du « portrait » ou description écrite, littéraire et reconnue comme véritable genre. Cette catachrèse marque le point culminant de l'attachement de la langue courante à la peinture : la terminologie qui l'entoure est séduisante et souvent convoquée afin d'exprimer avec le plus de résonances une réalité ou bien abstraite, ou bien multiple. En liaison sous-jacente avec la polémique de *l'ut pictura poesis*, cette utilisation assumée et recherchée du paradigme pictural file en quelque sorte la métaphore de la figure du peintre, en accentuant sa parenté intellectuelle avec la faculté imaginante et créatrice de l'homme.

La prose encyclopédique de Pedro Mexía nous a fait mesurer les habitudes de l'érudition et des usages populaires de la langue : elle résume les emplois génériques de la

³¹⁰ Pedro MEXÍA, *Silva de varia lección...*, p. 828 : « POETA. – Pues declárame por qué lo pintastes con alas. APELLES. – Porque con el viento de la fortuna vuela siempre por lo alto, e no se halla ni sabe dar paso por lo bajo e llano. POETA. – ¿Y a qué propósito lo fingís e hacéis ciego? APELLES. – Porque al que el Favor sube en alto lugar, ordinariamente no ve él ni conoce los amigos antiguos. »

représentation à la fois savante et quotidienne de la personne du peintre, anonyme ou célèbre. Elle offre ainsi un point de référence afin d'apprécier les choix de figurations de l'artiste dans les sources spécifiquement impliquées dans la considération artistique. Nous soulignerons pour finir l'absence de la figure de saint Luc dans le répertoire lexical, parémiologique et didactique interrogé, qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Le personnage de l'évangéliste ne s'est pas largement implanté dans la langue ; ses modalités identificatrices restent donc à définir, notamment dans les habitudes d'expression, de pensée et de métaphorisation d'un autre langage, celui de la littérature.

Chapitre III. La hiérarchie des figures du peintre entre poésie et prose

I. La poésie et l'orgueil des pinceaux : éloge et mise en garde - II. La poésie et la divinité du peintre : incarnation et abstraction - III. Le peintre en action dans la prose romanesque : anecdotes et symboles - IV. Apothéose du peintre dans le *Libro de retratos* (1599) de Francisco Pacheco : une synthèse des perspectives

Aunque muchas de las alusiones a los pintores antiguos si se contemplan aisladas pueden justificarse como simples muletillas de los escritores para arropar su discurso literario, lo cierto es que fueron tan numerosas y se incluyen en contextos tan variados que no se puede menospreciar su importancia para la difusión de la imagen del artista³¹¹.

Cette réflexion de Javier Portús Pérez exprime l'ambivalence du recours à l'image de l'artiste dans le domaine des lettres : simple comparaison ou métaphore complexe, elle offre souvent un miroir à deux faces renvoyant l'écrivain à sa propre conception sur l'art, tout en dessinant les contours de son homologue, le peintre. Ce double reflet se simplifie parfois en un cadre seul – la concrétisation de *l'ut pictura poesis* – au travers duquel peinture et écriture se contemplent directement. À partir d'un échantillon d'expressions poétiques et romanesques emblématiques déclinant les trois personnalités extrêmes du peintre, nous mettrons en relief les phénomènes de filiation et établirons une première typologie des utilisations de ces figures, dans la continuité des sillons légendaires et des faits de langue analysés précédemment.

I. LA POÉSIE ET L'ORGUEIL DES PINCEAUX : ÉLOGE ET MISE EN GARDE

Le contexte de l'écriture poétique permet de clarifier les motivations et les idéalizations liées aux deux grandes images d'Apelle et de saint Luc par le biais d'une série d'hybridations particulières. Loin de toute exhaustivité, nous retiendrons comme critère celui de l'efficacité : il nous a semblé, sinon original, du moins pertinent, de nous appuyer sur des compositions

³¹¹ Les travaux sur l'image du peintre, en comparaison avec ceux qui s'attachent à la peinture ou à l'image, sont relativement rares. Pour le champ littéraire, voir Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro », *Espacio, Tiempo y Forma*, Série VII, t. 12, 1999, pp. 173-197. L'auteur cadre la question de la référence au peintre dans ses apparitions et dans les sources les plus variées. Nous ne prétendons pas parachever cette étude, nous en continuons le chemin dans le sillage des figures de peintres les plus extrêmes. La citation est tirée de la page 188.

magistrales, délibérément inspirées, habitées par la peinture et le peintre, et dédiées à eux – les pièces poétiques intégrées dans les traités théoriques seront interrogées dans la deuxième partie, afin de garder la cohérence de ces ensembles. Le discours sur l'art pictural et son auteur est ainsi direct, il ne constitue pas un détour rhétorique, mais en contient bon nombre. Ces chants à la peinture se parent de plusieurs conventions dont celle de la présence d'Apelle, personnalité incontournable. Afin qu'un lieu commun n'y ressemble pas, il n'est pas moins conventionnel de le déguiser, de s'en éloigner, voire même de le renverser, pour mieux se l'approprier finalement. Si le personnage d'Apelle constitue la référence déterminante de toute démonstration sur la peinture, il inspire également plusieurs variations, sur le mode de la fusion avec d'autres figures de peintres ou de créateurs.

1. Apelle, Apelle prométhéen

Le personnage d'Apelle oscille entre l'utilisation topique dans une comparaison, une énumération ou une allusion, et l'hyperbole qui désigne ce qui s'est fait de mieux dans la pratique picturale, jusqu'à la personnification de la peinture aux côtés d'Ovide ou de Virgile, symboles de la poésie et de la littérature³¹². Mais nous ne pouvons suivre ce mouvement apologique, voire apologétique, sans faire état d'un procédé constant : le dévolu jeté sur Apelle par les poètes est avant tout motivé par l'effet de rime qu'appelle justement le nom du personnage. Sa présence semble ainsi justifiée par une commodité métrique et notionnelle qui rapproche Apelle de ses instruments, les « pinceles » ; la rime toute trouvée se situe en majorité en fin de vers, ou parfois en position interne. En dehors de cet usage largement partagé au sein des poètes, quelle image la poésie donne-t-elle d'Apelle ? Quels éléments de la légende antique sont-ils retenus ?

Nous prendrons comme point de repère une pièce qui, sans doute le plus explicitement mais aussi le plus métaphoriquement, exprime une vision, un sentiment et un message sur l'art de la peinture : la *silva* « El Píncel » de Francisco de Quevedo³¹³, connue par

³¹² Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia : Nerea, 1999 (Artes), p. 35 : « [De Lope de Vega] son unos versos muy expresivos que equiparan la pintura y la literatura en su condición de creadoras y criadoras de la fama personal: “Y creedme que plumas y pinceles / han hecho sucesiones y linajes: / tanto puedo Virgilio, tanto Apeles” [in *El jardín de Lope de Vega*, Lope de Vega, 1950, p. 423a]. » Une *silva* de Lope pousse la comparaison jusqu'à la métaphore en jouant sur l'ambivalence des termes et notions relatifs au parallèle entre poésie et peinture : « Con divinos pinceles / y extramados colores, / como latino Apeles, / y de los más insignes inventores, / pintó la casa de la Fama Ovidio », Lope de VEGA, *Laurel de Apolo con otras rimas* (1629). Madrid : Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro, Obras completas de Lope de Vega ; 40), 2004, p. 517, *silva* IV, vv. 1-5. L'adjectif « latino » s'ajoute au nom d'Apelle comme une désinence.

³¹³ Emilio OROZCO DÍAZ, « Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema) », in *Homenaje a Quevedo. II Academia literaria renacentista*, V. García de la Concha (éd.). Salamanque : Université de Salamanque, 1982, p. 430 : « La *silva* de Quevedo ya inicialmente obedece a una concepción más substancial y elevada, y aunque, como siempre, deje resonar o aparecer saberes tradicionales y tópicos, descubre un acento personal e indudable complacencia con el tema; y en la parte consagrada a los pintores contiene aislados aciertos de caracterización y penetración del sentido de la obra pictórica como pocas veces se encuentra en otros poetas de la época. Está claro que no sólo le interesaba la pintura, sino también que sabía de pintura. »

différentes variantes datées du premier tiers du XVII^e siècle³¹⁴. L'ode est dédiée au pinceau dont la personnification reçoit une série de louanges, depuis sa faculté à transcender le temps jusqu'à son rôle de défenseur des dogmes catholiques, en passant par sa supériorité face à la nature. L'écho de ce dernier aspect se prolonge dans toute la composition : du « Píncel, competidor valiente / De la naturaleza », aux « Por ti el lienço suspira » et « Tu animas la esperanza, / y con sombras la alientas », dans la dernière partie, le pinceau est un instrument vivace qui donne la vie à son tour, qui crée à l'image du Créateur : « En la deidad que tu artificio imita ». Le poème synthétise les revendications les plus spirituelles de la peinture et des peintres, desquelles découlent bien sûr des conséquences matérielles. Mais il nous faut revenir en détail sur le contenu de la composition afin de sonder les personnalités qui y sont citées, car la célébration du pinceau par Quevedo n'est pas sans ancrage précis dans une temporalité à la fois légendaire et contemporaine.

Dans la première partie de la *silva* 25, les quatre-vingt-quatre vers, qui pourraient théoriquement servir d'introduction à la mal nommée *silva* 26, suite ou plutôt alternative à la fin de la précédente, déroulent une vision du pinceau tout-puissant qui ressuscite la gloire des grands hommes de pouvoir : « Restituyes los Principes, y Reyes, / Y la alta Magestad, y la hermosura / Que huyo de la memoria sepultada ». Mêlé à cela, ou conséquence de cela, le pinceau est victorieux d'une nature envieuse des réussites picturales – « Viose mas de una vez naturaleza / De animar lo pintado codiciosa » –, selon un topique que nous retrouverons dans la *silva* de Lope de Vega. Ce début de composition joue donc sur les cordes de la *mimesis* et de l'immortalité, autrement dit de la ressemblance – jusqu'à la confusion – avec le réel, et de la possibilité de passer à la postérité, deux fantasmes qui ont, depuis les origines, motivé un intérêt certain pour l'art pictural, celui du portrait en particulier. Ces deux tours de force reviennent en fin de compte à une seule et même capacité, celle du demiurge qui tente de donner vie, physiquement ou métaphoriquement, et donc de transcender la vie.

Dans cette entrée en matière dithyrambique, les premières mentions de peintres sont celles de maîtres antiques, Protogène et Apelle, portraitistes courtisans réputés et démultipliés par l'effet de consonance entre leurs noms et les fameux pinceaux :

Los Cesares se fueron

³¹⁴ Sur l'interprétation globale et les différentes versions de la *silva*, voir Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN, « La *silva* "El píncel" de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista », in *Bulletin hispanique*, 1996, n° 1, vol. 98, pp. 85-95. « Conocemos de esta *silva*, hasta la fecha, cinco versiones, que conducen a una complicada historia del texto: la del manuscrito 4117 de la Biblioteca Nacional, la del manuscrito de Évora, la del manuscrito XIV de Nápoles y las dos versiones impresas en *Las tres musas*, con los epígrafes de *Silva* 25, "Tú, si en cuerpo pequeño" y *Silva* 26, "Y el famoso español que no hablaba". En puridad, esta última *silva* 26 es una composición que carece de la introducción general que todas poseen y que sólo hace referencias a los pintores españoles. Puede ser considerado este texto no estrictamente como versión, sino como interpolación o posible complemento en el marco de la *silva* anterior: Asensio así lo cree, admitiendo ambas *silvas* como una sola, que, por error de Aldrete, quedó desgajada. », *ibid.*, pp. 86-87. Sans pouvoir avancer sur la question de la nature de ces textes, embryons ou versions finales, nous adoptons la position de l'auteur : « En todo caso, creo que hay que convenir en que Quevedo reescribió la composición [de la *silva* 25] adaptándola a sucesivos momentos, probablemente también a diferentes circunstancias, y cualquiera de las opiniones sobre las fechas de composición puede resultar cierta. », *ibid.*, p. 87. Il privilégie ainsi l'hypothèse de variantes, et même de compositions différentes, presque autonomes. Nous choisissons d'étudier les versions publiées dans *Las tres musas* car elles intègrent un plus grand nombre de personnalités artistiques.

A no volver, los Reyes, y Monarcas,
 El postrar passo irrevocable dieron,
 Y siendo ya desprecio de las parcas,
 En manos de Protogenes, y Apeles,
 En nuevo parto de ingeniosa vida,
 Su postrar padre fuistes los pinceles³¹⁵.

La manière d'introduire ces peintres excellents est plus que suggestive. Les noms semblent tout d'abord aller de pair avec les notions de ressemblance et d'immortalité du modèle représenté – le *topos* est en marche –, sans que toutefois celles-ci ne se répercutent directement sur eux. Car, et c'est le deuxième aspect d'importance, le poème opère un inversement des statuts : les peintres, bien que concrètement nommés, ne sont présentés que comme les instruments par l'intermédiaire desquels le pinceau exécute les miracles. Protogène et Apelle, amis et rivaux qui, selon la légende, se côtoient dans l'exercice de leur art, lors d'une joute linéaire notamment, et de leur fonction de peintres officiels, apparaissent dans une perspective passive, comme de simples exécutants, certes talentueux, d'un dessein imaginé, conçu par le pinceau. La « ingeniosa vida » est une expression capitale qui semble bien désigner une inspiration, à la fois coup de génie et souffle de vie, dont l'explicitation est donnée par la troisième dimension remarquable du poème : en effet, l'insistance sur les idées d'accouchement et de paternité complète l'exposition du processus de procréation, de création de la part du pinceau, qui acquiert ainsi une dimension poétique.

Évidemment, l'écriture poétique aime à jouer sur les hypallages ; en l'occurrence, le pinceau démiurgique du peintre devrait renvoyer à la propre faculté créatrice du peintre, qui s'exprime par le biais du pinceau. Ce détour peut-il signifier davantage qu'une simple mise en forme lyrique ? Car si le poète encense le pinceau et qu'il utilise des comparaisons avec les meilleurs peintres, alors ce pinceau peut-il être considéré comme le peintre par excellence, ou la peinture par excellence ? De quoi concrètement le pinceau est-il le reflet ? Au-delà de l'originalité formelle de cette métaphore à grande échelle, une question de fond se pose : était-il convenable, ou même convaincant, d'attribuer directement tous ces pouvoirs à un peintre, qui plus est encore vivant ? Il faut ou bien se résoudre à voir dans cette ode dirigée au pinceau un recours métaphorique somme toute banal, ou bien supposer qu'il répond à des nécessités d'un ordre à déterminer. Étudions, afin d'y voir plus clair, les évocations des autres peintres.

De l'Antiquité et de ses peintres excellents, le poète passe directement à la Renaissance et à ses artistes humanistes ; le Moyen Âge est un passage à vide pour la notoriété de l'artiste, précisément non considéré comme tel, les personnalités ne sont donc pas rentrées dans les mémoires. Quand le cycle a conclu sa révolution, on a de nouveau touché aux origines et les peintres antiques sont redevenus une référence, un moyen de comparaison avec les créateurs contemporains. Francisco de Quevedo se fait l'écho de ce processus et marque de plus la grandeur du pinceau moderne par le nom du Titien et les références à Raphaël et Michel-Ange :

³¹⁵ Francisco de QUEVEDO, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas: tomo tercero*. Anvers : Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, pp. 479-480, *silva* 25, vv. 27-33.

Ya se vio muchas veces,
 Oh pincel poderoso, en docta mano
 Mentir al mas los lienzos de Ticiano;
 [...]De el Cielo a quien ofende coronado,
 Contigo Urbino y Ángel tales fueron,
 Que hasta sus pensamientos los criaron,
 Pues cuando los pintaron
 Vida, y alma les dieron³¹⁶.

Une gradation est alors perceptible : de simples exécutants, les mains et leur maître deviennent parties prenantes de l'élaboration – comprise de manière ambivalente, comme un illusionnisme savant mais trompeur et comme une procréation effective –, sans que le pinceau, indispensable binôme du peintre, ne soit pour autant détrôné de son piédestal. L'amplification culmine quelques vers plus loin, uniquement dans la *silva* 25, la variation de la *silva* 26 offrant une autre série de références que nous interrogerons ci-après. À la suite des maîtres exemplaires de la Renaissance italienne, Quevedo se tourne finalement vers les peintres espagnols, d'abord par une mention muette, et de circonstance, à Juan Fernández de Navarrete, dit « el Mudo », « Y el famoso Español, que no hablaba / Por dar su voz al lienzo que pintaba »³¹⁷, et enfin par une relativement longue évocation du travail de Diego Velázquez. Autour de ce dernier nom, dans la *silva* 25, se cristallisent les notions de génie et d'habileté qui définissent précisément le peintre excellent depuis l'Antiquité :

Y por ti el gran Velazquez ha podido,
 Diestro, cuanto ingenioso,
 Ansi animar lo hermoso,
 Ansi dar a lo mórbido sentido,
 Con las manchas distantes,
 Que son verdad en él, no semejantes,
 Si los afectos pinta:
 Y de la tabla leve
 Huye bulto la tinta, desmentido
 De la mano el relieve.
 Y si en copia aparente
 Retrata algun semblante, y ya viviente
 No le puede dejar lo colorido
 Que tanto quedó parecido,
 Que se niega pintado, y al reflejo
 Te atribuye que imita en el espejo³¹⁸.

La relation entre l'artiste et son pinceau semble s'être inversée ; Velázquez est présenté comme sujet de l'action et la brosse a regagné son rôle d'instrument. Quant à la manière du peintre, il nous semble que Quevedo livre ici l'une des plus profondes réflexions, concise et visionnaire, sur l'art du maître sévillan. Car les *topoi* sont bel et bien dépassés par ce

³¹⁶ Francisco de QUEVEDO, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas...*, p. 480, *silva* 25, vv. 67-69 et 79-83.

³¹⁷ Francisco de QUEVEDO, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas...*, p. 480, *silva* 25, vv. 84-85. Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN, « La silva "El pincel" de Quevedo... », p. 91 : « [...] el pintor español Juan Fernández de Navarrete, conocido por el Mudo, como encarnación ejemplar del *topos* de la pintura como *muta poesis* [...] »

³¹⁸ Francisco de QUEVEDO, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas...*, p. 480, *silva* 25, vv. 86-101.

qu'inspirent directement les toiles de Velázquez : de l'adresse manuelle à la l'agilité intellectuelle, du critère esthétique à l'illusion démiurgique, toutes ces dialectiques rebattues sont dépassées par le travail proprement personnel et pictural, par le style du peintre. Les « manchas distantes »³¹⁹ ne sont pas le reflet d'une anecdote biographique ou retraçant la réalisation d'une œuvre en particulier, éléments qui entrent souvent dans les tournures à la gloire des artistes. Elles sont l'expression du signe distinctif de Velázquez, qui pulvérise le sommet déjà atteint par ses prédécesseurs : la capacité à reproduire le réel comme s'il s'agissait de la réalité, l'imitation parfaite, voire même supérieure à la nature, dans les cas les plus prestigieux.

Ce que dit Quevedo dépasse la problématique de la *mimesis* et approfondit la thématique démiurgique avec ce mot, « verdad », qui signe l'apothéose du statut du peintre, sans que le pinceau n'en retire rien cette fois-ci. Saisir la vérité de l'apparence relève de l'oxymoron, rendu possible grâce au miracle de la peinture qui capte l'esprit de la matière, l'âme du modèle. Le portrait achevé dérobe sa réalité à la personne représentée et n'est pas reconnu comme une toile inanimée, mais bien comme une œuvre en vie. L'art de Velázquez se distingue de celui du pinceau, le créateur et l'original s'élèvent au-dessus de l'imitateur et du reflet. Le message du poète, même s'il navigue entre les lieux communs, montre avec précision ce cheminement dialectique qui sous-tend la tâche du peintre, partant du plus concret pour arriver au plus évanescent. Ce passage tourné vers Velázquez et son style propre, au sein d'un poème qui feint de donner la part belle au pinceau, est d'une rare intensité et d'une immédiateté remarquable : la contemporanéité et l'absence de périphrase pour se référer au peintre rendent d'autant plus percutant cet hommage. Cette question de style rapproche Velázquez d'Apelle³²⁰, le peintre complet dont on parvient encore, malgré les siècles de distance, à déceler l'originalité. Cependant, aucune égalité n'est soulignée, le mouvement général de ces évocations de peintres de différents lieux et époques marque un crescendo.

La référence à Apelle réapparaît dans la variation de la *silva* 26, « En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles », et cette fois non plus, il n'est pas seul. On retrouve l'allusion à Navarrete « el Mudo » suivie d'une autre à Pedro Morante, dessinateur placé d'emblée dans un rapport d'imitation avec le pinceau :

³¹⁹ Luis Díez del Corral, Enrique Lafuente Ferrari, *Velázquez, Felipe IV y la monarquía. Discurso leído el día 30 de enero de 1977*. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997, p. 92 [contestación de Enrique Lafuente Ferrari] : « No podía decirse mejor, en el lenguaje poético de la época. *Manchas distantes* que se reconstituyen visualmente, dándonos la verdad aparental, que es la que el ojo importa; *animación* de lo muerto –la materia– con el *afecto* –espíritu captado por el pincel y del *soporte levísimo* –tela más bien que tabla– *la tinta del color* fingiendo el volumen –*bulto*– que desmiente el tacto si, al querer apreciar con *el relieve* sentimos qué es lo fingido verdadero o lo verdadero fingido por el arte... »

³²⁰ L'identification du maître sévillan à un nouvel Apelle clôt le sonnet « A Diego de Silva Velázquez, pintor de nuestro católico Rey Filipo IV, habiendo pintado su retrato a caballo, le ofreció su suegro Francisco Pacheco, estando en Madrid, este soneto » : « Que el planeta benigno a tanto cielo, / tu nombre ilustrará con nueva gloria, / pues es más que Alexandro y tú su Apeles. », Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* [1649], éd. de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid : Cátedra (Arte ; Grandes Temas), 1990, pp. 212-213. Le roi Planète dépasse l'empereur Alexandre et, de ce fait, Velázquez est également « más que su Apeles », encore plus ingénieux et glorieux que le peintre antique.

Imitándote pudo
 El unico Morante
 Con pluma sola en el vivificante,
 Animar cuantas cosas
 En la tierra produce el cielo hermosas³²¹.

C'est au détour d'un autre Espagnol, là encore convoqué pour son art du dessin, qu'est mentionnée la figure d'Apelle, cette fois-ci accompagné non pas de Zeuxis, comme dans la *silva* 25, mais de Timanthe, et, une fois n'est pas coutume, ces deux maîtres antiques semblent dépassés par l'artiste moderne :

Y aquel noble español, aquel mancebo
 Pablo de Villafañe,
 Que de los dones de Minerva, y Febo,
 No hay virtud que la suya no acompañe;
 Aquel que con los puntos de una pluma
 Invisibles visiblemente excede,
 Cuanto en dibujo puede,
 Fecundando de tinta los semblantes,
 Que socorridos de colores varios,
 No igualarán Apeles, ni Timantes³²²

Cette comparaison est dédoublée quelques vers plus loin avec le même type de supériorité de l'Espagnol, cette fois sur des maîtres allemands : « Adonde no llegaron los sutiles / Biex, Paser, ni Galo, ni Durero »³²³.

Dans la littérature antique, Apelle constitue véritablement un sommet d'intelligence et de dextérité, il est le maître suprême parmi les maîtres. La poésie de la Renaissance et du Baroque reprend à son compte cette admiration envers le peintre excellent, quoique non directement apprécié à cause de la disparition de ses œuvres ; elle continue donc un poncif déjà effectif du temps de Pline, mais elle montre aussi ses limites et fait place à la grandeur d'artistes contemporains. Il est cependant révélateur que cette mise en avant du talent présent, et autochtone, passe nécessairement par le rappel, voire le parrainage, des figures mythiques. Le peintre mentionné par Quevedo, Pablo de Villafañe, est ainsi secondé par Minerve et Phébus, deux divinités qui incarnent le génie artistique. Au-delà du *topos*, ce rattachement aux figures légendaires semble constitutif de la reconnaissance du peintre, et de la même manière, au-delà du *topos*, le rappel des figures de proue de la peinture antique constitue une lignée imaginaire, ponctuée de talents intermédiaires, tel Dürer, lignée qui débouche naturellement sur la naissance d'un nouveau maître³²⁴.

³²¹ Francisco de QUEVEDO, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas...*, p. 482, *silva* 26, vv. 20-24.

³²² Francisco de QUEVEDO, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas...*, p. 482, *silva* 26, vv. 34-43. Quevedo utilise le même genre de tournure dans ce sonnet : « Al retrato del Rey Nuestro Señor hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro Morante » : « Bien con argucia rara y generosa / de rasgos, vence el único Morante / los pinceles de Apeles y Timantes; / bien vuela así su pluma victoriosa. », cité par Aurora EGIDO, « La página y el lienzo... », p. 197.

³²³ Francisco de QUEVEDO, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas...*, p. 482, *silva* 26, vv. 51-52.

³²⁴ Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor... », p. 196 : « Otro aspecto significativo de la imagen literaria del pintor durante el Siglo de Oro es la existencia de una especie de catálogo de artistas más o menos modernos estimables, por lo general ya muertos y que marcaban una línea de continuidad

Dans ce mécanisme de pensée, Apelle est presque omniprésent, mais il n'est pas l'unique référence. D'une certaine manière, seule la figure de Timanthe avait logiquement sa place dans cette remontée aux origines du portrait dessiné ou gravé, car il est passé à la postérité par sa maîtrise du rendu de l'expression humaine. Ainsi, l'association de leurs deux noms rend compte d'un processus référentiel : Timanthe est un jalon originaire dans l'art particulier de dresser le portrait, tandis qu'Apelle est un idéal de l'artiste en général, qui subsume l'art précis du portrait en transcendant le statut global du peintre. L'expression « Apeles, ni Timantes », et toutes celles qui s'y apparentent, ne peuvent donc pas être réduites à un doublet synonymique : elles révèlent plutôt une vision condensée, sous forme d'antonomases, de qualités picturales au sens large³²⁵.

La *silva* 26 évoque en dernier lieu un artiste qui se distingua également dans l'art du portrait : Francisco Pacheco, qui occupe une place similaire à celle de Velázquez dans la *silva* 25. Quevedo loue de la même manière sa dextérité et son ingéniosité : « El docto, el erudito, el virtuoso / Pacheco con el lapis ingenioso »³²⁶, ce qui rappelle l'exigence attendue chez l'artiste qui devait être à la fois poète et peintre, savant et habile, ce que Francisco Pacheco a atteint dans sa galerie de descriptions, visuelles et écrites, des hommes illustres de son temps, le *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, par lequel nous clôturerons cette partie.

Ce poème phare nous offre d'une certaine manière la quintessence de la pensée poétique sur la peinture, sur le peintre, et au final sur l'art qu'est la peinture, matérialisé par ce pinceau doté de tous les pouvoirs³²⁷. L'ordre d'apparition des véritables peintres, des plus anciens aux plus actuels, ne peut cependant pas offrir un angle d'approche sûr, les différentes versions de la *silva* montrent que le poème était encore en gestation et serait resté inachevé à la mort du poète³²⁸. Ce qu'il nous faut retenir de cette première expression poétique sur la

respecto a los pintores griegos citados anteriormente. Es decir, desde la literatura se era plenamente consciente de que la pintura tenía una historia y era posible hablar de los artistas en relación a una tradición reseñable. A cada uno de esos pintores modernos que se convirtieron en lugares comunes le caracterizaba una especialidad temática o un rasgo estilístico. Miguel Ángel era el ingenio, la soberbia y el impudor, El Bosco las bizarrías, la imaginación y los caprichos, Tiziano la mitología y la maestría narrativa, Navarrete se convirtió en el representante español por excelencia de la lista de artistas mitificados, etc. »

³²⁵ Le sonnet déjà cité de Quevedo, « Al retrato del Rey Nuestro Señor hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro Morante », montre le même mécanisme : les vers « vence el único Morante / los pinceles de Apeles y Timantes » sont basés sur un chiasme dont les extrémités sont les noms de Morante et Timanthe – dont le « s » final a été escamoté pour l'occasion –, la rime devenant ainsi parfaite, le noyau reposant sur l'association également consonante d'Apelle avec les pinceaux. Timanthe est l'alter ego de Morante, et Apelle sert de caution à l'ensemble de l'expression qui cherche à signifier la qualité exceptionnelle du peintre espagnol.

³²⁶ Francisco de QUEVEDO, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas...*, p. 482, *silva* 26, vv. 57-58.

³²⁷ Francisco CALVO SERRALLER, « El pincel y la palabra... », p. 196 : « En [la *silva* "Al Pincel"], el genial escritor español, que, como otros tantos, también tuvo al parecer veleidades pictóricas, hace un recuerdo de los tópicos a este respecto. Quevedo, por ejemplo, elogia no sólo la capacidad que tiene la pintura de restituir el pasado, sino también de recrear el espacio, pues reproduce con exactitud engañosa lo que vemos, representa la realidad. Elogia asimismo la capacidad que posee la pintura para mover los ánimos, para transmitir conocimientos y para moralizar. Prácticamente concede Quevedo a la pintura un poder casi omnipotente, pues a través de ella se persuade por igual al entendimiento que al sentimiento. »

³²⁸ Emilio OROZCO DÍAZ, « Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo... », p. 427 : « El poema, a nuestro juicio, quedó sin terminar, pues el impulso que alienta su comienzo y el lento fluir de algunos trozos, las reitaradas llamadas o apóstrofes dirigidos al pincel, que sirven de elemento de articulación del conjunto, piden un mayo desarrollo; y el final, indudablemente, no cierra con la rotundidad que esperaríamos en los versos de

peinture et le peintre, c'est précisément cette dualité dont Quevedo ne s'est pas défait et qui l'a conduit à écrire en quelque sorte deux compositions en une : il y a bien une ode au pinceau, et parallèlement, une personnalisation de la pratique picturale dans une succession de motifs sur les maîtres passés et présents, motifs qui dépassent parfois les topiques. La *silva* « El Pincel » passe ainsi du mythe à la réalité, elle recadre le lieu commun des artistes antiques supposés insurpassables grâce à une observation esthétique de la création de son temps, approchant d'une certaine manière la qualité d'une critique d'art avant la lettre.

La contemplation de figures prédéfinies se mue en une considération directe sur le peintre, uniquement jugé à l'aune de sa propre pratique matérialisée par le pinceau, et seulement secondairement intégré dans une comparaison avec d'autres créateurs : le discours sur l'art de chacun des grands maîtres contemporains, appréciés comme tels par Quevedo, constitue l'originalité de sa *silva*, le peintre originaire tombant en quelque sorte de son piédestal. Le détour stylistique par le pinceau, commun dans son fonctionnement métonymique se rapportant à la peinture, offre en revanche un intéressant regard en trompe-l'œil qui semble nous mener dans un ailleurs, là où un pinceau, mi-matériel mi-spirituel, accomplirait la part noble du travail, faisant ainsi se rejoindre cet alter ego du peintre et lui-même, et rapprochant le peintre non encore pleinement reconnu de la grandeur qu'on était tout de même enclin à accorder aux chefs-d'œuvre. Ce dédoublement virtuel des habiletés se résout dans les œuvres d'artistes dûment contemplées, et l'aspect parcellaire de la composition montre en quelque sorte le désir de s'éloigner des strophes d'usage, généralistes, et de proposer réellement un regard sur le travail des peintres excellents d'alors.

La rencontre entre l'expression poétique et une sensibilité esthétique n'est pas des plus courantes. Le recours à la thématique picturale implique le plus souvent une schématisation de ce qui est peint et de ceux qui peignent. Dans ce contexte, la référence à Apelle relève majoritairement d'une simple métaphore d'un idéal³²⁹, porté soit sur le statut, soit sur l'œuvre du personnage. Mais cet usage, dont on a vu un contre-exemple dans la *silva* de Quevedo, qui montre le cheminement qualitatif parcouru par les peintres espagnols depuis les sommets grecs³³⁰, peut se complexifier en fusionnant avec d'autres topiques, par exemple celui de

Quevedo. » *Ibid*, p. 429 : « Tras esas estrofas de cambiante número de versos comienzan las alusiones, elogios y comentarios en torno a los grandes pintores, como los ejemplos que se aducen en torno al poder del pincel. Es posible que Quevedo cambiase de una intención inicial y se fuese adentrando en esta celebración de pintores, sobre todo próximos o contemporáneos. Por eso, aunque ligándose a la concepción estructural de la *silva* inicial, pudo componer después, fragmentariamente, con la espaciada repetición del elemento de engarce del apóstrofe dirigido al pincel. Por esto, con relativa lógica, pudo el sobrino publicar estos versos haciendo dos composiciones de ellos; aunque se mantiene en la segunda el mismo elemento de engarce que en la primera. »

³²⁹ Sur la construction et la définition du nom d'Apelle comme archétype dans tous les supports écrits de l'Espagne moderne, voir Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, pp. 366-383.

³³⁰ Le recours à la figure d'Apelle pour signifier un talent dépassé, voire une insuffisance du maître grec face aux peintres contemporains, est fréquent, mais il ne retire rien à sa qualité : il s'agit d'une dialectique toujours comprise dans la sphère de l'excellence. De plus, le fait de mentionner Apelle, même pour montrer les progrès qui ont suivi son œuvre, reste un signe d'admiration, de distinction, et implicitement, un désir de filiation. Plusieurs poèmes intégrés dans le traité théorique de Francisco PACHECO en rendent compte, comme celui dédié à « Juan de Bruzas, inventor de la pintura a olio », procédé « ignorado aún de Apeles », *El arte de la pintura...*, p. 475, *silva*, v. 10. La désuétude des maîtres grecs peut être plus marquée, comme dans ces vers de Lope : « Vicencio, Eugenio, Núñez y Lanchares, / cuyos raros pinceles / temiera Zeuxis y envidiara Apeles », Lope de VEGA, *Laurel de Apolo con otras rimas...*, p. 604, *silva* IX, vv. 165-167. Mais la mention aux vers 170-171 du « pincel

l'imitation. Au contenu conventionnel de la figure d'Apelle peuvent donc se superposer des formulations qui expriment poétiquement ce processus de copie de la nature, de vol de ses instruments. Et l'on retrouve alors l'image mythologique connue pour un agissement similaire, celle de Prométhée³³¹ déroband le feu divin.

Ce procédé caractérise une autre *silva* magistrale sur le thème de la peinture, composée par Lope de Vega et centrée non pas sur l'art pictural en général, mais sur une œuvre en particulier, le portrait équestre de Philippe IV réalisé par Rubens en 1628 : « Al cuadro, y retrato de su Majestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, Pintor Excelentísimo ». La référence à Apelle ne manque pas, mais elle se fait savamment attendre jusqu'à la toute fin de la composition, à l'avant-dernier des cent seize vers. L'originalité de son apparition réside dans le mélange des référents légendaires et métaphoriques rendu possible par un système de codages de différents mots et noms convergents vers une même conception. Ce n'est pas le poète qui, par comparaison et selon l'usage, mentionne le maître grec. Apelle est nommé par la voix de la nature qui, à la recherche de ses pinceaux perdus, dérobés par le « Flamenco illustre », trouve le portrait fraîchement achevé par Rubens et s'avoue vaincue, dépassée par le peintre :

Viendo naturaleza el gran portento,
La Magestad del Quadro, el Fundamento,
El Arte, y la moral Philosophia,
Y a Felipe que casi hablar quería
Dixo: Por mucho estudio que pusiera
No es posible que yo mejor le hiziera,
Felipe es Alejandro, tenga Apeles,
Que doy por bien hurtados mis pinzeles³³².

La trame quasi dramatique de la *silva* est l'occasion pour le poète d'introduire subtilement sa vision de la création artistique, valable aussi bien pour la littérature que pour la peinture, et qui met en avant une créativité de l'artiste supérieure à la simple capacité imitatrice³³³. Cette conception est mise en valeur, d'une part en étant développée dans la

divino » de Juan Bautista Maíno recentre la notion de supériorité sur un plan religieux et non spécifiquement technique.

³³¹ Pour une synthèse sur l'utilisation des différentes facettes de la figure de Prométhée dans la poésie espagnole classique, voir Gaspar GARROTE BERNAL, « Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 1993, n° 4, pp. 233-255.

³³² La citation du poème est tirée de Simon A. VOSTERS, « Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza », *Edad de Oro*, 1987, n° 6, p. 270, vv. 109-116, qui s'appuie sur cette édition : Lope Felix de VEGA CARPIO, *Laurel de Apolo con otras rimas...* Madrid : Juan González, 1630, ff^{os} 116^o-117^o. Pour l'analyse globale du poème, de ses sources et influences, voir Simon A. VOSTERS, « Lope de Vega y Rubens », in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Manuel Criado de Val (éd.). Madrid : EDI-6 (Historia de la literatura española desde sus fuentes ; 5), 1981, pp. 733-744. Voir également Simon A. VOSTERS, *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid : Cátedra (Artes ; Grandes Temas), 1990, notamment le chapitre IV « Estética », pp. 193-243, les pages 198-216 étant dédiées à l'explication de la « Silva rubeniana » présentée comme une culmination de l'appréciation de l'œuvre de Rubens, et comme une condensation des différents enjeux de l'esthétique baroque.

³³³ Simon A. VOSTERS, « Lope de Vega y la pintura... », p. 271 : « En estos versos Lope sugiere que el arte deja en la sombra a la naturaleza, es decir, sobresalear por tener más mérito, habilidad y fervor, pues, en rigor, no debe ser una copia literal, sino una semejanza corregida, añadida, vista a través del espíritu del artista. » La nature jalouse d'Apelle est un topique présent par exemple chez Gabriel Bocángel : « En muda copia de confusas flores, / remedos coloridos desataba / el pintor que envidió naturaleza », cité et documenté par Bienvenido MORROS MESTRES, dans « Sentido y fuentes de la canción de Bocángel "Al caso de Apeles" en "La lira de las Musas" »,

seconde partie de la pièce, repoussée pour plus d'efficacité, et d'autre part, en étant présentée indirectement par l'instance même à laquelle elle s'oppose : la nature. C'est en effet lors de la contemplation du portrait réalisé par Rubens que la nature expérimente la différence, voire la rupture, entre son art répétitif et l'inventivité mêlée d'ingéniosité de l'artiste.

Avant cette découverte, le peintre, dans son effronterie presque délinquante³³⁴, est supposé n'aspirer qu'à imiter sa victime : « Mas informada de la embidia fiera / Que Rubens de imitalla con deseo / Era de sus pinçeles Prometheo ». C'est à partir de la description qualitative du tableau par la nature que les deux lignes légendaires commencent à cohabiter avant de se rejoindre à la fin de la *silva*. Car d'un côté, la référence mythologique continue, sous l'allusion à Philippe IV en tant que « Jupiter de España », et dans le dernier vers, par le rappel du vol commis mais pardonné. D'un autre côté, certaines remarques annoncent la référence antique qui n'intervient explicitement qu'à l'avant-dernier vers. En effet, la visualisation d'une peinture qui paraît plus vraie que nature, signe d'une excellence dans l'art pictural, prépare la venue du nom d'Apelle, attendu car souvent placé comme topique introductif, alors qu'il est présent dans ce cas comme pointe du poème. Ainsi, l'impression que donne la représentation du cheval du monarque, « En un caballo le miró tan vivo, / Tan vuerte, tan fogoso, tan altivo », résonne immanquablement avec la prouesse d'Apelle qui provoqua chez Bucéphale, le cheval d'Alexandre, un hennissement devant sa propre effigie, révélant la réussite d'une véritable image vivante sans commune mesure avec un simple reflet.

L'association des deux figures aboutit en conclusion du poème, dans les deux derniers vers : « Felipe es Alexandro, tenga Apeles / Que doy por bien hurtados mis pinçeles ». La nature achève de reconnaître au roi Planète la grandeur d'Alexandre et elle rend ses armes – ses pinceaux – au peintre flamand devenu Apelle par un chiasme métaphorique³³⁵. Mais à un niveau plus global, c'est un système à quatre degrés qui se dégage de la *silva* de Lope, autour des deux entités de l'autorité inspirante et du geste créateur. Dieu, Jupiter, Alexandre et Philippe IV, dans la lignée de Charles Quint, sont les modèles absolus desquels émane

Dicenda : *Cuadernos de filología hispánica*, 2001, n° 19, p. 223. Ce poème exploite au maximum le thème de l'imitation en dépeignant un Apelle qui, d'une part, réussit à donner vie au portrait de Campaspe et qui, d'autre part, expérimente face à cette image un amour plus intense que celui suscité par l'original.

³³⁴ Le vol des pinceaux par Rubens, tout comme le vol du feu par Prométhée, sont des actes de transgression. L'intrusion dans les sphères normalement réservées à la divinité n'est ni impossible, ni incompréhensible, mais elle reste un cas extraordinaire, remarquable : « El hurto generoso, que es una figura que hoy día llamaríamos *oximoron*, es decir la estrecha unión entre dos conceptos contrapuestos, en la estética de la Antigüedad no es tan contradictorio como parece. Como ignoraba la idea de la creación artística y estaba convencida de la pasividad de la mente humana, la inspiración había de venir sea por medio del entusiasmo, en que un dios entraba en el corazón del artista, sea por medio del robo, en que se adueñaba de ese fuego tan cuidadosamente vigilado por Jupiter y prohibido a los hombres. De este modo el hurto iba a ser el disfraz emblemático de la creatividad, de manera que el acento no recae sobre la avaricia de Rubens, sino sobre la magnanimidad con que sacó provecho de sus talentos, no sacando una copia servil, sino devolviendo miles de veces lo robado. », Simon A. VOSTERS, « Lope de Vega y la pintura... », p. 272.

³³⁵ La double correspondance, entre Alexandre et les monarques espagnols, et entre Apelle et les peintres de cour, est des plus fréquentes, nous l'avons déjà vue dans le sonnet que Francisco Pacheco dédie à Diego Velázquez, « pintor de nuestro católico Rey Filipo IV » : « Que el planeta benigno a tanto cielo, / tu nombre ilustrará con nueva gloria, / pues es más que Alejandro y tú su Apeles. » Poème cité dans *El arte de la pintura...*, pp. 212-213. L'apothéose de ce rapprochement s'opère dans l'expression « Apeles español » ou « castellano », qui préfigure l'« Apeles cristiano ».

l'inspiration créatrice. La nature, Prométhée, Apelle et Rubens, dans le sillage du Titien, sont les génies qui s'exposent à la difficile tâche de la création. Plusieurs écueils marquent leur aspiration : la reproduction servile dans le cas de la nature imitatrice ou la colère du dieu sans partage face à la prétention de Prométhée. La limite soulignée par Pline, en ce qui concerne Apelle, est uniquement temporelle : seule la mort a pu interrompre son œuvre. Son rapport à l'autorité, nous l'avons vu, est des moins arbitraires, Alexandre ayant permis un dialogue avec son peintre officiel, tout comme Philippe IV a pu le faire avec les siens. Mais une césure intervient bien entre les quatre instances exécutantes : Rubens est comparé à Apelle pour la ressemblance de leurs contextes courtois et il est aussi comparé à Prométhée pour son geste risqué, mais en fin de compte libéral et génial. Le peintre, ou l'artiste en général, doit, selon Lope, concentrer toutes ces facettes qui excluent par définition l'attitude mimétique de la nature, non douée d'esprit. Comme l'annonce le titre même de la *silva*, l'artiste se doit d'être « excelentísimo », doué d'un génie artistique et social dans la droite ligne d'Apelle, et d'une ingéniosité innovante, voire provocante, à l'instar de Prométhée.

Transgression et reconnaissance, usurpation et noblesse, telle est la marche de manœuvre de l'artiste selon la vision du poète, qui tranche avec les points de vue plus conservateurs de l'époque limitant la démarche du peintre à l'écoute visuelle et fidèle de la nature. Selon Lope, le peintre se doit d'être infidèle à cette dernière, afin de la surpasser et de voler un souffle de vie à offrir à ses créations, forçant ainsi l'admiration des plus grands de ce monde. Mais que signifie plus précisément encore cet hydride d'Apelle prométhéen³³⁶ ? Tout comme nous l'avons senti dans les formulations impliquant le maître grec et un de ses rivaux, Timanthe ou Zeuxis³³⁷, le nom d'Apelle semble jouer le rôle de base générique sur laquelle se greffe une spécificité concernant un genre pictural, une technique ou un trait de comportement. Apelle est le peintre excellent, génial par antonomase, compris soit dans le contexte global de l'Antiquité idéalisée, soit dans le contexte précis de son statut officiel privilégié. Plus qu'un *topos*, ou moins qu'un *topos*, il est un personnage passe-partout, une enveloppe de peintre que l'on peut vider de son contenu afin de lui confier des attitudes qui ne lui sont pas opposées, seulement étrangères ou vaguement ressemblantes, et dont l'implantation redynamise sa figure.

Ainsi, si Apelle a pu réaliser des tableaux qui ont semblé plus vivants que n'importe quel autre, grâce à des procédés novateurs et réfléchis, Prométhée, quant à lui, aurait réellement donné un corps et une âme – le feu – à l'homme. Ces deux actions, même si elles

³³⁶ L'hydride parfait sous la forme d'un nom composé – Apelle Prométhée – apparaît aussi tel quel : « El comentarista de Góngora, Salcedo Coronel, en un *Panegírico*, publicado en sus *Rimas* (1627) y dirigido al *Retrato de Olivares*, hecho por Velázquez, llama al pintor "Apeles Prometeo", lo cual en este caso alude más a la aptitud de dar vida a la materia muerta que al robo del fuego celestial. », Simon A. VOSTERS, « Lope de Vega y la pintura... », p. 273.

³³⁷ Tout en nous centrant sur le personnage d'Apelle, il n'est évidemment pas possible d'ignorer le sort réservé aux figures qui lui sont contiguës, mais nous ne pouvons les approfondir dans le cadre de ce travail. Sur la projection poétique de Lope de Vega dans la gloire de Zeuxis, voir l'article suggestif de Pedro CONDE PARRADO et Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, « Ravisio Textor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica », *Tonos, Revista electrónica de estudios filológicos*, novembre 2002, n° 4, disponible sur le site internet <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm>.

ne sont pas du même ordre, se superposent et se renforcent, tandis que les autres caractéristiques des personnages s'éclipsent ou se relaient : dans la *silva* de Lope, Rubens est tout d'abord comparé à Prométhée car il est associé à un délit – minoré cependant dès le début : « Los pinceles le hurtó, si bien es cierto / Que si se lo pidiera, se lo diera » –, mais quand le vol se trouve légitimé a posteriori par la grandeur de l'œuvre accomplie, cette comparaison passe au second plan, sans disparaître totalement, pour laisser place à l'image d'Apelle, seulement sous-jacente jusqu'alors, car l'excellence n'était pas encore révélée.

Chaque figure renvoie donc à un cheminement différent menant à un même but, la création. Au final, le poète oriente ces références vers les notions qu'il entend défendre ou rejeter, induisant un maillage qui repose tant sur le *topos* que sur une certaine originalité dans son emploi. À ce processus s'ajoute encore la subjectivité du poète qui attribue à ces personnages une vision éthique particulière. Ainsi, l'entreprise subversive de l'artiste vu comme un Prométhée moderne est rachetée par son talent, selon Lope, mais cette même comparaison peut être formulée comme une mise en garde sous d'autres plumes.

2. Prométhée, figure simienne ?

Le positionnement esthétique donnant une connotation dépréciative au geste prométhéen est profondément lié à la thématique de l'imitation, ainsi qu'à une distinction marquée entre les arts poétique et pictural, non strictement considérés dans leur fraternité et leur correspondance. C'est chez Góngora notamment que nous retrouvons la figure de Prométhée sous ce jour moins flatteur, non plus accolée explicitement à celle d'Apelle, mais implicitement rapportée à l'attitude simiesque. Les figures d'artistes originaires sont empreintes de l'ambivalence même de la notion de création, à la fois humaine et divine, aussi bien cautionnée que blasphématoire, en fonction des mains qui s'y adonnent ou du contexte dans lequel elles s'exécutent.

Le sonnet de Góngora intitulé « A un pintor flamenco haciendo el retrato, de donde se copió el que va al principio deste libro »³³⁸, daté de 1620, offre une première nuance à la palette de sens de la figure prométhéenne. Le poète s'adresse à l'auteur de son portrait, figurant en tête du manuscrit Chacón, et il donne le ton dès le premier mot, « Hurtas », insistant tout d'abord, comme la *silva* de Lope, sur l'idée de vol. Le délit ne porte pas cette fois sur les instruments de la peinture mais sur le modèle même : le peintre, ou le graveur, vole l'épaisseur, autrement dit l'apparence de vie de celui qu'il peint. La métaphore prométhéenne est constante, et même si elle constitue une accusation, à prime abord, elle semble finalement trouver un équilibre entre la faute et l'enjeu, le poète encourageant le

³³⁸ Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaitė (éd.). Madrid : Castalia, 1969, p. 100. Le sonnet provient du manuscrit Chacón, de 1628. Pour une étude complète du poème et sa mise en perspective avec d'autres auteurs, voir Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed : essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press (Harvard studies in Romance languages ; 35), 1979, pp. 81-101.

peintre sur cette voie : « Belga gentil, prosigue al hurto noble ». Le vol s'apparente clairement à l'action de peindre ou plus généralement à celle de peindre, selon le lieu commun d'une peinture ne se limitant pas à dérober une silhouette, mais empruntant également l'esprit de son modèle :

Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe
a tu pincel, dos veces peregrino,
de espíritu vivaz el breve lino
en las colores que sediento bebe

Cependant, la louange n'est pas complète : le portrait ne convainc pas totalement le poète et les multiples allusions à la vanité de l'effigie présentes dans le second quatrain donnent une valeur amoindrie au vol ingénieux :

vanas cenizas temo al lino breve,
que émulo del barro lo imagino,
a quien (ya etéreo fuese, ya divino)
vida le fió muda esplendor leve.

Le geste prométhéen oscille entre le contact avec le transcendant, par l'intermédiaire du feu, instrument et esprit à la fois, et le point de non retour temporel, car si l'image se fait vie, elle devra inéluctablement se faire mort au final³³⁹. Cette contagion de la mortalité du modèle à son image est un contre-pied au *topos* du tableau prêt à parler, quasi vivant : Góngora accepte de reconnaître la vie du portrait, mais il lui donne également la mort. Quelle interprétation donner par conséquent aux deux tercets qui semblent réhabiliter le geste et l'œuvre du peintre ?

Belga gentil, prosigue al hurto noble;
que a su materia perdonará el fuego
y el tiempo ignorará su contextura.
Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,
árbol los cuenta sordo, tronco ciego;
quien más ve, quien más oye, menos dura.

Que vaut en effet une illusion d'éternité quand celle-ci a été définie a priori comme impossible, vaine ? Le poète semble se jouer d'un tour baroque et propre à sa sensibilité, feignant d'accorder à la peinture ce que sa poésie acquiert précisément par cette ruse : la capacité à créer dans l'immortalité. Les lieux communs favorisant la réception de la peinture et des peintres sont pris à leur propre jeu, Góngora n'a plus qu'à exagérer le trait afin de saper l'édifice construit autour de l'étoffe démiurgique de l'artiste, tout en gardant sa propre condition de poète. C'est ce qu'annonce en quelque sorte la légende de la gravure le représentant au seuil du manuscrit Chacón :

De amiga idea, de valiente mano

³³⁹ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 90 : « Instead of employing the customary ekphrastic comparisons of the artist's creation to living beings, saying that he expects the figure to move or to speak, Góngora takes all of this for granted and goes beyond it by means of the hyperbolic fear that the painter, having stolen the model's very being, has transferred to the canvas his mortality. »

Molestado el metal vivió en mi vulto
 Émulo tibio: i el intento vano
 Si vida se usurpó, me rindió culto.
 Bien assi, o Huésped, doctamente humano
 Copias perdona de mi genio culto,
 Quando aun la Fama del pinzel presume:
 Que no ai de mi mas copia que mi pluma.
 A.A.M.L.

Ces paroles attribuées à Góngora, sous forme de prosopopée³⁴⁰, s'élèvent contre toutes les tentatives malheureuses d'imitation de sa personne : celles de ses successeurs poètes, mais aussi, comme l'indique explicitement le dernier vers, celles des peintres, car seules sa main et son extension, la plume, peuvent selon lui accomplir parfaitement ce que dicte son génie, son esprit. Cette position pourrait être nuancée en supposant que Góngora aurait apprécié la peinture, cet art de voler l'apparence de vie, si elle eût été entièrement dégagée de toute matérialité, à l'instar de la poésie, mais son intime conviction semble affirmer que la poésie demeure l'art par excellence, poïétique et atemporelle³⁴¹, et qu'au sein de la poésie, seule la sienne occupe le sommet³⁴².

³⁴⁰ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 92 : « The engraving made from the portrait discussed in Góngora's sonnet appears in the Chacón Manuscript, along with a poem apparently not by Góngora himself, but conceived as a *prosopopeia* spoken by the poet as he is depicted in the painting [...] »

³⁴¹ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, pp. 108-109 : « Nonetheless, Góngora's sonnets ultimately serve to exalt the poet rather than the painter. The painted portrait has disappeared; the fears expressed in the poem were justified. Ekphrasis, even when it is used to praise a painter, is a rhetorical device that makes the reader fall under the illusion the poet is creating [...] If art's superiority to nature consists in its greater duration, then poetry can be seen to be superior to painting or sculpture in this respect. However, this is only one consideration in ekphrastic praise of the visual arts. Góngora, in extolling the work of the painter, goes beyond both considerations, that art might only be an ape of nature, and that his own art of poetry ranks higher than painting in a hierarchy based on duration. »

³⁴² Góngora pouvait se montrer satirique aussi bien envers les peintres qu'envers les poètes, comme le montre ce sonnet adressé à Quevedo :

¿Quién se podrá poner contigo en quintas
 después que de Pintar, Quevedo, tratas ?
 Tú escribiendo, ni atas ni desatas ;
 y así haces lo mismo quando pintas.
 Poesía y Pintura son distintas,
 y ambas cosas en tí son poco gratas,
 pidiendo tuertos ojos, cojas patas,
 sátiras varias y diversas tintas.
 Imita el mismo Ovidio a el mismo Apelles;
 tu pintura será, qual tu Poesía,
 bajos los versos, tristes los colores.
 Veremos en sus tablas y papeles
 ser igual el poder y las osadía
 de los malos poetas y pintores.

Le poème est cité par Emilio OROZCO DÍAZ, « Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo... », p. 426. Góngora se moque des prétentions tant poétiques que picturales de Quevedo, deux pratiques bien distinctes pour lui, mais dont il reconnaît le *paragone*. Encore une fois, il tourne cet argument en défaveur de son rival, en affirmant que seuls les extrêmes s'attirent : les meilleurs poètes se rapprochent des peintres excellents, et pareillement, la mauvaise poésie attire la peinture de piètre qualité. On remarquera la qualité ironique reconnue aux mauvais peintres et poètes : l'audace, signe prométhéen. À l'exact opposé, on peut lire chez Juan Martín de Barrio, dans un poème dédié à Pérez de Montalbán et qui s'adresse simultanément au peintre et à l'écrivain : « De Apeles en tu pluma, el pincel cabe, / y en tu pincel, mil plumas de escritores », cité par Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega...*, p. 120. Là, l'émulation est idéalisée, et le poète concède même au peintre un geste transcendant.

Le recours rhétorique à la figure légendaire de Prométhée pour exprimer une idée sur la peinture ne s'arrête pas à cette louange détournée, qui recèle toujours la dimension d'usurpation, d'arrogance et surtout d'illégitimité connotant le vol pictural du modèle. Son utilisation peut virer à la mise en garde, et donc à la condamnation du geste du peintre. *Fray Hortensio Félix Paravicino* introduit dans ses compositions poétiques des considérations largement marquées par une théologie littéralement appliquée ne laissant pas une grande envergure au peintre mortel, malgré son affinité particulière pour les arts. Dans le sonnet tout en négations « *Al mismo Griego en un retrato que hizo del Autor* », de 1609, Paravicino déploie la métaphore du portrait vivant déroband au modèle sa vivacité et se trouvant prêt à en accueillir l'âme, au grand dam de l'auteur. Le *topos* est là encore à double tranchant, car il loue le talent du peintre mais il en souligne aussi l'excès :

Divino Griego, de tu obrar, no admira,
que en la imagen exceda al ser el arte,
sino que della el cielo por templarte
la vida, deuda a tu pincel retira.
No el Sol sus rayos por su esfera gira,
como en tus lienzos, basta el empeñarte
en amagos de Dios, entre a la parte
naturaleza que vencer se mira.
Émulo de Prometheo en un retrato
no afectes lumbre, el hurto vital dexa,
que hasta mi alma a tanto ser ayuda.
Y contra veinte y nueve años de trato,
entre tu mano, y la de Dios, perpleja,
qual es el cuerpo en que ha de vivir duda.

Les qualités reconnues au peintre crétois sont viciées, à la limite du sacrilège, car elles empiètent sur l'œuvre de Dieu dont il faut s'inspirer à une échelle terrestre et morale – être « divin » –, mais qu'il ne faut pas singer matériellement – se prendre pour Dieu – par un acte qui dénature le modèle du portrait, le rend perplexe et rompt ainsi la hiérarchie des valeurs. L'assimilation du Greco à Prométhée, qui connote le geste déplacé du peintre, ne retient de sa prouesse géniale que la déception provoquée par une œuvre écartant le fidèle de la divinité. Le fait qu'un portrait puisse concurrencer la doctrine par la sensation de vérité qu'il procure justifie les interdictions jalonnant plus ou moins ouvertement le sonnet : la main de Dieu et celle du peintre mortel ne peuvent appartenir à un même degré, et la parenté conceptuelle de ce dernier avec la figure ambivalente de Prométhée n'est pas un gage d'admiration, mais plutôt de défiance.

Cependant, le même Paravicino, après la mort du Greco, lui dédia un poème en forme d'épithaphe, « *Al túmulo deste mismo Pintor, que era el Griego de Toledo* », qui contraste avec le précédent sonnet limitant la peinture à l'imitation, en se concentrant davantage sur l'art même du peintre, autrement dit sur son style personnel. En traitant d'un portrait en particulier, il était inévitable de passer par le lieu commun de la compétition avec la nature, *topos* différemment apprécié, même dans un même genre pictural, par exemple chez Quevedo et chez Paravicino : le portrait est une victoire audacieuse mais courtoise dans un cas, une

entreprise honorée mais troublante dans un autre. Le contexte de l'éloge posthume invite à adopter un autre point de vue, celui de la personnalité de l'artiste défunt et non celui de son geste concret :

Del Griego aquí lo que encerrarse pudo
yaze; piedad lo esconde: fe lo sella;
blando lo oprime, blando mientras huella
zafir, la parte que se hurtó del nudo.

Su fama el Orbe no reserva mudo;
humano clima bien que a obscurecella
se arma una embidia, y otra tanta estrella;
nieblas no atiende de Orizonte rudo.

Obró a siglo mayor, mayor Apeles,
no el aplauso venal, y su estrañeza
admirarán no imitarán edades.

Creta le dió la vida, y los pinceles
Toledo, mejor patria donde empieza
a lograr con la muerte, eternidades.

Le poème se concentre sur l'expérience provoquée par les toiles particulières du Greco et il élude les interrogations que suscite en général le genre du portrait. Évidemment, les commentaires esthétiques appliqués à l'œuvre spécifique du peintre passent par d'autres lieux communs, mais qui appartiennent davantage à la comparaison de la personne qu'aux problématiques artistiques. Ainsi, dans cette épitaphe poétique, la question de l'imitation de la nature passe au second plan, elle est reléguée au niveau des peintres postérieurs qui voudront se mesurer, en vain, au maître³⁴³. Il n'est alors nullement étonnant de voir réapparaître la figure d'Apelle, dès lors qu'on se réfère à un peintre par son style, sa personnalité et sa grandeur. Loin de toute ambiguïté, le peintre grec symbolise l'excellence à tout point de vue, il réunit toutes les facettes parfaites du peintre, sans rappeler directement les polémiques attachées à la pratique picturale : il les transcende de fait par son ingéniosité et sa réussite. Apelle est l'image même de la postérité, de l'art qui traverse les siècles, d'une certaine immortalité. Ainsi, le peintre mort obtient ce à quoi il ne pouvait aspirer vivant : un au-delà de la matérialité proche de la divinité.

Prométhée s'évapore dans cette perspective qui ne laisse pas de place au procès, à l'effort et à la mentalité rapprochant le peintre de Dieu. Cette focalisation envisage plutôt le résultat, la portée de l'œuvre d'art qui fonctionne de manière autonome et garantit à son auteur la renommée et la salvation³⁴⁴, une fois passée l'épreuve de la mort. On soulignera, pour finir

³⁴³ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 150 : « Where does the mortal existence of the painter, Promethean creator or microcosm of divine power, fit in the relation between subject and object, given the occasion of the poem, the proof of his immortality, and the background of artistic theory of the time? [...] Paravicino does not mention nature or imitation. He concentrates instead on the solution to the problem of mortality: fama and Christian salvation. »

³⁴⁴ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 152 : « El Greco is “mayor Apeles” because his fame is based on the eternal values to which he devoted his work, “no el aplauso venal”. The typically cultista elevation of the artist above the vulgo is extended by the religious evaluation of his work. His greatness surpasses even that of Apelles, the archetype of the painter whose eternal fame is preserved in literary accounts. In the first tercet, Paravicino takes Apelles as a symbol of wordly fame, contrasting him with the Christian painter whose immortality does not

sur ce sonnet, que, comme dans la *siha* de Quevedo, mais avec une formulation plus mêlée et baroque, le maître grec peut ne pas conserver son titre de meilleur peintre de tous les temps, chaque époque voyant naître un successeur, un disciple susceptible de surpasser le maître originaire³⁴⁵. Apelle est le sommet de son époque, le Greco est le sommet de la sienne, mais le poème ne tranche pas sur le sens de la supériorité ; il laisse la place à une équivalence entre les talents des deux figures et entre la grandeur des deux périodes. La seule différence implicitement maintenue est celle de la spiritualité, plus précisément de la religiosité des deux personnalités et de leur époque. Le Greco atteint une perfection égale à celle d'Apelle, la foi en plus³⁴⁶ : la gloire céleste surpasse la renommée mondaine même multiséculaire. La figure d'Apelle ressemble une fois encore à une coquille, non pas vide, mais bien signifiante, telle la particule qui donne sa noblesse au nom de la personne désignée ; une particule forcément honorifique, synonyme d'une grandeur unanime adaptable à tous les contextes, des plus courtisans aux plus spirituels.

À l'extrême opposé de cette figure, celle de Prométhée achève sa révolution dans l'image d'un personnage condamnable. Cette vision se trouve dans des compositions qui remettent également la peinture à sa place artisanale. Puisque, dans le geste de Prométhée et du peintre, la quête d'un surplus d'humanité à remettre à leurs œuvres équivaut à une qualité divine, sa négation revient à définir l'acte pictural comme une simple imitation matérielle ne pouvant aspirer à fabriquer qu'un objet inerte, uniquement ressemblant. Cette conception choisit donc de comprendre l'art mimétique à son premier degré, comme pâle redondance de ce dont la nature est capable : la *mimesis* créatrice laisse place à la *mimesis* simiesque³⁴⁷. Celui qui

depend upon human tributes (although the sonnet itself participates in creating this kind of fame). » Plin cite en effet la démarche d'Apelle qui paie de sa personne afin de faire remonter la cote des œuvres de son confrère Protogène. Tout artiste est soucieux de sa réussite, de sa reconnaissance, dépendante d'une certaine valeur socio-économique. De la même manière, le Greco a tenté sa chance auprès de Philippe II, mais a dû se contenter par la suite d'une pratique plus désintéressée. La salvation du peintre ne s'en trouve évidemment que plus méritée.

³⁴⁵ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 152 : « A first reading of line 9 might lead to the conclusion that Paravicino considers classical painting to be inferior to that of the Spanish seventeenth century. Although this evaluation is contradicted by the contemporary attitudes toward antiquity and by the reading of the last five lines, the possibility of this equivocal reading creates a tension between similarity and dissimilarity, correspondence and disparity, that is essential for the “agudeza” of the sonnet. »

³⁴⁶ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, pp. 152-153 : « The two elements of the syntactical mirror-symmetry of the ninth line are not terms referring symmetrically to the painter, but a cause and its effect: El Greco surpasses ancient exemplars by his devotion to spiritual values not subject to time. The reiteration of “mayor”, however, gives the visual impression of a dual comparison situating El Greco as an exalted center, surrounded by the inferior “siglo” (assumed to be Classical Greece) and Apelles. In line 11, El Greco's transcendence of time is projected into the future: as his work is worthy of greater honors, endures longer than of the greatest ancient model, and outshines any contemporary rivals, no future painter will be able to imitate him. [...] The relationship established in line 9 [is]: “El Greco is to Apelles as El Greco's ‘siglo’ (eternity) is to Apelles' ‘siglo’ (Classical Greece or human time)” [...] » *Ibid.*, p. 154 : « The rhyme of “edades” with “eternidades” emphasizes the dichotomy between the earthly and the eternal. It is a key to the apparently aristocratic evaluation of the painter among his colleagues and the presumption of calling a modern painter “mayor Apeles”. »

³⁴⁷ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 104 : « The emphasis on *desengaño* in Golden Age poetry is echoed in a number of poems treating the visual arts in terms of “sombras vanas”, pale imitations of Nature's perfection. In these poems, the natural world is real, and no artist can give life to his work. Art cannot surpass or even equal nature, but merely emulate or imitate nature on a lower level. Man is merely the “ape” of nature, closer to her creative powers than the other animals, as the ape is closer to man, but never able to achieve divine perfection or create life through art. »

se risque à une entreprise d'une plus grande envergure se voit taxer d'arrogance, ce qui rejoint la qualité ambivalente associée à Prométhée, l'orgueil :

Temerario pintor, ¿por qué, di, en vano
te cansas en mostrar la hermosura
de la excelsa Eliodora y la luz pura
y el semblante amoroso y soberano?
Será trabajo el tuyo sobrehumano,
que no debe esperar lo que procura;
mas ¿cuándo ofreció el cielo tal ventura
al rudo conseguir de mortal mano?
Si tú, muy confiado en la grandeza
de toda la beldad que espira en ella,
osares descubrir alguna parte,
pinta la misma imagen de la belleza;
y si puede imitar las luces della,
habrás llegado a perfección de la arte³⁴⁸.

L'ironie de ce sonnet de Fernando de Herrera montre à quel point l'acte pictural, ou plutôt les prétentions de son auteur, pouvaient exaspérer certains esprits. Toutes les attaques sont concentrées autour de la cécité mentale du peintre qui, sans s'en rendre compte, ose l'impossible – ce qui ne relève pas de sa compétence –, et l'interdit – ce qui ne relève pas de son rang humain. La perfection n'est pas à sa portée, la peinture doit se contenter d'imiter ce qu'il lui est donné à voir : le verbe « mostrar » au deuxième vers, doublement handicapé par la vanité, « en vano / te cansas », est ramené à la limite tolérée chez le peintre, celle de l'imitation non créatrice. Dans ce contexte de déchéance de la figure du peintre, qui n'inspire aucune admiration, l'image du singe résonne sans apparaître. Supposait-elle une radicalité dans la définition de l'artiste, ou plutôt de sa négation ? De fait, malgré toute la condescendance qui marque l'entame du sonnet, le dernier tercet reste ouvert : il désigne une perfection, certes non reconnue à l'acte pictural, jugé incapable dans un premier temps d'un tel effort, mais auquel on laisse entrevoir la gloire accordée au geste surhumain. Toutes les figures convoquées rentrent d'ailleurs dans cette configuration : Apelle et Prométhée sont limités, et malgré tout, ils peuvent se sublimer et atteindre le meilleur – ou le pire, selon la perspective adoptée. À l'opposé, la figure simiesque est infrahumaine, elle symboliserait ce qui touche uniquement à l'humain sans aptitude aucune à prétendre au divin. Y compris dans les compositions les plus radicales³⁴⁹, la peinture est toujours liée, même indirectement, de façon très diminuée ou même en négatif, à un dépassement que la poésie s'accorde le plus souvent.

³⁴⁸ Fernando de HERRERA, *Poesías*, in *BAE*, vol. 32, livre I, sonnet CV, p. 279. Cité par Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 105.

³⁴⁹ La position clairement dépréciative, qui reste rare, est présente chez Francisco de Quevedo, par ailleurs sensible à la peinture. Mais il ne se laisse pas gagner par le défaut précisément imputé au mauvais peintre, l'aveuglement, en fustigeant une mauvaise œuvre de Eugenio Cajés, dans le sonnet « A la ballena y a Jonás, muy mal pintados, que se compraron caros y se vendieron baratos », qui commence ainsi : « Si la ballena vomitó a Jonás, / a los dos juntos vomitó Cajés: / borrasca es de colores la que ves; / el dinero se pierde aquí no más. » La médiocrité est orientée vers la facture, technique et mercantile, de cette croûte ponctuelle, sans généralisation sur le travail du peintre. Un autre exemple touche un tableau de Francisco Pacheco : « Quarteta, que pusieron a Pacheco el Pintor » : « A Pacheco el Pintor notaban de desabrído, y seco en el pintar: haviendo pintado a Christo, tomando su ropa despues de los Azotes, le pusieron esto: Quien hos puse así, Señor / tan desabrído, y tan seco ?

Tous ces poèmes, orientés vers un extrême de la considération du peintre, font état de l'inhérente ambiguïté de sa pratique : a priori inapte à créer au sens propre, elle pousse cependant les poètes à formuler des comparaisons ou des distinctions figurées qui entraînent le geste pictural vers le haut et qui font côtoyer le peintre et la personnalité divine³⁵⁰. Les artistes originels des traditions mythologique et antique sont de fait les archétypes de cette ambivalence : ils sont à la fois les auteurs d'un geste précurseur mais ils comportent en leur sein les germes de leur propre faillite. La mortalité, le mercantilisme ou encore la dimension profane n'enlèvent pas à Apelle l'admiration que tous lui portent, mais elles offrent des prises aux poètes afin de jouer avec le personnage et de le confronter à ses successeurs d'une autre culture. La ruse, l'audace et la vanité qu'inspire l'attitude de Prométhée ne peuvent elles non plus effacer totalement l'émerveillement suscité par sa figure, mais elles prêtent le flanc aux critiques directement issues de la polémique artistique sur le sens de l'imitation picturale.

Ces figures duelles ont ainsi occupé un rôle de modèle et de repoussoir, leurs connotations donnant lieu à divers processus d'hybridation. La personnalité de Prométhée donne lieu à une fusion de principes mythologiques et bibliques³⁵¹, ceux de la création de l'homme, de la délégation du pouvoir divin et de la séparation de l'âme – le feu – et du corps. Nous allons observer l'autre versant de ce type d'assimilation qui a fait se rapprocher le maître antique de l'évangéliste Luc, fondant un binôme plus précisément centré sur la peinture.

/ Vos, me direis, que el Amor; / mas yo digo, que Pacheco. », *Papeles curiosos manuscritos*, t. 39, ff^{os} 164r^o-164v^o [BNM : Ms 10924]. Les poésies contenues dans ce tome datent de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle.

³⁵⁰ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 108 : « Golden Age poetry reflects the dual vision of art expressed in contemporary theoretical treatises on painting. Human art is an imitation of nature that is never equal to its model, but, depending upon the criteria, can be seen to surpass Nature's attempts at embodying an ideal form, or to be even farther than its natural model from conveying that idea. » Tout dépend donc de l'appréciation de chacun : la peinture semble atteindre ou non son but, donner vie à l'œuvre réalisée. Mais elle ne l'atteint jamais concrètement ; tout est dans le « comme si » elle l'atteignait, qu'on lui accorde ou non. Dans la même ligne qu'Emilie L. Bergmann, Gaspar GARROTE BERNAL, dans « Tradición mitológica y contextualización literaria... », p. 241, écrit ceci : « Así, Prometeo sintetiza arquetípicamente una ambigua consideración del arte, frecuente en los siglos XVI y XVII: si representa la audacia humana de aprehender el mundo, no puede crear imágenes con vida, sino que ha de recurrir al engaño, la ilusión, el ingenio. » Et il ajoute en note : « La solución barroca al problema solía consistir en que el arte se acercara a la verdad cuando pudiera, directa o alegóricamente. »

³⁵¹ « Como los relatos bíblico y prometeico coincidían en la creación del hombre con arcilla, la (ad)ecuación se estableció como *Deus creator* = Dios alfarero = Prometeo (*figulus saeculi novi*), a partir de la cual la imitación de los pintores se asoció, metafóricamente, al hurto de nuevos Prometeos, capaces de transferir a sus pinceles el soplo de la vida. El motivo del *Deus artifex*, que en la Edad Media explicó en términos humanos la creación del mundo y del hombre (retrato de Dios), dio razón, en los siglos XVI y XVII, de la esencia del artista como usurpador. Figura importante en las letras latinas de la Edad de Plata, el *Prometheus figulus* influyó pronto en la iconografía cristiana, en la que es el héroe arquetípico que enseña a dar vida con el barro: que origina la creación artística. », Gaspar GARROTE BERNAL, « Tradición mitológica y contextualización literaria... », p. 237. L'auteur renvoie au premier chapitre, « The Artist in Harmony with his Archetype : *Deus artifex* », du volume d'Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, pp. 17-70, qui synthétise l'histoire de ces figures d'archétypes de l'artiste. Voir également le chapitre XXI, « Dieu considéré comme créateur », de Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne...*, t. II, pp. 401-404. Nous ne développons pas davantage le rapprochement entre Prométhée et Dieu, qui induit le moins la personne spécifique du peintre, contrairement à l'assimilation entre saint Luc et Dieu, que nous approfondirons dans le point suivant.

II. LA POÉSIE ET LA DIVINITÉ DU PEINTRE : INCARNATION ET ABSTRACTION

Dans la palette des déguisements légendaires du peintre, les figures de saint Luc et de son modèle, Dieu, constituent le second pôle des origines. Nous avons analysé la portée des habilités divines subsumant celles de l'évangéliste, qui doit être considéré davantage comme un peintre serviteur que comme un peintre créateur. Mais l'écriture poétique, qui idéalise les concepts et cherche l'efficacité des métaphores, procède à un autre type de croisement des compétences et montre que les deux sphères antique et biblique peuvent être sécantes, partageant ainsi une aire commune dans laquelle saint Luc et Apelle deviennent d'une certaine manière des homologues. Entre simple synonymie et superposition qualitative, il convient d'approfondir la signification de ces usages, marquant la continuité de la fusion entre les fonds légendaires, mais véhiculant également des valeurs particulières. En suivant la méthode appliquée précédemment, nous interrogerons les textes poétiques qui offrent la quintessence de cette vision ciblée du peintre, non plus considéré comme simple pratiquant d'un art en définition, mais impliqué dans un dessein plus largement spirituel.

1. Apelle chrétien, saint Luc

La figure poétique d'Apelle dans les contextes mondains insiste soit sur sa place primordiale dans la lignée des peintres excellents, soit sur son statut de peintre officiel ; la notion de divinité apparaissant dans les compositions citées antérieurement n'entretenait pas de rapport direct avec la fonction picturale. Afin de comprendre ce qui motive l'apparition du motif du peintre originaire dans sa variante biblique – l'union du geste artistique et de la divinité –, sous les traits de saint Luc, puis de Dieu, nous devons observer tout d'abord la transition impliquant le personnage d'Apelle : point de départ et sommet de l'art antique, le maître grec acquiert en effet une qualité supplémentaire cristallisée dans l'expression « Apelle chrétien ». Si le sens strict de cette formule se laisse facilement deviner, l'éclaircissement de son fonctionnement face aux autres désignations du peintre constitue en revanche un enjeu important. Quelles nuances interviennent dans l'utilisation de cet hydride, au vu de ce que la poésie manipule comme anecdotes et idées autour du personnage d'Apelle, et quelle place ce dernier peut-il occuper dans la figuration du peintre : est-il un pendant, ou bien un équivalent de la personnalité de saint Luc ?

Les expressions métissées impliquent un double degré de lieu commun : celui de l'étiquette que porte chacune des deux références, et celui de leur rapprochement. Le sens de l'assimilation d'Apelle à la chrétienté ne peut être compris qu'au figuré, comme une métaphore ou un procédé d'antonomase, car le sens propre relève de l'anachronisme et du décalage idéologique. Elle renvoie tout d'abord à l'existence d'un peintre courtisan, excellent, génial, virtuose, vivant dans l'ère chrétienne. Mais elle peut aussi désigner plus particulièrement le peintre, par excellence et premier, de la chrétienté : saint Luc. La cohabitation d'Apelle et de

saint Luc est un des nombreux points de convergences qui se sont formés entre le catholicisme du début de l'époque moderne et l'Antiquité retrouvée par la Renaissance, sans qu'elle n'eût été complètement abandonnée par le Moyen Âge. Les pensées et les croyances se sont coulées dans des sillons préexistants et pressentis pour leur efficacité, leur potentiel persuasif, mais sans véritable fusion entre les deux visions de l'homme et du divin, d'autant plus que le catholicisme se renforçait dans ses bases dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Qu'en est-il de la convocation des deux emblèmes d'Apelle et de saint Luc dans les compositions poétiques de l'Espagne classique³⁵² ? Quelles justifications idéologiques ou esthétiques entrent en jeu et comment interpréter cette originalité qui s'est muée en *topos* ?

Nous pouvons tout d'abord envisager un processus de réactualisation. Durant le Moyen Âge, la figuration du peintre est presque insignifiante, pour la simple raison que l'artiste, non considéré comme tel, ne présente pas d'intérêt particulier³⁵³ et qu'il ne prête donc pas, sauf exception, à d'abondantes réflexions. Il est un fabriquant et non un créateur, et sa curiosité a permis de constituer une image simienne ou juste burlesque : son caractère intrigue peut-être, son activité beaucoup moins. La poésie envisage la comparaison comme un enrichissement de fond, et elle a pu élaborer une assimilation qui, dans d'autres supports non littéraires, perdra de sa substance et se concentrera sur l'idéologie. Cela nécessite de différencier deux usages du couple emblématique : comparer les deux figures est une chose, se servir d'un simple raccourci métaphorique en est une autre. En effet, la confrontation des grandeurs de chacun exige une mise en relation de deux terrains distincts et suppose une visée persuasive précise. En revanche, l'utilisation proverbiale de l'expression « saint Luc, Apelle chrétien » dénature la figure antique, ainsi retranchée dans un ordre presque strictement ornemental, au profit de la seule personnalité de l'évangéliste. La poésie utilise encore la personne d'Apelle dans son essence païenne, tandis que les supports théologiques soustraient ce contenu antique. Nous pouvons par conséquent chercher ce qu'il reste d'Apelle dans les images poétiques qui l'appréhendent comme un peintre chrétien.

Un premier sonnet de Lope de Vega reflète cette rencontre entre l'artiste grec et saint Luc :

La santa Virgen, que en la sacra idea
de Dios fue fabricada antes que el cielo,
del Verbo en carne original modelo,
que su estudio santísimo hermosea,
naciendo en la dichosa Galilea
fue cuadro celestial, en cuyo velo
de tela humana y de divino celo

³⁵² Karin HELLWIG précise que ce processus apparaît tardivement : « En España se produce en el siglo XVII una equiparación metafórica entre San Lucas y Apeles. », *La literatura artística española en el siglo XVII*. Madrid : Visor (La balsa de la Medusa ; 102), 1999 [1^{re} éd. 1996], p. 142, note 64. Les exemples poétiques se concentrent en effet à cette période ; nous reviendrons sur cette temporalisation dans l'étude des supports théoriques.

³⁵³ Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*. Paris : Macula (Histoire de l'art ; 2), 1985 [1^{re} éd. 1963], p. 23 : « On n'associait plus aux artistes des comportements caractéristiques [contrairement à l'Antiquité] et cela non seulement parce qu'il n'existait pas de Pline médiéval qui les aurait enregistrés et transmis, mais parce qu'étant donné le changement de situation, la personnalité des artistes-artisans avait peu d'intérêt. »

Dios los pinceles de su ciencia emplea.
 Lucas, gloria y honor de la pintura,
 fue sólo digno de copiar un día,
 con envidia del cielo, su hermosura.
 ¡ Oh soberano Apeles de María,
 pues retrató la virginal figura,
 adonde Dios mostró lo que sabía³⁵⁴!

Le nom d'Apelle intervient dans le dernier tercet comme une antonomase convoquée par la série de qualités égrainées dans les vers précédents. Mais avant cela, la hiérarchie des statuts est annoncée avec la plus grande orthodoxie : Dieu trône en tant que Créateur absolu, il est le siège de l'idée, l'énonciateur du Verbe et la cause de la matérialité. Chez Dieu, c'est la science qui fabrique, l'intellect est performatif et sans passer par la manualité, il engendre la vie et la divinité. La peinture est employée dans les deux quatrains comme une métaphore ayant recours au tangible pour signifier l'abstraction du geste de Dieu³⁵⁵, ce sur quoi nous reviendrons ci-après. Les tercets sont donc réservés à l'acte pictural concret, manuel, décliné dans deux appellations séparées mais convergentes : « Lucas » et « Apeles de María ». Le flambeau de la création divine est donc repris par l'évangéliste, clairement associé à la pratique picturale et dont l'art est défini comme une reproduction du modèle par excellence : une imitation, une copie de la beauté de la Vierge, beauté qui est elle-même l'image et le signe de la divinité, son reflet et son symptôme.

Qu'est-il dit plus précisément du personnage de saint Luc ? Il est la gloire et l'honneur de la peinture, car il est entré en contact avec la divinité afin de s'en inspirer et de la reproduire ; de plus, il est le seul homme à avoir réalisé pareil geste. Le privilège est qualitatif et quantitatif, ce qui justifie la place d'exception de Luc dans la sphère picturale, mais aussi dans la sphère religieuse. La transition est toute trouvée avec son homonyme antique, Apelle, connu et reconnu pour son statut de portraitiste exclusif d'Alexandre. Dans ce type de poème, contrairement à ceux étudiés précédemment, la technique picturale semble plus que secondaire, quand elle est présente. Il est en effet normal que la virtuosité du peintre, saint Luc en l'occurrence – puisque celle d'Apelle va de soi, il est le premier peintre excellent –, ne soit pas l'objet du discours poétique dans les pièces religieuses, car elle est préétablie par le système bilatéral de délégation et d'imitation qui relie la figure de Dieu à celle du saint. Inspiré dans sa tâche et dans son âme, l'évangéliste ne peut que correspondre à ce qui caractérise la divinité même : la beauté, l'harmonie. Par conséquent, le personnage de saint Luc échappe d'une certaine manière à sa condition de peintre, en n'étant que l'exécutant d'un projet artistique qui le dépasse.

³⁵⁴ Lope de VEGA, *Rimas sacras*. Madrid : Viuda de Alonso Martín, 1614, sonnet LVI, cité par Pierre CIVIL, « *Flos sanctorum* et iconographie religieuse dans l'Espagne de la Contre-Réforme : le portrait de la Vierge », *Les Langues néo-latines, D'un genre à l'autre. Renaissance et Siècle d'Or. Espagne-Italie-Portugal*, Monique Joly et Marie-Françoise Piéjus (éd.), 1995, n° 295, p. 139.

³⁵⁵ Ce procédé remonte aux dialogues de Platon et à la notion de démiurge, mais il subit un renversement précisément à l'époque moderne : Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 34 : « The concept of God as a painter, which served a theological function in explaining divine creation in medieval cosmology, has been reversed in the value system of the Renaissance and Baroque : divine creation is used to explain the work of human artists. »

Luc est un interlocuteur privilégié de la divinité, mais si la valeur de son art ne lui appartient pas et ne peut pas lui être prosaïquement attribuée, son statut gagne en précision : le terme « soberano » le porte vers une reconnaissance désirée par la corporation des peintres. L'arrivée d'Apelle dans le poème n'étonne guère, car tous les traits qu'il symbolise sont présents : il est le dialogue avec le pouvoir, l'exclusivité, le succès social, mais il est aussi le portraitiste d'une femme sans pareille. Il est heureux que le chiasme ne s'achève pas totalement, afin de ne pas mettre sur une même ligne Marie et la courtisane Campaspe³⁵⁶ : une nuance de taille séparera toujours « Apeles » du « soberano Apeles ». Le poème joue avec l'épaisseur de la figure d'Apelle, même si sémantiquement parlant, son nom est le strict équivalent du vocable « peintre » dans ce vers de Lope. Luc est l'Apelle de la Vierge³⁵⁷, il est son peintre parfait attiré, à l'ombre du dessein divin. Il est le sommet de l'exécution d'une image parfaite de Marie, sans que cette perfection ne lui soit cependant intellectuellement imputée.

Les expressions « Apeles divino », « Apeles cristiano » ou « Apeles de María » ne qualifient pas seulement l'appartenance religieuse du peintre désigné, saint Luc, mais elles définissent en fait ce que dit la sémantique dans le sens propre : l'évangéliste est le peintre – Apelle – de la divinité, il en est l'instrument, l'exécutant subordonné. Autrement dit, Luc peut être considéré comme l'artisan de Dieu, l'artisan de l'Artiste, puisque rien dans son propre geste – abstraction faite de l'inspiration divine évidente –, ne lui permet de sortir de l'imitation pour atteindre la création : saint Luc est un Apelle sans style reconnu, mais un peintre connu pour son inspiration. Nous rejoignons donc ce que dit Pierre Civil lorsqu'il définit la figure de saint Luc en tant qu' « *Apelle chrétien*, modèle de l'artiste au service de la foi »³⁵⁸. Mais qu'en est-il de cette image précise de l'évangéliste face aux peintres vivants d'alors ? Au-delà de l'identification idéalisante, comment concilier des revendications concrètes avec une personnalité artistique à laquelle on ne reconnaît pas de qualité esthétique intrinsèque ? La foi est-elle la transcendance de cette lacune, ou celle-ci a-t-elle été comblée malgré tout dans

³⁵⁶ Une interprétation plus sage est évidemment envisageable, le chiasme faisant correspondre saint Luc à Apelle peut en effet comparer en son sein la Vierge à l'honorable personne d'Alexandre le Grand : Emilié L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 46 : « In the last tercet Lope compares [St. Luke] to the Greek portraitist of Alexander the Great, calling St. Luke “soberano Apeles de María”, thus implying a comparison of the Virgen with Alexander, and setting up a tripartite correlation between the greatest figures of classical, pagan antiquity, and of Christianity. »

³⁵⁷ Ce titre est, sous la plume du poète, un double hommage : d'un côté, il met en avant l'exemplarité du saint, sa ressemblance avec la figure divine, et d'autre part, il honore le culte marial. Sur ces deux aspects, voici ce que dit Yolanda NOVO, *Las « Rimas sacras » de Lope de Vega : disposición y sentido*. Saint-Jacques de Compostelle : Université de Saint-Jacques de Compostelle, 1990, p. 109 : « En otras palabras, cada santo universaliza y objetiva en su “caso” humano peculiar un aspecto del cristianismo [...], los santos indican la perfección que se debe imitar. Por ello se insiste en los términos “ejemplo” y “espejo” en los poemas de santos. » Elle ajoute plus loin : « Así, en los sonetos LV y LVI, sucesos biográficos de S. Ildefonso y S. Lucas sirven a la exaltación mariana y a la alegoría doctrinal de la divinidad y virginidad eternas de María. »

³⁵⁸ Pierre CIVIL, « *Flos sanctorum* et iconographie religieuse... », p. 129. Voir l'analyse de l'adjectif « divino » accolé à un nom de peintre humain, de saint Luc aux artistes du Siècle d'Or, par Susann WALDMANN, dans *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], pp. 46-53. L'auteur arrive à cette conclusion : « El pintor es “divino” cuando pinta “cosas divinas”; por tanto, el calificativo de “divino” no designa el carácter heroico de la *creatio* artística, sino que es un elogio a la integridad moral de su obra artística o de su persona. El artista no es “divino” por ser semejante a Dios, sino porque es digno de Dios. », *ibid.*, p. 49.

certaines pièces, au risque de contredire l'axiome de l'omnipotente inspiration de Dieu ? Il nous faut pour cela entrer dans l'usage simple de la figure de saint Luc, afin de cerner les véritables valeurs artistiques que les poètes lui reconnaissent.

Le sonnet LVII des *Rimas sacras* de Lope livre une image plus précise de Luc peintre :

Lucas, tan justamente peregrino
 al lado del pintor del firmamento,
 de la primera imagen fundamento,
 que a ser altar de nuestros ojos vino;
 vos, que con el azul ultramarino
 de vuestro celo, y con la fe por tiento,
 en la tabla del Nuevo Testamento
 pintáis la humanidad del ser divino,
 ¿qué pluma os ha de dar debidos loores?
 ¿Cuál humano pincel, podrá pintaros?
 ¿Adónde habrá retóricos colores?
 Mas para dignamente retrataros,
 vos, divino patrón de los pintores,
 al espejo de Dios podéis miraros³⁵⁹.

L'évangéliste est conforté dans la qualité de son geste, mais aussi dans sa reconnaissance, et le critère retenu à cet effet est celui de la rareté : l'adjectif « peregrino », ainsi que les interrogations rhétoriques du premier tercet, invitent à considérer Luc comme un peintre unique aux côtés du Peintre unique. Mais la perspective choisie utilise encore une fois la métaphore picturale pour aborder des arguments théologiques. Il s'agit moins en effet de chanter l'image ou la peinture en tant que telle, que de louer l'action de Dieu qui légitime l'existence des images, car il est l'auteur de la première : il a créé l'homme à son image, et il a donné à la Vierge l'image de la divinité, ces deux gestes pouvant se comprendre et se visualiser comme un acte pictural.

En fin de compte, peu importe la nature de ce geste, pictural ou autre ; seul compte le geste originaire. La peinture et Luc peintre ne sont jamais envisagés pour eux-mêmes, mais pour le lien qu'ils entretiennent avec ce que l'homme comprend de l'action divine, un lien essentiellement métaphorique. Le second quatrain expose avec beaucoup de clarté ce processus : la matérialité picturale, mais pas n'importe laquelle, symbolise ce qui est systématiquement recherché, la religiosité. Ainsi, saint Luc, considéré de prime abord comme le premier peintre à susciter l'admiration, voit son hypothétique excellence pratique résumée à sa prédisposition spirituelle, jugée des plus nobles. Ses instruments, ses attributs, tels que la couleur et l'appuie-main, sont les représentations de ses deux qualités primordiales : l'application et la foi, la première étant appréciée à l'aune de la matière la plus précieuse alors en peinture, le lapis-lazuli, tandis que la seconde est associée au garant de la fermeté de la main devant le tableau, ce qui désigne donc, par extension, la solidité de l'âme face au monde³⁶⁰.

³⁵⁹ Lope de VEGA, *Rimas sacras*..., sonnet LVII, cité par Pierre CIVIL, « *Flos sanctorum* et iconographie religieuse... », p. 139.

³⁶⁰ Les jeux rhétoriques sont encore plus complexes : « The second quatrain of sonnet LVII is based upon parallels between theological attributes and pigments. Lope plays on the paranomasia "celo/cielo" with regard to the color

Ces croisements des référents culminent dans les vers « en la tabla del Nuevo Testamento / pintáis la humanidad del ser divino », sous l'effet d'une plurivocité supplémentaire déterminée par la densité du verbe « pintar », équivalent de « retratar ». La métaphorisation de l'évangéliste, défini comme un peintre afin de mieux souligner sa proximité avec la divinité – la peinture matérialisant habilement sa spiritualité –, devient le reflet d'une autre activité plus unanimement reconnue, celle d'écrivain. L'Évangile de Luc relate l'enfance du Christ avec une sensibilité marquée ; les vers cités traduisent en quelque sorte cette impression de lecture, le verbe « pintar » retrouvant ainsi le sens de décrire. L'hybridation du personnage inspire à Lope cette présentation tout aussi mélangée qui fait du Nouveau Testament un tableau et qui fait correspondre poétiquement les facultés picturale et littéraire. Ces vers, qui ne tranchent pas sur le geste effectif de Luc, louent sans ambiguïté sa valeur spirituelle, indifféremment exprimée par la plume ou le pinceau, ou même par la foi. Mais le poème creuse ce trompe-l'œil de l'écriture vue comme peinture en rassemblant tous les points de vue possibles dans le premier tercet : sous la forme d'une sorte de syllogisme, poésie et peinture sont réunies dans une même incapacité à atteindre le sommet de l'évangéliste et fusionnent dans l'expression métonymique « retóricos colores ». Sur un même pied d'égalité, les deux pratiques sont si proches qu'elles deviennent interchangeable, toutes deux sublimées par l'action du saint.

Le second tercet conclut en revenant sur l'unique pratique permettant d'atteindre la ressemblance et la fidélité maximum, pourvu qu'il touche au miracle. Le processus de l'autoportrait, qui apparaît sans doute assez tôt dans les ateliers des peintres qui voulaient ainsi s'exercer à l'art du portrait, ne s'extériorise en Espagne qu'un siècle environ avant Lope. Ce geste encore marginal n'en est pas moins symptomatique. Le poète, en plus de reconnaître à la peinture un statut appréciable et presque fraternel, mentionne ce genre qui n'en était pas encore un. La figure de Luc implique l'image du peintre se représentant lui-même, et en sa qualité de premier peintre chrétien excellent, les conditions d'exécution sont fantasmées sous la forme d'un miracle : le saint ne saisit pas l'instrument indispensable, le miroir, mais il peut en revanche s'inspirer du reflet offert par la divinité. Sa gloire émane de son statut d'élu, Dieu l'ayant invité à l'approcher de son vivant et à révéler son image parfaite³⁶¹. La conséquence de

blue, and on “tabla” referring to the surface upon which Luke paints his portrait, and the “tabla” of the Cross, symbolizing the new Covenant as opposed to the “tablas” of the old law.», Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, pp. 46-47.

³⁶¹ Il s'agit de l'image de la divinité sous plusieurs formes : d'un côté, l'image littéraire du Christ enfant et de la Vierge que l'évangéliste aurait connus, et de l'autre, le portrait pictural de cette dernière et de Dieu lui-même de leur vivant, selon les légendes, ce que nous allons voir ci-après. Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 47 : « The saint is a perfect reflection of divine perfection; he and the divine Being are mirror images of each other. The metaphysical significance of this “espejismo” is combined with an allusion to the iconographical commonplace of representing Luke's process of portraying the Virgin by means of a mirror, signifying the exactness of his portrait and the purity of the Virgin, one of whose epithets was *speculum immaculatum*. » Le rapport spéculaire impliqué par ce sonnet est complet : il permet de rapprocher saint Luc de la divinité et d'exalter ainsi la dévotion grâce à cette possible imitation humaine de la figure du Christ. Le reflet se réalise aussi dans l'autre sens, le saint concrétisant l'image du Dieu créateur et peintre : « Los sonetos LVII, LVIII y LIX sobre S. Lucas y S. Francisco refuerzan la cristología afectiva de *imitatio*, al encarnar cada semblanza dos formas de hacer humano al *Deus pictor*. », Yolanda NOVO, *Las « Rimas sacras » de Lope de Vega...*, p. 109. En effet, être le reflet ou l'estampe de Dieu, dans les actes et les pensées, suppose la projection du modèle-créditeur de cette image : Dieu humanise ses facultés pour en donner la preuve.

cette gloire est la considération du saint comme patron des peintres : il est l'auteur originaire de cet art dans sa variante matérielle, terrestre, et il s'impose donc comme le modèle emblématique de tous les peintres mortels.

Ce sonnet résume et fait se croiser bon nombre des problématiques déjà évoquées. La personnalité de saint Luc y brille avec autant d'éclat qu'Apelle et même plus, car elle semble ne pas pouvoir être surpassée dans sa nature : Luc est peintre de Dieu, autrement dit par Dieu et pour Dieu. Apelle a été le plus grand de son époque, il est encore reconnu comme tel par la postérité qui a cependant vu l'émergence de talents supérieurs. Au contraire, Lope dit qu'aussi bien les peintres que les poètes de tous temps ne pourront rivaliser avec la grandeur de Luc, inébranlable à jamais, en accord avec son statut de patron des peintres³⁶². Par ailleurs, ce sonnet livre un discours tout en subtilité sur la peinture et la poésie, qui s'entrecroisent et s'inclinent devant le monument qu'est l'art pratiqué par Luc. Mais c'est toujours le jeu de la poésie, de la littérature – voire de l'art – que de définir une chose comme impossible tout en l'accomplissant. Ainsi, Lope, par sa poésie, chante de fait la figure de saint Luc, et il atteint la perfection précisément en feignant de la réserver à son sujet : son portrait de l'évangéliste est complet, aussi ambivalent que la personnalité du saint, dont la dimension miraculeuse, glorieuse et divine est rendue avec tout autant de ferveur. Ainsi, les questions rhétoriques du premier tercet n'attendent, en effet, pas de réponse, ou plutôt elles considèrent comme évidente la réponse affirmative qui pourrait y être apportée : si une plume parvient dans la plus pure poétique – celle qui se fait oublier – à toucher la figure divine de saint Luc, un pinceau est également susceptible de l'atteindre, et il existerait bien alors des couleurs poétiques et des rhétoriques visuelles.

Cette considération sur l'égalité des arts, à laquelle Lope était attaché, n'est évidemment pas son monopole, et l'on retrouve ce type de réflexion liée à la personnalité de Luc dans des ouvrages de grande vulgarisation comme pouvait l'être le *flos sanctorum* de Juan de Luque, inclus dans sa *Divina poesía* de 1608. Deux *villancicos* y sont dédiés à l'évangéliste :

A SAN LUCAS

Villancico

Diestro Coronista fui teis

³⁶² Un poème du comte de Villamediana confirme cela de manière indirecte : « Octava a un retrato de la señora D^a Juana Portocarrero », Conde de VILLAMEDIANA, *Poesía impresa completa*, José Francisco Ruiz Casanova (éd.). Madrid : Cátedra (Letras Hispánicas ; 320), 1990, p. 478, n^o 379 :

Lo que pierden en vista ingenio y arte,
eso es la señora doña Juana;
donde ella no está toda, no está parte
de perfección alta y obra más que humana;
aunque Apeles en él tuviera parte,
fuera fatiga su retrato vana;
sólo Amor, en el alma della dina,
podrá sacar estampa tan divina.

Toutes les tentatives picturales terrestres, celle d'Apelle incluse, sont vouées à l'échec devant la figure de doña Juana de Portocarrero, comparée à la divinité. Seule une instance divine peut alors relever ce défi. La supériorité de saint Luc sur Apelle est de cette nature, mais elle dépend de la suprême divinité de laquelle Luc est le portraitiste attiré.

Lucas, y sutil pintor;
y así hazañas del Señor
con estampas escribisteis.
Vuestro celestial destino
canta el cielo soberano,
que os hizo diestra la mano,
y os dio un ingenio divino;
Con el Coronista fuisteis,
y tan curioso pintor,
que hazañas del Señor
con estampas escribisteis.
Del arte con que vivís
no poco habéis granjeado;
si a Dios nos dáis estampado
cuando de Dios escribís:
No hay virtud, que no tuvisteis,
con soberano primor,
pues los hechos del Señor
con estampas escribisteis.

A SAN LUCAS

Villancico

Hieroglíficos fijáis
Lucas al Dios, que tenéis,
y las pinturas que hacéis
con divinas letras dais.
Con fiestas se publicó
una justa, y nueva ley,
y por mandado del Rey
el mundo la celebró:
Vos Lucas letras sacáis:
hieroglíficos ponéis,
y a las pinturas que hacéis
divinas letras les dais.
Pintastes la Majestad
del gran Hijo de María,
y con letra que decía
yo soy la misma verdad:
Bien el ingenio mostráis,
que a lo divino tenéis;
pues las pinturas que hacéis
con divinas letras dais³⁶³.

Les refrains fonctionnent en chiasmes organisés autour de deux des facettes de Luc, écrivain et peintre : dans la première composition, avec la répétition variable des deux vers « y así hazañas del Señor / con estampas escribisteis », et dans la seconde, « y las pinturas que hacéis / con divinas letras dais ». D'une part, ces pièces insistent en toute logique sur le fait que Luc doit toute sa personne à Dieu : « canta el cielo soberano, / que os hizo diestra la

³⁶³ Juan de LUQUE, *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del Año que se ponen por su Calendario*. Lisbonne : Juan de Lira, 1608, pp. 205-207, « Fiestas de octubre ». [BNM : R/10781]

mano, / y os dio un ingenio divino; / Con el Coronista fuisteis, / y tan curioso pintor », dit la première, et la seconde confirme « Bien el ingenio mostráis, / que a lo divino tenéis ». Encore une fois, la faculté picturale, mais aussi poétique, et l'excellence en général, sont des dons émanant de l'Artiste. D'autre part, Juan de Luque profite de la figure de saint Luc pour jongler avec les lieux communs tirés de *Put pictura poesis*. Figure intouchable et inatteignable, l'évangéliste jouit métaphysiquement d'une égalité avec les poètes à laquelle prétendaient alors les peintres. L'image est assimilée à l'écriture sur fond religieux, tandis que la réception et l'impact sur le public de ces deux pratiques sont considérés comme identiquement valables pour la transmission du message divin confié aux artistes. Le premier *villancico* dit en effet : « Del arte con que vivís / no poco habéis granjeado; / si a Dios nos dáis estampado / cuando de Dios escribís ». Il est presque impossible d'identifier quelle facette est désignée concrètement par le poète et quelle autre sert de métaphore à la première ; les références se trouvent totalement enchevêtrées, à égalité dans le succès et l'efficacité qu'elles offrent.

Luc, en plus d'être biographe, tâche essentiellement tournée vers la divinité, est un peintre premier et divin : « No hay virtud, que no tuvisteis / con soberano primor, / pues los hechos del Señor / con estampas escribisteis », précise la première pièce. Mais même la primauté qui le caractérise est le fait de Dieu. L'estampe, terme métonymique pour l'image en général, se confond avec l'écriture, tandis que la seconde composition suit plus avant encore ce processus de superposition des moyens artistiques en mentionnant le genre hybride de l'emblème, « Hieroglíficos fijáis ». De même, la peinture et les « letras » mises en regard par Juan de Luque peuvent être comprises au premier sens, mais « pintura », qui rappelle la *pictura*, et la « letra », un des vocables utilisés pour désigner la sentence, *inscriptio*, renvoient également au genre emblématique. Les mises en abyme sont multiples dans ce poème qui décline les modes d'expression aux mains de l'homme pour se référer au divin. Saint Luc est l'intermédiaire idéal dans ce processus, puisqu'il matérialise l'image et les lettres de Dieu, autrement dit son incarnation et ses paroles, son verbe ; cette concrétisation double se sublime dans une forme adéquate, le hiéroglyphe, à même de transmettre le message et le mystère divins. Métaphoriquement, saint Luc est le premier auteur d'emblème par son action double et complémentaire d'écrivain et de peintre, le tout sous influence divine.

Luc ne peut donc être dissocié du motif divin à plusieurs titres. Au-delà de ceux évoqués – l'évangéliste a reçu la gloire divine, il est un créateur à l'image de Dieu mais à une échelle terrestre, il est le modèle et le protecteur des peintres, comme Dieu l'est de tous les hommes –, il faut aussi considérer l'émanation même du personnage, son œuvre picturale, qui le distingue d'Apelle : face aux seuls témoignages restant sur celles précocement disparues du maître grec, les portraits réalisés par Luc sont commentés à toutes les époques car plusieurs exemplaires auraient survécu à presque autant de siècles. La polémique sur la véracité de tels tableaux ne nous anime pas, seules les conséquences des suppositions et des croyances qui les entourent nous intéressent pour leur implication dans un contexte très précis.

Ces œuvres constituent d'autres lieux communs permettant de jouer sur la présence spirituelle et matérielle du modèle, la Vierge et le Christ ; la capacité à saisir le divin grâce au

pinceau pouvant valoir le qualificatif de « divino » au maître. Mais qu'en est-il plus précisément des commentaires émis sur ces peintures ? Dans les compositions de Lope vues précédemment, le sonnet LVII fait allusion au portrait de Marie dans le premier quatrain, le sonnet LVI s'y réfère plus clairement encore dans le dernier tercet. Dans les deux cas, le poète mentionne une croyance, remontant au VI^e siècle et diffusée plus largement à partir du XIV^e siècle, mais l'évocation reste très générale : Luc est considéré comme le peintre de Marie, celui qui a réalisé son effigie picturale. Il n'est pas directement désigné, dans ces cas précis, comme l'auteur d'un portrait en particulier de la Vierge. Luc est certes défini comme un peintre divin, avec toutes les ambiguïtés que cette expression peut impliquer, tant au niveau de la délégation divine qui ne laisse quasiment pas de place à la compétence propre de Luc, qu'au niveau de la fluctuation de sens entre portrait littéraire et pictural. Mais on n'observe aucun rapprochement entre ce topos et les images concrètes qui sous-tendent cette légende³⁶⁴. Nous pourrions voir dans l'utilisation poétique de la figure de saint Luc une dimension abstraite, dont la concrétisation n'intéresse pas, ou du moins n'attire pas les poètes, tournés vers d'autres objectifs. Les exemplaires du portrait de la Vierge réalisé par saint Luc étaient pourtant connus, mais dans le contexte poétique, la légende semble séduire davantage que la preuve ; la compétence universelle inspire davantage qu'un geste ponctuel.

Plus étonnant encore, l'écriture poétique peut opérer une confusion visuelle proche de l'anachronisme en attribuant à l'évangéliste un portrait marial correspondant non pas aux effigies traditionnellement identifiées, mais à une iconographie moderne :

Lucas, pintor del cielo, que retrata
la estrella intacta, de quien es la luna,

³⁶⁴ Un poème pourtant propice à ce lien entre le peintre Luc et l'œuvre qu'on lui attribue n'y fait aucune allusion. Il s'agit d'un sonnet du comte de Villamediana, daté de 1629, « A la capilla de Paulo V, en Santa María la Mayor » :

Esta máquina y pompa, cuya alteza
fue con tan justo celo fabricada,
que en ella se nos muestra declarada
la piedad de su dueño y la grandeza;
donde el discurso incrédulo tropieza,
y la misma verdad, como asombrada,
el crédito suspende, y por soñada
tiene la admiración y la riqueza;
aplauso es bien debido al mausoleo,
cuyo sujeto prodigioso en arte
más eleva el juicio que los ojos;
pero de inmortal obra, y de un deseo,
sólo viene a quedar humilde parte
para depositar tales despojos.

Comte de VILLAMEDIANA, *Poesía impresa completa...*, p. 278, n° 199. Certes, il s'agit d'une pièce dédiée à la dimension architecturale et funéraire de la chapelle Pauline (fig. 60), réalisée par Flaminio Ponzio entre 1605 et 1613 (en s'inspirant de la chapelle Sixtine du Vatican), mais la restauration du retable rendait au portrait de la Vierge, la *Salus Populi Romani* (fig. 59), une place de choix, sur laquelle nous reviendrons. Cette œuvre attribuée à saint Luc fut déposée dans la basilique à sa fondation : « Pour ce qui concerne son placement à Sainte Marie Majeure, il est positif que ce fut le Pape Libère qui le fit, après la consécration de l'église, à la fondation miraculeuse de laquelle il avait en tant de part. », M. l'Abbé MENGHI D'ARVILLE *Relation historique de l'image miraculeuse de la Sainte Vierge peinte par saint Luc, vénérée à Sainte Marie de Majeure, portée processionnellement à Rome, en septembre 1835*. Rome, à l'imprimerie classique, *Via Poli, palazzo Lelmi n° 86*, octobre 1835, p. 15.

en sus hermosos pies trono de plata³⁶⁵.

Ces vers de Lope livrent tout d'abord une appellation de Luc peintre toujours aussi artistiquement floue : l'expression « pintor del cielo » fonctionne comme un synonyme du peintre divin, et c'est encore une fois la qualité religieuse qui est mise en avant, laissant en suspens la définition du geste pictural concret de l'évangéliste. Mais la description du modèle de l'œuvre interpelle davantage encore : la Vierge, désignée par un des symboles des Litanies, l'étoile du matin, et par sa qualité première, la pureté, est verbalement représentée comme dominant la lune. Cette image reflète le motif très répandu dès le début du XVII^e siècle de l'Immaculée Conception³⁶⁶. Le croisement des références ainsi impliqué peut être différemment interprété. D'une part, l'œuvre de saint Luc est modernisée, voire universalisée : elle est une représentation originaire qui tend à l'atemporalité grâce à sa fluctuation et à son adaptabilité face aux modes picturales. D'autre part, la figure de Luc peintre est conceptualisée, évoquée comme une abstraction qui fait sens. Mais l'œuvre spécifique de l'évangéliste fait toujours défaut : cette lacune est constamment comblée par un fantasme sur les facultés indéterminées du saint, ou par une identification de son œuvre polémique avec la peinture contemporaine.

Les poèmes tendent donc à ne pas associer saint Luc et son œuvre historique, les détails de ses portraits originaires n'entrant jamais en jeu. Ce constat rejoint l'hypothèse du processus de réactualisation, voire de réappropriation de sa figure de peintre. On pourrait supposer que les poètes évincent en général la matérialité picturale, sa qualité esthétique et artistique, et que cette tendance découle de la volonté d'insister sur un autre aspect, davantage moral, éthique, et même courtisan. Ainsi, Luc est avant tout l'artisan de Dieu, son serviteur³⁶⁷. Appuyer trop précisément la faculté artistique – en plus de contredire en partie la dimension révélée de l'acte pictural – laisserait moins de place à la louange de la personne, de son dévouement et de l'idéologie à laquelle elle obéit. L'artiste idéal s'inscrit ainsi à l'opposé d'une vocation prométhéenne, quasi dionysiaque, et répond exclusivement à une loi transcendante, souveraine et religieuse. Une *décima* dédiée à Sebastián de Llanos y Valdés corrobore cette impression :

Valdés, el vital aliento
sólo falta a esa pintura,
siendo valentía pura
en ella el encogimiento.
Lucas os prestó su tiento,
bien se conoce, pues calla

³⁶⁵ Lope de VEGA, *Triunfos divinos con otras rimas sacras...*, p. 95, *Canto* III, vv. 73-75.

³⁶⁶ On retrouve l'image de la Vierge debout sur un croissant de lune et des têtes d'angelots chez Francisco Pacheco, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, ou encore Bartolomé Esteban Murillo.

³⁶⁷ Les trois facettes de la personnalité de Luc peuvent être comprises dans cette perspective : guérisseur, il ramène auprès de son maître les âmes égarées ; évangéliste, il est secrétaire de la divinité, et peintre, il est l'artisan de sa grandeur. Ces deux dernières compétences sont ainsi résumées par José de Valdivielso dans le « Romance de Todos Santos » : « Lucas, humilde y alegre, / se acomodó junto a ellos, / pintor que fue de la Reyna / y secretario del reyno. », José de VALDIVIELSO, *Romancero espiritual* [1612], José María Aguirre (éd.). Madrid : Espasa-Calpe (Clásicos castellanos ; 228), 1984, p. 239. José María Aguirre précise en note que ces vers sont uniquement présents dans l'édition de 1613 ; la *Primera parte del Romancero espiritual* date de 1612.

la escultura de más talla,
 si a tal escorzo se aplica,
 que es la pintura más rica,
 cuando más corta se halla³⁶⁸.

Figure ancillaire de la divinité, Luc reçoit de ce statut une aura qui l'élève au rang de patron des peintres humains : le jeu de mot sur le « tiento » symbolise cette transmission plurivoque. L'appui-main prêté par l'évangéliste renvoie à une aide conceptuelle qui guide le peintre Llanos y Valdés dans l'accomplissement d'une œuvre presque vivante, dépassant la corporéité imparfaite de la sculpture en effleurant le « vital aliento », privilège uniquement accordé par le divin. La personnalité de Luc semble ainsi s'apparenter à celle de Dieu comme personnalité inspirante, mais elle reste comprise dans un rôle d'adjuvant, d'intercesseur : le saint ne peut prêter que ce qui lui a été délégué en amont. L'excellence picturale de l'évangéliste tient uniquement du fait qu'il a été en contact direct avec la divinité, laquelle a imprimé sur son œuvre sa propre grandeur. Luc n'a donc pas atteint seul ce sommet, et de fait, aucun poème ne commente sa qualité technique : il est l'image de la délégation divine, d'une grâce qui a vocation à se transmettre aux élus.

Le choix du « tiento » au lieu du « pincel » contient ainsi une nuance opposant l'artisan à l'artiste. Saint Luc est paradoxalement un artisan promu au rang de patron des artistes, mais son commanditaire lui garantit la plus grande noblesse rêvée par un peintre. La figure du *Deus artifex* n'est ancrée dans celle de saint Luc que sous la seule forme d'un reflet, la pensée théologique imposant une concentration de l'instance créatrice entre les mains de Dieu.

2. L'idée du Dieu peintre

Bien qu'il n'existe aucun rapport entre Dieu et les pinceaux, l'instrument de la peinture par excellence, plusieurs légendes rapprochent la figure divine des couleurs ou des pigments – la création de l'homme, l'inspiration du tabernacle –, ou encore de la toile – la Véronique, le *Mandylion* d'Édesse ou les saints suaires. Dans ces créations *acheiropoietes*, tout est question de sens figuré, de compréhension indirecte d'un auteur duquel émanent les notions d'origine et de perfection³⁶⁹. L'image du *Deus artifex* s'est rapidement constituée en lieu commun dans la

³⁶⁸ Poème tiré de la *Primera y segunda parte de las Vigilias del Sueño...*, D. Pedro ÁLVAREZ DE LUGO Y USO DE MAR. Madrid, 1664, p. 43. [BNM : 3-26300], cité par Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid : S. Aguirre, 1943, (Anejos de Revista de Filología española, Anejo ; 27), *Apéndice II*, « Sobre el derecho de la autoridad pública a velar por el ornato y corrección de la ciudades », p. 73 : « A una pintura de San Lucas que hizo D. Sebastián de Llanos y Valdés, trazándola con tan maravilloso escorzo, que siendo el lienzo en que la hizo de vara y cuarta, engañando a la vista manifestaba estatura del tamaño natural. ».

³⁶⁹ José María TORRES PÉREZ, « El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción. Una iconografía poco difundida », *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio bíblico español. II Arte*. Fundación bíblica española, Javier Azanza, Vicente Balaguer, Vicente Collado (éd.). Valence, Pamplune : Université de Navarre, 1999, pp. 539-540 : « El tema de Dios pintor no tiene una fundamentación directa en la Sagrada Escritura, ni en los escritos de los Santos Padres ni en el Magisterio ni en la Tradición. [...] Todo es posible para Dios y todo lo que sale de su mano es perfecto. El autor del libro sagrado también opina que como el mejor artista “aplica su corazón en reproducir el modelo y su afán es rematar toda su obra” [cita de la *Sagrada Biblia, Eclesiastés*, 38]. La condición de pintor del Padre Eterno también se ha querido ver en Isaías cuando dice: “he aquí que sobre las palmas de las manos te he grabado”. »

littérature, et ses références poétiques sont innombrables. Mais elle est problématique en ce qui concerne notre recherche : Dieu ne peut être directement considéré comme premier peintre, contrairement à Apelle et à saint Luc. Cette figure limite s'est constituée a posteriori comme l'exemplification d'une pratique et d'un statut particuliers³⁷⁰, dans un motif aussi prégnant que fantasmé.

Dans les poèmes cités jusqu'à présent, Dieu s'est imposé comme créateur suprême et non clairement en tant que peintre. Ainsi, la Nature dans la *silva* « Al pincel » de Quevedo, ou bien le reflet de Dieu dans lequel Luc puise son inspiration, chez Lope, constituent des indices du *Deus pictor* sans le nommer précisément. L'idée est par ailleurs déclinée dans différentes formulations intégrant la dimension picturale, du « divino pintor », chez Lope, au Dieu « pintor famoso » chez Cervantes³⁷¹. La poésie concrétise la déduction syllogistique primordiale : puisque Dieu est l'origine de toutes les facultés humaines, et puisque la peinture est pratiquée par l'homme, alors Dieu est le premier peintre. Mais les formules restent imagées ; le lyrisme justifie-t-il à lui seul ces détours rhétoriques ?

Tandis que le substantif « artista » reste rare, le vocable « pintor » est plus largement utilisé ; il permet de jouer sur les sens figurés de créateur, d'auteur ou de concepteur. Le vocabulaire pictural est métaphorique et topique, propice à l'expression efficace de ce qui a trait à la création, fascinante mais abstraite pour l'homme. Le *romance* « A la creación del mundo » de Lope de Vega, enclin à reconnaître aux peintres leur noblesse artistique, inaugure une fresque théologique par l'image du « divino Pintor » dans le premier vers. La tradition

³⁷⁰ L'origine et l'évolution de l'expression sont complexes, nous l'avons signalé. D'une part, la formulation de l'époque moderne renvoie à différentes références : « Mais le concept Renaissance du *divino artista*, de l'« artiste divin », avait une double racine. Il ne dérivait pas seulement de la théorie néoplatonicienne de l'enthousiasme poétique, mais aussi de l'idée médiévale de Dieu le Père conçu comme artiste, comme architecte de l'univers. », Rudolf et Margot WITKOWER, *Les enfants de Saturne...*, p. 123. D'autre part, cet héritage médiéval connaît précisément une mutation durant la période moderne : « If the concept of *Deus artifex* is a typically medieval notion which explains the creation of the cosmos in terms of human endeavor, sixteenth and seventeenth century art theory and praise of painting reverse the comparison, reducing divine creation to a figure for the explanation of human art. », Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, p. 71. Pour une synthèse des sources et des variations du topique dans les supports écrits espagnols, voir Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 37-47.

³⁷¹ Sonnet de Miguel de Cervantes, tiré du *Jardín espiritual* de fray Pedro de Padilla, in *BAE*, XXXV, p. 48, n° 25, cité par Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, pp. 49-50 :

Muestra su ingenio el que es pintor curioso
cuando pinta al descuido una figura,
donde la traza, el arte y compostura
ningún velo le cubra artificioso.
Vos, seráfico Padre, y vos hermoso
retrato de Jesús, sois la pintura
al desnudo pintada, en tal hechura,
que Dios nos muestra ser pintor famoso.
Las sombras de ser mártir descubristes
tan lejos, en que estáis allá en el cielo
en soberana silla colocado.
Las colores, las llagas que tuvistes
tanto las suben, que se admira el suelo,
y el pintor en la obra se ha pagado.

héritée par cette formule est en marche dans toute sa généralité, celle du *Deus artifex*³⁷², et moins dans la spécificité du Créateur peintre. Les vers suivants filent moins la métaphore du Dieu peintre qu'une considération de ses infinies facultés, pouvant être qualifiées d'artistiques et symboliquement placées sous le dénominateur commun de « pintor », synonyme implicite de créateur, d'artiste et même d'artisan :

Aquel divino Pintor
de la fábrica del orbe,
que puso tanto artificio
en las dos tablas mayores;
el que dio ser a la luz
sobre aquel abismo informe,
y dividió las tinieblas
de los claros resplandores;
el que puso nombre al día
y a la temerosa noche,
y en la mitad de las aguas
hizo el firmamento noble;
que bordó el cielo de estrellas,
la tierra esmaltó de flores,
el aire de varias aves,
el mar de peces disformes;
aquel que colgó del cielo
dos lámparas, dos faroles,
que eternamente alumbrasen
de un polo a otro conformes,
hizo otro mundo pequeño,
y a su semejanza diole
forma y ser, que la materia
dio la tierra, limo entonces,
a imagen de Dios en fin,
hembra y varón, y mandoles
(bendiciéndoles) crecer,
y multiplicar su nombre³⁷³.

Toutes les compétences supposées ne sont pas détaillées, elles ne sont qu'implicitement associées aux métiers de brodeur, de décorateur, de metteur en scène ou encore de potier³⁷⁴. Même si ces termes, ou d'autres équivalents tels que sculpteur et

³⁷² « Lope parte del *Génesis* para su visión artística de la creación del mundo en los principios y finales del poema, aunque en los primeros versos y en algunas otras imágenes posteriores haya una clara dependencia respecto a la idea platónica del *Deus artifex*. », Aurora EGIDO, « Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte », in *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona : Crítica (Filología ; 20), 1990, p. 202. Sur la distinction entre les deux topiques du « Deus artifex » et du « Deus pictor », voir Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 36-40.

³⁷³ Lope de VEGA, *Obras Completas. Poesía II*, Antonio Carreño (éd.). Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 199-200, « A la creación del mundo », vv. 1-28.

³⁷⁴ « La idea del *Deus artifex* era lejana y fue particularmente cara a Lope de Vega, ejemplo de fusión platónico-aristotélica al respecto. Pero la idea estaba ya en varios pasajes de la *Biblia* que a lo largo de la Edad Media mediatizaron estas equiparaciones que Lope apuntaría después en su romance: un Dios-pintor (v. 1) que sobre dos tablas mayores dibujó la fábrica del universo; bordador, a su vez, de estrellas en el cielo (v. 13); decorador, tal vez, de un innombrado teatro del mundo, cuando « colgó del cielo / dos lámparas, dos faroles » (vv. 17-18); alfarero, en fin, del hombre (vv. 23-24), que además esmaltó y bordó entre monte y campo el vergel edénico

architecte, sont présents dans certaines compositions poétiques, la tendance littéraire les circonscrit le plus souvent sous la mention du peintre, qui subsume des activités à la fois artistiques et artisanales – « pintar » est souvent secondé par les verbes « estampar », « imprimir » – tout en véhiculant un imaginaire valorisant, énigmatique et efficace. La nuance qui sépare le *Deus artifex* du *Deus pictor* n'est pas seulement une différence de degré entre le terme générique et sa déclinaison : le choix du second peut souvent s'interpréter comme un parti pris, comme une volonté de mettre en avant l'activité picturale en particulier³⁷⁵. Comme dans le sonnet LVII de Lope, ce type de réflexion inclut de plus, en filigrane, la propre condition du poète qui contemple et admire l'œuvre du peintre par l'intermédiaire de sa plume, jamais laissée en reste. Chanter la Création divine en passant par une métaphore picturale dûment choisie, au sein d'une composition poétique, implique d'y engager une considération et une application au moins égales³⁷⁶.

Le processus peut finalement aboutir à la contamination de l'image poétique du Dieu peintre dans sa comparaison avec le travail du peintre humain, qui culmine dans l'appellation des peintres « divins ». L'évolution du concept de *Deus artifex* parvient à exprimer un sentiment ambigu, entre orthodoxie et blasphème, dans l'affirmation de l'artiste comme équivalent de la divinité : la poésie est un terrain d'expression subtil pour cet avènement de l'homme qui vient à se prendre pour Dieu, tout en lui conservant une foi et une admiration intactes³⁷⁷.

(vv. 237-238). », Aurora EGIDO, « Lope de Vega, Ravisio Textor... », pp. 211-212. Or, nous l'avons vu, rien dans la *Bible* ne permet directement d'identifier Dieu au peintre : il s'agit d'une interprétation du texte biblique, devenue ensuite un argument comparatif au Moyen Âge, et qui s'est muée en un fantasme métaphorique à la période qui nous intéresse.

³⁷⁵ « [Lope], al insistir en la idea del *Deus pictor*, contribuyó, como luego lo haría Calderón, a la revalorización del arte de la pintura y al asentamiento de las teorías teológicas del arte. », Aurora EGIDO, « Lope de Vega, Ravisio Textor... », p. 212. Cependant, on trouve le plus souvent la référence au *Deus artifex*, reste de l'usage médiéval fréquent mais avant tout pédagogique et non revendicatif, contrairement à son emploi à la Renaissance : « Comme l'a montré Panofsky, on trouve ici l'origine de deux conceptualisations. L'une compare Dieu à l'artiste, image qui permet au Moyen-Âge de "rendre compréhensible l'œuvre de création divine" : l'autre, qui prévalut depuis la Renaissance, compare l'artiste à Dieu – procédé utile pour exalter la créativité artistique », Ernst KRIS, Otto KURZ, *L'image de l'artiste...*, p. 85. Nous l'avons vu, dans les sources lexicographiques, « artifice » renvoie davantage à l'artisan qu'à l'artiste. Mais associé à Dieu, il désigne le créateur et sa grandeur, son génie, sa beauté, son harmonie : l'expression est donc extrêmement généraliste, en comparaison avec le « Dios pintor », beaucoup plus concret et peut-être délicat. Lope, dans son *romance*, fait glisser la dimension générique du « Dios artífice » au « Dios pintor » : tout artiste n'est pas peintre, mais tout peintre pourrait être artiste, c'est le sens de sa réflexion sur la peinture, largement diffusée au sein de son œuvre. L'ancien topique recouvre de cette manière une charge sémantique subtilement présente, à l'image de ces autres vers : « miro, Artífice divino, / cuanto fuiste con el hombre / liberal de tus riquezas / a tu grandeza conformes », Lope de VEGA, *Triunfos divinos con otras rimas sacras...*, p. 118, « A Cristo Nuestro Señor », vv. 9-12.

³⁷⁶ « Al recrear la creación del mundo como obra de arte, surge la cuestión lógica del deseo del poeta por perpetuarse en sus versos y alcanzar así la inmortalidad [...]. », Aurora EGIDO, « Lope de Vega, Ravisio Textor... », p. 214. La conclusion d'Emilie L. BERGMANN est encore plus claire : « When poets praise painting, it is poetry that is ultimately flattered », *Art Inscribed...*, p. 311.

³⁷⁷ Emilie L. BERGMANN, *Art Inscribed...*, pp. 55-56 : « Throughout the Golden Age, the *topos* of *Deus artifex* is used to illustrate the concept of the ideal Form and its material embodiment in divine creation or the work of human *ingenio*. God and man work in harmony within a hierarchy of creative power. The divine Idea is paralleled in the artist's mental *conchetto* and carried out in human art as it is in nature. In a religious context, the human spirit has the opportunity to attain perfection by imitating the divine *exempla* of Christ, the Virgin and the saints, "painted" by the divine *artifex* for man's benefit as images are painted in churches to serve as examples for the devout. » De nouveau, le verbe « peindre » apparaît en lieu et place de « créer ».

En conclusion de cet aperçu sur la figure du peintre dans la poésie, nous pouvons apprécier à quel point la personnalité d'Apelle, simple en apparence, devient complexe d'une part en fusionnant avec d'autres références, et d'autre part en passant du statut de comparaison à celui de métaphore. Son nom peut tout d'abord être compris comme une enveloppe, une coquille ou une particule impliquant l'excellence artistique et courtisane. Mais en fonction de ce qui accompagne ou détermine ce nom-particule, une nuance peut être introduite sur la nature du genre pictural en question, ou bien sur la périodisation envisagée. Apelle est par définition le maître du passé, mais il peut être associé à un autre peintre antique qui le surpasse dans une technique, ou bien à un peintre contemporain plus virtuose encore que lui, ou bien à la figure prométhéenne qui désigne ce qu'il y a d'incontrôlable dans le génie artistique. Tout ceci relativise sa figure sans la rabaisser aucunement ; son seul nom garantit inconditionnellement l'excellence. Dans la majorité de ces configurations, la référence à Apelle est d'ordre comparative, elle est un point de repère ou un substrat inamovible, telle une racine de la réflexion sur la personne du peintre. Dans d'autres compositions, la mention d'Apelle gomme toute distance entre l'origine qu'il représente et le peintre moderne, et le parallèle devient superposition, identification. Apelle n'est plus considéré comme le meilleur peintre du passé, valeur relative, mais il est l'équivalent du meilleur peintre comme une valeur absolue. Reste le qualificatif qui oriente cette transcendance, ou bien transgressive – mais c'est la plus rare, la dimension prométhéenne de l'artiste n'accompagne pas explicitement le maître grec –, ou bien divine, dans le cas de l'Apelle chrétien.

Il est un usage qui intrigue davantage et qui se situe à mi-chemin entre les natures mondaine et divine d'Apelle. L'expression « Apeles español » semble se distinguer des autres formules en retrouvant une dimension signifiante par la parcimonie avec laquelle elle a été employée³⁷⁸. Telle une transition entre les deux sphères largement stéréotypées qui font d'Apelle la comparaison idéale pour désigner l'artiste talentueux, courtisan – l'Apelle d'Alexandre – et chrétien – l'Apelle de Dieu –, l'« Apeles español » est l'image de l'honneur insurpassable. L'adjectif « español » renvoie l'artiste à la période moderne³⁷⁹ dans laquelle il

³⁷⁸ Cette réflexion est inspirée des remarques faites par Karin HELLWIG dans son développement sur « Velázquez como "Apeles español" », *La literatura artística...*, pp. 137-144. L'auteur introduit une distinction importante entre l'image de Velázquez et les moyens utilisés afin de l'édifier. Ainsi, beaucoup de *topoi* font converger la biographie d'Apelle et celle du peintre sévillan, et de nombreuses expressions les comparent. Mais la formule « Apeles español » est très rare, et dépendrait de plus du support : « Es verdad que en ninguna parte de la vida usa [Pacheco] la metáfora de Velázquez como Apeles español, pero sí que aparece dos veces en los dos elogios que la siguen. », *ibid.*, p. 141. Ainsi, la biographie n'appelle pas cette formulation, contrairement aux compositions poétiques. Or, « tanto Gutiérrez de los Ríos como Pacheco en *El Arte de la Pintura* aluden a Navarrete el Mudo, el Tiziano español del siglo XVI, como "Apeles español". », *ibid.*, p. 138. L'expression supposerait donc une louange très marquée, soutenable dans un contexte poétique ou dans le cas d'un artiste appartenant déjà au passé, mais presque impertinente pour les biographes contemporains de Velázquez : « Podemos suponer que en el texto de la biografía Pacheco formuló en clave la imagen de Velázquez como Apeles, ya que hubiera sido un tanto atrevido celebrar como tal a un artista de apenas 37 años, aun cuando hubiera alcanzado un éxito extraordinario. », *ibid.*, p. 142. Cependant, Lázaro Díaz del Valle, contemporain et ami de Velázquez, le désigne par un autre qualificatif d'importance : « En el *Epilogo* califica a Velázquez de "divino artista", como se había hecho con Miguel Ángel en el siglo pasado. », *ibid.*, p. 142. La rareté de l'« Apeles divino » et de l'« Apeles español » révèle leur force notionnelle ; l'étude des supports théoriques nous permettra d'approfondir leur portée.

³⁷⁹ L'apparition du terme « español » n'est pas consécutive à la réunion des couronnes de Castille et d'Aragon, ni même à l'avènement de Charles Quint ; il devient plus fréquent à partir de la fin du XVI^e. Par ailleurs, il existe des variantes géographiquement restrictives, à l'image du « Bético Apeles » désignant Francisco Pacheco sous la

greffe la notion d'excellence liée à l'Antiquité, mais il véhicule aussi la spécificité éthique et religieuse de l'époque aurisécularaire. Plus qu'un nouvel Apelle, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'Apelle espagnol implique la grandeur des origines de la peinture, son dépassement dialectique et la propre excellence espagnole, l'honneur et la foi. En quelque sorte, la valeur relative d'Apelle réapparaît, tandis que la dimension absolue, toujours contenue dans l'expression entière, repose sur le qualificatif « español » qui porte ainsi toute la grandeur fantasmée, recherchée et revendiquée³⁸⁰. Ainsi, l'expression « Apeles español » devient une référence des plus nobles, voire la plus noble, la plus complète et aussi la plus rare.

La figure de saint Luc est quant à elle moins utilisée de manière explicite, mais elle est davantage homogène dans sa signification. En dehors des processus d'hybridation avec la personne d'Apelle, il est possible de distinguer doublement celle de l'évangéliste : d'une part, le jugement artistique et esthétique est quasi absent de sa référence, et corollairement, Luc est considéré comme un adjuvant, aussi bien de Dieu que des peintres en général. Ces deux caractéristiques rendent sa personne abstraite, transcendante, non reliée à une œuvre en particulier mais essentiellement unie à celle de Dieu. Ainsi, nous ne trouvons pas de comparaison directe du saint avec un peintre passé ou présent, contrairement à l'identification très souvent en marche dans la référence à Apelle. Si saint Luc est mis en présence d'un peintre, c'est toujours dans une relation de parrainage, de maître à disciple, sans que l'écart ne se réduise entre les deux ; autrement dit, il n'existe pas de nouveau saint Luc, à aucune époque.

Les deux motifs, antique et biblique, ne sont donc pas interchangeable. Même s'ils partagent plusieurs facettes qui les rendent compatibles, leur rapprochement reste unilatéral, à l'instar de la délégation faisant se rejoindre la figure divine et celle de l'évangéliste : Luc domine Apelle tout en pouvant lui emprunter ses qualités extraordinaires, mais en conservant une dimension absolue qui échappe au maître grec, chanté mais aussi surpassé par la postérité. Un vers de Lope, adressé à Juan Pantoja de la Cruz, synthétise cette hiérarchie des figures : « Dios mismo os hace su Apeles »³⁸¹. Le transfert de l'aptitude picturale par la divinité se passe de Luc, personnalité confinée à la compétence de portraitiste de la Vierge et du Christ. Apelle le substitue et entre ainsi dans la chrétienté, quand il s'agit de louer un peintre contemporain et sa technique. Chaque nom illustre deux idéaux proches, mais distincts.

De la même manière, mais en sens inverse, la figure divine emprunte à l'homme sa pratique artistique et en devient le représentant absolu. L'adjectivation « divino », quant à elle, correspond à un état de grâce de l'artiste quand il reçoit l'inspiration divine et réalise des œuvres religieuses particulièrement touchantes : le peintre divin atteint une religiosité intense,

plume de Lope de Vega, dans un poème tiré du *Laurel de Apolo* et cité par Javier PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega...*, p. 140.

³⁸⁰ Karin HELLOWIG, *La literatura artística...*, pp. 143-144 : « De este modo se presenta a un artista español al mismo nivel que los italianos. [...] Velázquez era la prueba de que en España no faltaban "ingenios" y de que también se concedían estos honores extraordinarios. Con este trasfondo hay que entender los cinco proyectos de biografías de Velázquez, el "Apeles español", del siglo XVII. »

³⁸¹ Vers tiré des « Décimas a un pintor », citées par Javier PORTÚS PÉREZ, dans *Lope de Vega y las artes plásticas ...*, p. 223, avec cette précision en note : « Procede del Códice de Pidal. Citamos por Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, 1950, p. 276. »

mais il ne s'approche pas de la compétence divine ; c'est cette dernière qui s'offre aux personnalités élues. L'effort et la gloire de l'artiste ne sont jamais compris comme une concurrence face à la personne de l'évangéliste, encore moins face à Dieu, mais bien comme la bonne application de principes spirituels, et accessoirement artistiques. Accessoirement seulement, car la dimension artistique de la divinité, du *Deus artifex* ou même du *Deus pictor*, ne contient presque aucun lien avec la matérialité picturale, le pictural étant la métaphore de la création au sens large. Cette évanescence est sans doute un terrain adéquat à l'écriture poétique, qui profite souvent de cette ambivalence de la peinture, art concret et tellement imagé, fantasmé, imageable, afin d'évoquer et de développer sa propre condition créatrice. Les poèmes sont rarement de réelles *ekphrasis*, et il faudra attendre plusieurs décennies avant que naisse véritablement la critique d'art et les analyses entièrement tournées vers la peinture pour elle-même.

Ce panorama permet de circonscrire les deux principales figures de premiers peintres, mais aussi leurs ramifications et leurs significations dans le contexte poétique. Cette typologie simplifiée, motivée par l'efficacité du message d'une série de pièces phares, n'embrasse pas tous les cas de peintres ; elle a interrogé les utilisations majeures et les plus suggestives afin de souligner l'idée, du moins l'image notionnelle du peintre idéal construite par les poètes. Nous n'oublierons pas cependant le mauvais peintre, déjà rencontré dans la recherche lexicale, et moqué dans ces deux épigrammes citées par Francisco Pacheco dans son *Arte de la pintura* :

Sacó un conejo pintado
un pintor mal entendido,
como no fue conocido
estaba desesperado.
Más, halló un nuevo consejo
para consolarse, y fue:
poner de su mano al pie
(de letra grande) CONEJO.

Pintó un gallo un mal pintor,
y entró un vivo, de repente,
en todo tan diferente
cuanto ignorante su autor.
Su falta de habilidad
satisfizo con matallo,
de suerte, que murió el gallo
por sustentar la verdad³⁸².

³⁸² Francisco PACHECO, *Arte de la pintura...*, p. 548. À la note 41, Bonaventura Bassegoda i Hugas indique ceci : « Tal como indica Pacheco efectivamente el segundo epigrama se publicó en la antología de Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, Valladolid, 1605, por lo que es el primer escrito suyo que vio impreso. » Emilie L. BERGMANN donne cette autre précision : « The second of these epigrams is attributed to the Conde de Villamediana in his *Obras* (Madrid: María de Quiñones, 1635), p. 412 [...]. », *Art Inscribed...*, p. 169, note 14. Javier PORTÚS PÉREZ fait quant à lui référence à ces vers du comte de Villamediana : « Haciendo cierto pintor / una incógnita pintura / puso el nombre y la figura / por conozerla mexor » [BNM : Ms 947], p. 229, qu'il cite dans « Un cuentecillo sobre la mala pintura: Orbaneja », in Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar...*, p. 122, note 19. De même, Javier PORTÚS PÉREZ et Emilie L. BERGMANN évoquent le poème « Pintando una belleza » de Juana Inés de la Cruz : « Yo tengo que pintar, de donde diere, / salga como saliere, / aunque

Ces personnages provoquent inévitablement le rire au premier abord, mais les anecdotes dénotent plus ou moins explicitement la difficulté de la peinture. La première épigramme offre en quelque sorte une version presque simpliste du rapport entre l'image et l'écriture, à l'extrême opposé des jeux de croisement et d'identification opérés par d'autres poètes entre leur art et la peinture. La seconde offre quant à elle un contre-pied grinçant à l'un des plus nobles arguments défendant la peinture : la notion de vérité est en effet malmenée, subvertie, le peintre forçant la réalité à correspondre à son œuvre médiocre. La figure du peintre est plus que jamais ambivalente, oscillant entre l'admiration suscitée par les personnalités légendaires et le mépris exprimé face aux peintres dégénérés. Nous approfondirons le recours à cette image de l'artiste mauvais par l'étude de l'écriture romanesque, qui s'en inspire plus largement.

III. LE PEINTRE EN ACTION DANS LA PROSE ROMANESQUE : ANECDOTES ET SYMBOLES

Comme dans la poésie, le thème pictural est majoritairement abordé dans la prose sous l'angle du portrait : de sa présence dans les péripéties à son *ekphrasis*, en passant par l'analyse de l'écriture comme un art visuel, beaucoup de pistes ont été explorées en ce sens, mettant au jour divers croisements inter-artistiques. La prise en compte de l'implication de la personne du peintre, dans ce que nous appellerons par commodité les romans, a moins retenu l'attention ; nous proposons une brève présentation de leurs usages principaux, sous la forme d'un état des lieux des figures de peintres divins, antiques et primaires utilisées par les écrivains. L'évaluation des adéquations, subversions et métaphorisations induites par la mise en mouvement ou la référence topique à ces extrêmes fait ressortir le personnage d'Apelle, fidèle à son poste d'excellence, autour duquel gravite la nébuleuse des autres peintres, connus ou anonymes mais à la personnalité marquée, tandis que l'artiste mauvais s'affiche avec une certaine profondeur.

1. Apelle et ses compétiteurs

Apelle reste le personnage essentiellement lié à la peinture en général et aux chefs-d'œuvre en particulier. Il est le meilleur, mais non le seul représentant de son art ; d'autres personnalités endossent un rôle stéréotypé dans l'imaginaire collectif. Une fois n'est pas

saque un retrato / tal, que después le ponga: "Aqueste es gato". », respectivement aux pages 122 (citation tirée des *Obras completas*, México, 1951, t. I, p. 320) et 170, note 14 (citation tirée des *Obras de sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid, 1725, t. I, p. 66). Par ailleurs, le contenu de ces épigrammes rejoint les thèmes exploités dans les anecdotes et histoires courtes : « También protagonizado por un pintamonas y procedente de un relato clásico (en este caso de Plutarco) es el cuento sobre un artista que pintó mal un gallo y, en palabras del predicador Cabrera, "cuando sacó la pintura a vistas, puso un muchacho que con una larga caña afease de la plaza todos los gallos vivos que andaban por ella, porque su presencia no descubriese la impropiedad de su tabla" [référence tirée de Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, p. 221]. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor... », p. 191.

coutume, nous commencerons par un tour d'horizon des contemporains du maître, avant de revenir sur sa personne.

L'utilisation du nom des artistes antiques fait avant tout allusion aux anecdotes que l'on retient à leur égard, et par extension, aux idées, valeurs ou notions qui restent attachées à un épisode de leur vie ou de leur art. Les sources gréco-latines étant souvent suivies de mémoire, des confusions ont pu intervenir dans ce processus. Le langage tend donc à associer aux peintres antiques un prestige global, mais le plus souvent, chaque nom, excepté celui d'Apelle, renvoie à une spécificité technique, sur le mode de l'*exemplum*. Timanthe est passé à la postérité par la place qu'il occupe dans la pyramide des meilleurs artistes, et il se distingue par un réalisme, une précision et une intensité des figures humaines, auxquels s'ajoutent une ingéniosité dans la composition et un rendu singulier des visages. C'est ce dernier aspect qui retient souvent l'attention des écrivains, notamment le portrait de groupe entourant celui d'Iphigénie lors de son sacrifice³⁸³. Deux qualités émanent de ce récit et résument la personnalité artistique de Timanthe : sa capacité à individualiser les visages par l'étude des sentiments, et son pragmatisme à la fois efficace et ingénieux.

C'est précisément ce sur quoi s'est constitué le noyau littérairement pittoresque à son égard. On le trouve par exemple dans le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, dans une mention totalement implicite, insérée comme une digression du narrateur – le prêtre, qui avait promis une histoire à Guzmán – dans la trame du récit mauresque d'Ozmín et Daraja. Il est question de l'attente et des angoisses de Daraja en l'absence de son époux, et des divers stades de tristesse par lesquels a dû passer la jeune maure. Elle est pour cela tout naturellement comparée à Pénélope, mais afin de contourner la description des différents états mélancoliques, le narrateur feint de laisser à son auditeur le soin de les imaginer : « Mucho diré callando en este paso ». Il va cependant l'y aider par le biais de l'allégorie picturale suivante :

Que para pintar tristeza semejante, fuera poco el ardid que usó un pintor famoso en la muerte de una doncella, que, después de pintarla muerta en su lugar, puso a la redonda sus padres, hermanos, deudos, amigos, conocidos y criados de la casa, en la parte y con el sentimiento que a cada uno en su grado podía tocarle; mas, cuando llegó a los padres, de joles por acabar las caras, dando licencia que pintase cada uno semejante dolor según lo sintiese. Porque no hay palabras ni pincel que llegue a manifestar amor ni dolor de padre, sino solas algunas obras que de los gentiles habemos leído. Así lo habré de hacer. El pincel de mi ruda lengua será brochón grosero y ha de formar borrones. Cordura será dejar a discreción del oyente, y del que la historia supiere, cómo suelen sentirse pasiones cual esta. Cada uno lo considere juzgando el corazón ajeno por el suyo³⁸⁴.

³⁸³ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 68, § 73 : « Pour en revenir à Timanthe, sa qualité principale fut sans doute l'ingéniosité : en effet on a de lui une Iphigénie, portée aux nues par les orateurs, qu'il peignit debout, attendant la mort, près de l'autel ; puis, après avoir représenté toute l'assistance affligée – particulièrement son oncle –, et épuisé tous les modes d'expression de la douleur, il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits. »

³⁸⁴ Mateo ALEMÁN, *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, in *Novela picaresca, Tomo I*, Rosa Navarro Durán (éd.). Madrid : Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 2004, pp. 155-156.

Timanthe n'est pas nommé, mais c'est bien son choix artistique du portrait collectif qui est repris³⁸⁵. L'anecdote n'est pas fidèlement suivie, mais nous nous concentrerons sur le traitement littéraire de la fonction de la peinture. La polysémie entourant les dérivés de « *pintar* » s'impose tout d'abord : les sens de peindre, représenter et imaginer se succèdent et se superposent, en suivant les usages propre et figuré du verbe couramment employés. Dans la description par l'image ou par les mots, la langue – équivalent narratif de la plume – et le pinceau connaissent les mêmes limites dans l'expression des sentiments extrêmes, obstacle brillamment franchi par Timanthe. Les poètes ont souvent recours à ce rapprochement entre la langue – et son extension, la plume – et le pinceau : *l'ut pictura poesis* et les topiques qui lui sont associés ne sont pas loin, surtout au regard de l'aveu du narrateur, « *mucho diré callando* ». À la peinture muette et à la poésie visuelle s'associe dans ce cas le silence éloquent, opposé à l'énumération assourdissante. Au final, c'est l'imagination qui semble détenir le plus haut degré de réalisme dans le rendu des sentiments, en laissant le cœur parler, décrire et représenter mentalement. Cependant, le narrateur et le peintre font preuve d'intelligence : l'ellipse verbale et visuelle, quand elle est bien menée, peut souvent, et paradoxalement, constituer un moment fort, précisément parce qu'elle intrigue l'imagination de l'auditeur-lecteur et du contemplateur. Le vide est une technique qu'il a fallu inventer et qui est à manier avec art. En cela, le poète et le peintre se rejoignent et démontrent leur faculté imaginante et créatrice, leur capacité à élaborer mentalement une œuvre impliquant l'imagination créatrice du destinataire.

Dans ce passage, le personnage du peintre en général et celui de Timanthe en particulier semblent secondaires, mais c'est bien de leur spécificité dont il est question, et cela ne devait pas échapper à une majorité des lecteurs. Le geste et la technique du peintre, expressions de son ingéniosité, interviennent souvent dans l'intrigue comme un détour métalittéraire insistant sur la narration et le processus créatif. Quand l'auteur lui-même n'a pas formulé explicitement ce parallèle, voire cette métaphore, les critiques l'ont fait à sa place, nous y reviendrons.

Pour finir sur le personnage de Timanthe, nous pouvons noter que cette éliation des visages les plus marqués dans son œuvre rejoint l'épisode retravaillé du triple portrait d'Antigone : dans la reprise de l'anecdote à l'époque moderne – qui remplace le roi borgne par Alexandre, affecté de strabisme – celui de Timanthe fait abstraction du défaut du roi. Ce procédé récurrent dans son art est apprécié soit comme un manque d'honnêteté et d'*imitatio*, soit comme une marque d'ingéniosité. Le contexte du portrait officiel exige l'excellence, et celle du génie se décline dans le sens du *decorum*, apanage du seul Apelle.

Autre peintre partiel, Zeuxis est lui aussi connu pour sa technique spécifique, et les épisodes le concernant entrent dans un même processus littéraire. Contrairement à la tendance

³⁸⁵ Pour d'autres passages antiques et modernes sur cet épisode, voir Donald MCGRADY, « Mateo Alemán y Timantes, o la expresión del indecible dolor de los padres », *Revista de Filología Española*, 1985, n° 65, pp. 319-321. Il conclut ainsi sur la figure de Timanthe : « [...] se asociaba siempre en aquel siglo con la historia del padre cuyo dolor por su hija no podía ser captado ni por el mejor artista. » D'autres allusions littéraires au personnage sont mentionnées par Javier PORTÚS PÉREZ, dans « Una introducción a la imagen literaria del pintor... », pp. 183-184.

à l'omission de Timanthe, nous pourrions reconnaître chez Zeuxis un excès figuratif, une sorte d'hyperréalisme tirant vers l'idéalisme ; son nom se trouvant ainsi lié à la notion de trompe-l'œil. Le portrait d'Hélène, composé des meilleurs atouts des cinq plus belles femmes de Crotone, et la facture des grains de raisin aussi vrais que nature pour les oiseaux, constituent la facette principale de son art, mais Zeuxis personnifie également l'envers de la médaille illusionniste, car il est pris à son propre jeu par le rideau fictif de Parrhasius. Là encore, l'appréciation artistique du peintre est mitigée, son inventivité n'est pas guidée par une ingéniosité clairvoyante. Précisément grâce à cette dualité, et dans la thématique de l'« engaño » et du « desengaño », la figure de Zeuxis est celle qui connaît le plus de succès³⁸⁶, et donc de reformulations dans les écrits classiques. De nouveau, le recours à ces anecdotes antiques sous une forme allégorique – ou parfois parodique – permet d'engager une réflexion sur le processus créatif en général. Le terrain d'étude est immense, et Zeuxis n'est pas le centre de notre travail ; nous n'évoquerons qu'un exemple récemment documenté³⁸⁷ sur l'utilisation de son nom et des valeurs qui lui sont attachées, dans le prologue de la première partie du *Quichotte* :

De todo esto [erudición y doctrina...] ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A B C, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro³⁸⁸.

Cet emploi illustre à merveille l'ambivalence du personnage, aspect qui nous intéresse car il offre un contraste essentiel avec la figure absolue d'Apelle. En résumé, l'apparence donne à Zeuxis une renommée de grand peintre de l'Antiquité, mais les précisions psychologiques des sources antiques sont tenaces, et en ce qui le concerne, elles révèlent son orgueil et sa suffisance. Le décodage des paroles de Cervantes s'appuie sur ses inimitiés avec son contemporain et rival, Lope de Vega. Leurs joutes littéraires ont d'abord emprunté un chemin amical à l'image du défi linéaire ayant opposé Protogène à Apelle ; mais l'évolution de la frontalité de leurs positions est connue. Le goût de Lope pour la peinture s'est incarné par son identification à la figure de Zeuxis, entre autres, et c'est ce que Cervantes retranscrit dans son prologue, dans une phrase à double tranchant. Car si Lope est un nouveau Zeuxis, il aura commis un excès de présomption et d'illusionisme à l'instar du maître grec, et il devra

³⁸⁶ Voir les divers exemples cités par Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor... », pp. 182-184. L'auteur arrive à cette conclusion : « Sin embargo, de entre todas esas historias fue la de las uvas de Zeuxis la que alcanzó mayor éxito, hasta el punto de que sirvió para estructurar otras historias atribuidas a pintores modernos. Esto sugiere que la mentalidad colectiva de la época seguía considerando la pintura un arte esencialmente ilusionista, y apreciaba al pintor en la medida en que era capaz de hacer confundir lo representado con su representación », *ibid.*, pp. 184-185. Sur le parallèle entre la technique picturale de Zeuxis et l'écriture cervantine, voir le chapitre « Dulcinea and the Five Maidens: Zeuxis » de Frederick A. de ARMAS, *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. Toronto, Buffalo, Londres : University of Toronto Press, 2006, pp. 170-188.

³⁸⁷ Pedro CONDE PARRADO, Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, « Ravisio Textor entre Cervantes y Lope de Vega... »

³⁸⁸ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I [1605], Luis Andrés Murillo (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 77), 2003 [1^{re} éd. 1978], p. 53.

reconnaître son propre fourvoiement devant le Parrhasius moderne, Cervantes³⁸⁹. Les noms de peintres et la peinture sont convoqués pour leur symbolisme ; nous retrouvons ci-après une autre utilisation littéraire de la figure du peintre comme alter ego de l'auteur.

La figure d'Apelle montre en revanche un marquage beaucoup moins partiel et subjectif : il est un artiste équilibré dans son jugement et dans sa pratique, et sa personnalité parfaite, archétypique, a même attiré vers elle plus d'œuvres et de prouesses que celles recensées par des sources antiques. Aucun défaut concret ne lui est attribué : même s'il peut être surpassé par les nouveaux Apelles, les maîtres modernes, il conserve sa réputation de peintre sans faille de son vivant. Quels traits ressortent alors de sa personne ? Son excellence est intacte, et la croyance en l'exclusivité qui le lia à Alexandre reste une facette privilégiée, presque proverbiale ; elle est davantage utilisée pour ce qu'elle symbolise que pour sa véritable historicité. Cervantes y fait allusion dans la deuxième partie du *Quichotte* :

[...] y si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide Hamete su primer autor, bien así como mandó Alejandro que ninguno fuese osado a retratarle sino Apeles³⁹⁰.

Ces paroles de don Juan, lecteur et admirateur, comparent implicitement l'écriture à la peinture et reviennent au thème de l'équilibre entre *imitatio* et *decorum* : seul l'auteur autorisé, ingénieux et talentueux, peut accomplir le récit fidèle des aventures de don Quichotte, ce à quoi a contrevenu Avellaneda en donnant une suite malheureuse à la première partie. Le décret mythique d'Alexandre nommant Apelle unique peintre officiel est ici souhaité pour la même raison, afin d'éviter les mauvaises représentations. Au premier auteur, Cid Hamete, correspond le premier peintre, Apelle, rangs en dehors desquels on ne trouve qu'imitation, transgression ou injure envers le modèle, ce qu'exprime don Quichotte : « Retrátame el que quisiera, pero no me maltrate; que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias. » L'anecdote et les valeurs qui y sont adossées – l'exclusivité et l'excellence – semblent populaires, et elles couronnent un usage très fréquent du verbe « pintar » comme synonyme de « describir », chez Cervantes³⁹¹ comme chez ses contemporains. La figure d'Apelle reste lisse,

³⁸⁹ Cette hypothèse semble renforcée par la nature même du prologue, qui s'assimile souvent à un autoportrait de l'auteur. L'imbrication entre métaphore picturale et création littéraire, et le jeu de reflet des écrivains dans les personnalités de peintres jouent alors pleinement. Sur les autoportraits textuels de Cervantes, voir par exemple Frederick A. de ARMAS, « Cervantes ante el Parnaso : autorretratos textuales y pintura italiana », *Ínsula*, « Cervantismos americanos », janvier-février 2005, n^{os} 697-698, pp. 4-7.

³⁹⁰ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II [1615], Luis Andrés Murillo (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 78), 1991 [1^{re} éd. 1978], 54, p. 489.

³⁹¹ Peu avant la référence à Apelle, don Jerónimo dit à Sancho en parlant d'Avellaneda : « pintaos comedor, y simple, y no nada gracioso, y muy otro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe. », Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 54, p. 487. L'emploi des deux verbes est ici simultané et l'alternative sert sans doute à éviter la répétition. Nous pouvons cependant interroger leur interchangeabilité et voir dans cet emploi de « pintar » une nuance de dépréciation ou de familiarité, absente de « describir ». De manière générale, il est possible de reconnaître dans le verbe « pintar », au sens de décrire, une connotation virtuelle et visuelle : « “Pintar” y “describir” son, para Covarrubias como para Cervantes, prácticamente sinónimos. Sin embargo, la equivalencia de ambos términos adquiere particular significado si observamos que se utiliza con énfasis especial cuando se refiere a personajes presentados como inexistentes. » Don Quichotte utilise de cette manière « pintar » pour décrire Dulcinée. Le verbe apparaît également dans d'autres contextes : « La función del verbo “pintar” o sus derivados tiende de este modo a presentar como existente y digno de crédito, porque está pintado, aquello que es sólo fruto de la imaginación burlesca del autor o

sans aspérité, elle évoque un statut et une exception admirables dont la grandeur et la qualité sont transposables à d'autres domaines ; elle relève du fantasme, de l'idéal, et au-delà de la substance officielle qui l'englobe – Apelle évolue à l'ombre d'Alexandre –, son noyau référentiel tourne autour de la question de la création artistique.

La présence du premier peintre est complétée par une autre modalité plus fréquente, celle du duo ou du trio avec ses collègues. La convocation de chaque figure seule se base sur une anecdote et une valeur propres, les motifs ne sont donc pas interchangeables. Leur réunion peut cependant occasionner une résolution dialectique de deux talents incomplets, ceux de Timanthe et de Zeuxis, par l'excellence d'Apelle. Cela suppose néanmoins une connaissance individualisée de ces trois personnalités. Il est probable que certains auteurs reprennaient ce groupe sans référence précise à la qualité de chacun, induisant ainsi une équivalence jouant sur la redondance et la synonymie propres à la langue classique. Par ailleurs, les défauts relatifs aux deux premiers sont très limités, et ils ne les font pas pencher du côté de la médiocrité pure. Ainsi, l'évocation de plusieurs peintres antiques peut constituer un socle incarnant la primauté, mais, si nous admettons une connaissance largement partagée des valeurs de chacun – excès, omission, excellence –, le groupe pourrait symboliser la complémentarité, l'émulation, la concentration des génies, autrement dit, un « horizon mythique »³⁹² de la création picturale. Nous trouvons cet usage, avec des variantes, chez Cervantes :

Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí, sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque vuestra excelencia la viera en él toda retratada; pero ¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que los míos, empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo, para pintarla y grabarla en tablas, en mármoles y en bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla³⁹³?

Don Quichotte invoque les meilleurs peintres du monde, à l'instar des « mayores retóricos del mundo », comme il le précise à Sancho à propos de Cicéron et de Démosthène. De la même manière que dans le passage du *Guzmán* vu précédemment, le détour par les peintres a pour motivation le contournement d'une description : la déception lors de sa rencontre avec Dulcinée provoque chez don Quichotte cette impossibilité à dépeindre, et même à ébaucher sa belle imaginaire, victime d'un charme qui la prive du sien. L'auteur joue ainsi avec le *topos* du portrait parfait exécuté par les maîtres de l'Antiquité. Qu'en est-il de la

de sus personajes. El sentido de este recurso estilístico sería así el de crear un espejo más entre los múltiples en que la realidad se fragmenta en el universo cervantino. », Margarita LEVISI, « La pintura en la narrativa de Cervantes », *Boletín de la Biblioteca Meléndez Pelayo*, 1972, XLVIII, pp. 298-300.

³⁹² Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor... », p. 188 : « Si bien, desde un punto de vista doctrinal, fueron los tratados de retórica las fuentes sobre las que se construyeron las bases para la creación de la doctrina humanista de la pintura, la obra de Plinio y la variedad de anécdotas utilizadas por otros escritores sirvieron para dar un soporte trasladable a la experiencia cotidiana a esa doctrina. Apeles, Zeuxis o Timantes se convirtieron así en el horizonte mítico de la historia de la pintura, y ello se advierte muy bien en los tratados de arte. »

³⁹³ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 32, pp. 288-289.

personnalité des peintres mentionnés ? Apelle est fréquemment associé à son homologue sculpteur, Lysippe, portraitiste officiel d'Alexandre. Nous avons vu que dans une autre référence à Apelle, postérieure à cette scène, l'auteur retient cette même exclusivité comme particularité du peintre. Quant à Zeuxis, il est remplacé par son successeur, Parrhasius, qui « fut le premier à rendre les détails de l'expression du visage, à donner de l'élégance à la chevelure, de la grâce à la bouche »³⁹⁴. Pline ne lui épargne pas son orgueil et les dérives de sa pratique artistique : Parrhasius est un grand peintre, mais imparfait, tout comme Timanthe. Tous deux sont surtout reconnus pour leur talent et leur ingéniosité dans l'art du portrait, et c'est précisément ce dont il est question dans le dialogue entre don Quichotte et les deux gentilhommes, qui insistent pour avoir l'esquisse, « rasguño y bosquejo », de Dulcinée. Don Quichotte se désole que le mauvais sort jeté sur elle lui ôte de l'esprit, « de la idea », sa beauté : la référence aux peintres, accompagnés des orateurs et sculpteurs antiques, se poursuit dans la métaphore picturale de la description – par la répétition du verbe « pintar » –, utilisée par tous les interlocuteurs afin de désigner l'image mentale, et choisie par l'auteur afin de désigner l'image, ou le portrait littéraire, présent en creux dans ce cas, seulement évoqué par la mention de l'art qui semble l'exemplifier.

Ces allusions, banales en apparence, peuvent fonctionner comme de véritables désignations spécifiques, notionnellement précises et cohérentes. Leur horizon paradigmatique est parfois complété par le nom de peintres modernes, mais rarement espagnols³⁹⁵. Le personnage du peintre, qu'il soit ou non nommé, implique souvent un jeu de miroir entre les arts. De plus, c'est autour de la notion de perfection que se rejoignent peinture et poésie, les prouesses des grands artistes incitant les poètes à se surpasser, et inversement. Nous retrouvons ce lieu commun largement développé dans les paroles de don Quichotte, quand il explique à Sancho que tout chevalier doit calquer sa conduite sur celle de l'excellent Amadís :

No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo. [...] Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los demás oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar

³⁹⁴ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 66, § 67.

³⁹⁵ C'est le cas dans ce passage souvent cité du *Persiles*, roman dans lequel la thématique picturale apparaît sous toutes ses formes : « [...] abrieron la sala, y, a lo que después Periandro dijo, estaba la más bien aderezada que pudiese tener algún príncipe rico y curioso en el mundo. Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes tenían allí lo perfecto de sus pinceles, comprado con los tesoros de Hipolyta, acompañados de los del devoto Rafael de Urbino, y los del divino Micael Angelo: riquezas donde las de un gran príncipe deben y pueden mostrarse. », Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], Carlos Romero Muñoz (éd.). Madrid : Cátedra (Letras hispánicas ; 427), 2004 [1^{re} éd. 1997], IV, 7, p. 683. Margarita Levisi précise ceci : « Conviene observar que esas pinturas de Miguel Ángel o Rafael aparecen mencionadas junto con las de los pintores clásicos, conocidos sólo a través de la erudición. Una vez más, la admiración por la antigüedad se pone de manifiesto, aunque sólo los pintores cuyas obras debía conocer en forma directa reciben epítetos que se ajustan perfectamente a sus características. Entre los pintores españoles, Cervantes no menciona más que a Juan de Jáuregui en el Prólogo a sus *Novelas Ejemplares*, si bien en realidad fue más conocido como poeta que como pintor [...]. », Margarita LEVISI, « La pintura en la narrativa de Cervantes »..., p. 294. Cette occurrence attribue la perfection à tous les peintres antiques mentionnés, elle fait abstraction des imperfections des uns et de l'excellence absolue d'Apelle, et ne retient que le socle artistique qu'ils constituent selon la tradition. Sur les sources de cette convention des catalogues d'artistes anciens et fameux, voir Karl-Ludwig SELIG, « *Persiles y Sigismunda*: notes on pictures, portraits, and portraiture », *Hispanic Review*, 1973, n° 41, pp. 305-312.

nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajo nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta misma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de caballería militamos. Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería³⁹⁶.

Imitation, récréation, perfection : tous les ingrédients de la polémique sur la valeur de l'art pictural sont rassemblés. L'image de l'artiste qui doit s'inspirer des premiers peintres s'érige en paradigme de toute activité utile à la république ; Apelle est absent, mais sa personnalité politico-artistique semble sous-jacente. Sur le thème de la description glorificatrice, un double glissement est opéré entre la pratique picturale et la poésie : à l'instar du meilleur peintre, Homère et Virgile occupent la place de meilleurs poètes, et leur œuvre poétique est assimilée à la peinture par l'utilisation topique du verbe « pintar » dans le sens de « describir », et par l'ambivalence du « retrato », pictural et littéraire. Une précision conceptuelle est apportée quant à la nature de la description, plus précisément de l'imitation des modèles, qui ne doit pas dépendre de leur apparence matérielle, mais recréer et révéler leur aura exemplaire : « no pintándolo [...] como ellos fueron, sino como habían de ser ». Le portrait poétique est moral, et par syllogisme, le portrait pictural l'est également, ce qui plaide en faveur de la capacité créatrice du peintre, qui dépasse l'*imitatio* pour atteindre le *decorum*, signe d'excellence. Perfection de la chevalerie, de la poésie et de la peinture : autant d'idéaux qui s'alimentent mutuellement. Aux côtés d'Amadís, d'Homère et de Virgile, la mention à Apelle aurait complété le tableau de l'excellence fantasmée, mais d'une certaine manière, l'absence de son nom donne à la base picturale de la réflexion de don Quichotte une dimension encore plus conceptuelle, comme si la peinture – le peintre – s'érigait en métaphore de toute création – de tout créateur.

Dans cette optique, nous voudrions rappeler la valeur artistique qui a été prêtée à l'écriture cervantine : il ne s'agit pas d'en continuer l'argumentation, car nous nous écarterions de l'objectif de notre étude, mais la typologie des premiers peintres qui nous occupe a pu connaître des ramifications en ce sens. Ainsi, les œuvres de Cervantes et les analyses de son style mènent parfois à apprécier a posteriori sa prose à l'aune de la peinture. La dimension visuelle de nombreux passages peut être comparée à la composition picturale³⁹⁷, et le parallèle

³⁹⁶ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, I, 25, pp. 303-304.

³⁹⁷ Margarita LEVISI, « La pintura en la narrativa de Cervantes »..., p. 304 : « Cervantes piensa y escribe no sólo como quien pretende inventar el argumento de una historia, sino como alguien que debe tratar de hacerlo visualizable en grado máximo. Para algún otro escritor, la tentación de caer en lo meramente descriptivo podría haber sido demasiado fuerte. En Cervantes el problema se resuelve con un perfecto balance: los personajes se disponen de acuerdo con una fórmula que denota un claro sentido de composición pictórica [...]. » *Ibid.*, pp. 307-308 : « [...] Cervantes se apropia de lo que la pintura o la escultura puede ofrecerle con un criterio selectivo. Su finalidad al escribir novelas es la de crear un mundo verosímil, reino de la Poesía. ». Sur les techniques dites picturales de Cervantes et sa peinture verbale propice à la stimulation de l'imagination, voir Diane CHAFFE, « Pictures and portraits in literature : Cervantes as the painter of *Don Quijote* », *Anales cervantinos*, Madrid, 1981,

a été établi avec conviction dans sa proximité thématique et stylistique avec Diego Velázquez³⁹⁸, même s'ils ne sont pas exactement contemporains. Cervantes est donc compris comme un portraitiste qui s'adonne parfois à l'autoportrait, mais tout cela relève de la métaphorisation picturale de la littérature. Les études vont plus loin cependant, et reconnaissent en l'écrivain un créateur de mondes ou d'images picturales³⁹⁹, en somme, un nouveau représentant du topos du Dieu peintre, ou plus largement du *Deus artifex*, sous la forme du poète-peintre.

Cette interprétation actuelle repose sur une présence en filigrane, sans doute plus discrète mais plus structurante que chez d'autres écrivains, de la qualité visuelle, et même pictoriale dans la prose cervantine. Alors qu'il se réfère explicitement peu souvent au domaine artistique⁴⁰⁰, l'auteur a pu investir doublement la dimension créatrice de son œuvre, dans sa réalisation et son autocritique – sa déréalisation en quelque sorte, ou plutôt sa métaréalisation –, à l'image du tisserand⁴⁰¹ ou du peintre, métaphore du double de Dieu⁴⁰² dans son

t. XIX, pp. 49-56. Voir également l'analyse de Helena PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte : estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*. Madrid : Gredos (Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos ; 217), 1975, 2 vols., 690 p.

³⁹⁸ Sur ce point, le chapitre IX « Barroco literario y barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez » de l'ouvrage de Helmut HATZFELD, *Estudios sobre el barroco*. Madrid : Gredos (Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos ; 73), 1964 [1^{re} éd. 1954], pp. 363-392, repris avec quelques changements dans *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*. Madrid : CSIC (*Revista de filología española*, anejo LXXXIII), 1966, pp. 285-303, est éloquent. L'auteur interroge les similitudes conceptuelles et techniques des deux génies, qui les ont conduits à des « descubrimientos estéticos comunes » (*ibid.*, p. 392).

³⁹⁹ « Fulfilling the requirements of invention, expression, and decorum, Cervantes' art resembles painting in content, effect and purpose. Consequently, Cervantes incarnates the Renaissance conception of poet as pictorial imagist. », Joan CAMMARATA, Bruno M. DAMIANI, « "Actio" in Cervantes' *Galatea* and the visual arts », in *Arcadia*. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1986, n° 21, p. 83.

⁴⁰⁰ Cette relative rareté de la mention des arts et des artistes est soulignée par Ricardo del Arco : « La emoción ante las artes del diseño no abunda en la obra cervantina; sintióla, sí, porque su espíritu delicado no podía permanecer ajeno a esta especulación. Periandro admira en la gran sala de Hipólita las riquezas que encierra: "Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes" tienen allí lo perfecto de sus pinceles, "acompañados de los del devoto Rafael de Urbino y de los del divino Micael Angelo". Salvo Apeles y Timantes, mencionados antes en el *Quijote*, los restantes pintores los cita aquí Cervantes por vez primera [...]. », Ricardo del ARCO, « Estética cervantina en el "Persiles" », *Revista de ideas estéticas*, 1948, n°s 22-23, t. VI, p. 170. Nous avons relevé précédemment davantage de références aux peintres antiques dans l'œuvre de Cervantes.

⁴⁰¹ Sur l'interprétation de l'écriture littéraire de Cervantes comme un art du tissage, voir Louis C. PÉREZ, « El telar de Cervantes », in *Filología y crítica hispánica, Homenaje al profesor F. Sánchez-Escribano*, A. Porqueras, C. Rojas (éd.). Emory University : Alcalá, 1969, pp. 99-114, et, du même auteur, « The theme of the Tapestry in Ariosto and Cervantes », *Revista de estudios hispánicos*, 1973, n° 7, pp. 289-298.

⁴⁰² « Pasado, presente y futuro encajan en las tres estrategias de la retórica narrativa utilizada en el *Persiles*: la pintura recrea la memoria del pasado en el lienzo mnemónico que Periandro encarga, como aval de su estoica peregrinación y para ejemplo edificador de las gentes; el bordado es análogo de la génesis paulatina de la línea novelesca, del *entramado* sucesivo que es el peregrinar mismo, de la textura en que el presente forja su instantaneidad transitoria, del engarce de los episodios en los *curricula* de Persiles y Sigismunda; la escritura es la demiurgia que signa y da fijeza al propio mundo narrativo, que *textualiza*, vale decir, que otorga fe de existencia gráfica a las intervenciones orales de cada interlocutor, que se van *transcribiendo* en la *tabula rasa* que la novela deja de ser. El autor (y el traductor) emulan algunas competencias laborales del Hacedor macrocósmico, cuyo pincel, cálamo y telar estimulan el tránsito de la faena *artesana* al ejercicio *artístico*. Cervantes se acerca a la reflexión epistemológica de la novela y del arte de novelar en la exigencia metanarrativa de una *obra de arte*, bajo el común lenguaje de la pintura, el tejido y la escritura. El peregrino o viajero de la novela, eterno trashumante, que descansa en el sistema metafísico de la Cadena del Ser. [...] Sin embargo, el sentido final de los *trabajos* congenia con una proyección *artística* de la condición humana (la microcosmía "debuxada", escrita o tejida por Dios) y con una alegorización del novelador y del novelar (*artífice* y *artificio*) que descubrimos cuando se discuten y comentan, por él mismo o por boca de sus personajes, aspectos de la narración y del arte narrativo. La peregrinación se traslada ahora al autor, en una itinerante dialéctica que establece consigo mismo acerca de la *pintura* de su *pintura*

implication intellectuelle et personnelle au sein de son œuvre. À l'exceptionnalité de l'œuvre de Cervantes correspond celle de sa fortune critique, et une grande partie des études et des représentations qui lui sont dédiées contribuent à la mythification, à la divinisation de l'auteur⁴⁰³. La critique littéraire continue ainsi le processus utilisé et discuté à l'époque classique par les écrivains : de l'illustration – Dieu comme un peintre – à la comparaison – le peintre comme Dieu –, jusqu'à la métaphore – Dieu est peintre, et le peintre est divin –, nous atteignons une sorte d'allégorie de la création sous la forme du peintre, idéal du créateur qui sert à expliciter l'œuvre littéraire. Autrement dit, nous avons recours aujourd'hui aux métaphores divines – et picturales – d'alors afin de comprendre les techniques des auteurs aurisécularisés ; la figure du premier peintre tend ainsi à se dissoudre dans une abstraction herméneutique.

Si la facette antique de la grandeur picturale est bien représentée dans les romans, par l'intermédiaire d'Apelle et de ses confrères, le versant biblique est absent : nous n'avons trouvé aucune référence à saint Luc peintre. Cependant, le champ de la peinture religieuse y est présent : des peintres d'images miraculeuses sont mentionnés, et la peinture divine est mise en regard de l'art humain, sans que le nom de l'évangéliste n'apparaissent. La difficulté, et sans doute l'obstacle de cette allusion, tiennent sûrement au mode comparatif qu'implique la figure de saint Luc. Il est le premier peintre de la divinité, et plus exactement, le premier portraitiste de la Vierge et du Christ. L'identification d'un peintre terrestre à sa personne induit une équivalence entre leurs modèles, or la Vierge ou le Christ ne peuvent être assimilés à personne. La comparaison dans ce contexte ne peut être qu'unilatérale : le peintre ou le modèle peuvent se montrer pieux, divins au sens où ils agissent en suivant et en servant le dogme, mais ils n'atteignent pas à proprement parler la divinité. Celle-ci se donne mais ne s'acquiert pas ; il était en effet blasphématoire d'attribuer à l'homme une dimension divine⁴⁰⁴.

Tandis que les noms d'Apelle et des autres maîtres antiques interviennent souvent afin de couronner les prouesses et l'envergure tant morale que sociale d'un peintre contemporain, le chiasme ne se concrétise jamais verbalement dans le cas des peintres religieux. Par exemple, il est possible de déceler une hypothétique réminiscence de la thématique de saint Luc dans ce passage du *Persiles* :

pero en lo que mas se aventajó el pintor famoso, fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la

del *tejido* de su *bordado textual*, de la *escritura* de su *escritura*. », Carlos BRITO DÍAZ, « “Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles* », *Bulletin of the Cervantes society*, 1997, vol. XVII, n° 1, pp. 163-164. Cette conclusion synthétise les métaphores et concepts qui rapprochent l'œuvre littéraire de l'œuvre divine, en passant par la figure du peintre.

⁴⁰³ Les représentations picturales ont offert à Cervantes une glorification posthume, recherchée de son vivant et par son œuvre ; voir Frederick A. de ARMAS, « Cervantes ante el Parnaso... », pp. 4-7.

⁴⁰⁴ « Si buscamos en [el] *Tesoro de la lengua castellana* [de Sebastián de Covarrubias] de 1611 lo que dice bajo la palabra “divino”, veremos que remite en primer lugar al concepto de “divinidad”. En esta entrada, tras la frase introductoria y universalmente explicativa: “Una est divinitas”, se dice: “Abusivamente se toma por la hinchazón de algunos señores, que quieren ser adorados y no se acuerdan que son del mesmo barro que los demás”. Covarrubias condena aquí claramente como abuso la petulancia del ser humano de pretende ser igual a Dios o calificarse de “divino”. », Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 47-48.

dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase⁴⁰⁵.

La parfaite beauté d'Auristela – à laquelle correspond de plus une âme parfaite – est inaccessible à tous les peintres humains, même inspirés de Dieu : c'est précisément ce qui serait arrivé à l'évangéliste, dont le portrait de la Vierge, selon plusieurs légendes, aurait été achevé par les anges ou par la divinité même. Nous aurons l'occasion d'apprécier la diffusion de ce motif, qui ne prend pas corps sous la plume de Cervantes. Plusieurs occasions, que nous pourrions qualifier de manquées, se présentent également chez Lope, par exemple dans *El peregrino en su patria* : il est question de la dimension miraculeuse des images de la Vierge, notamment celle de Montserrat⁴⁰⁶. Or, nous le verrons en détail, presque toutes les effigies mariales sont connues à l'époque pour leur parenté avec l'original de saint Luc. Malgré cela, l'allusion à Luc ne s'impose pas. Au-delà de la référence à l'évangéliste et à la fabrication de l'image, c'est la notion d'intercession qui importe. Le portrait est donc considéré dans ce qu'il peut engendrer – miracles, dévotion – tandis que le nœud conceptuel de sa matérialité se résout par une évidence : la figure du Dieu peintre fait office de lien implicite.

La transposition littéraire des croyances sur l'intervention divine dans la réalisation d'œuvres picturales fait donc l'économie d'une figure qui semble peu ancrée dans la conscience populaire. La personnalité de saint Luc peintre ne s'infiltrer pas dans ces failles propices à l'élaboration ou à la réappropriation des mythes, contrairement à Apelle, souvent convoqué quand les récits se tournent vers les valeurs d'excellence et de *decorum*. L'unique figure emblématique de l'exercice pictural lié à la divinité ne colonise pas l'expression littéraire : Luc n'est pas emblématique, il reste cantonné à une valeur limitée et subsumée par la toute-puissance de la figure du Dieu peintre.

2. Le mauvais peintre et l'ombre du singe

Face à la couronne de laurier conservée par Apelle et à l'auréole de la divinité qui éclipse saint Luc, les sources romanesques reflètent également la facette primaire du peintre. Plusieurs déclinaisons sont observables, de la plus bénigne à la plus prononcée, jusqu'au retour de la figure du singe comme emblème de la représentation visuelle, vue sous un certain angle. La description concrètement négative du geste et de l'œuvre d'un peintre reste rare, la moindre qualité étant souvent d'ordre comportemental : entre les manies des uns, les excès des autres et

⁴⁰⁵ Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda...*, III, 1, p. 439. La dimension divine de la peinture, bien que débattue, et même rebattue, se limite à un argument spécifique et unilatéral qui n'efface en rien la conception artisanale de l'art pictural largement partagée. Malgré les efforts théoriques et les premières reconnaissances officielles dès le début du XVI^e siècle, le statut d'« oficial » du peintre constitue la partie immergée de l'iceberg. Pierre Civil rappelle en ce sens que « Le "famoso pintor" est avant tout un artisan de talent qui se plie à la volonté des commanditaires (successivement, Periandro et le Duc de Nemours) ou un commerçant très attentif au prix de sa marchandise. », Pierre CIVIL, « Arts visuels et art du récit dans le *Persiles* », *Les langues néo-latines*, 2003, n° 327, p. 77.

⁴⁰⁶ Lope de VEGA, *El peregrino en su patria*, Juan Bautista Avallé-Arce (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 55), 1973, pp. 151-157.

les diverses incapacités recensées, le défaut pictural se trouve rarement sur un plan esthétique. De ces signes avant-coureurs à son effigie, voyons ce que les formes romanesques réservent à l'artiste médiocre.

À l'instar des tableaux qui peuvent représenter parfois des motifs communs, banals, voire laids⁴⁰⁷, les artistes peuvent souffrir de maux dont ils n'ont pas l'exclusivité : ainsi, la folie ou la mélancolie touchent certains peintres sans que l'on puisse forcément associer ces défauts psychologiques et physiologiques à l'activité picturale⁴⁰⁸. Il faut distinguer les résultats de statistiques réelles du contenu des allusions proprement fictionnelles : même si folie et mélancolie ne constituent pas un trait spécifique de la personnalité des peintres, et contribuent au contraire à les rapprocher de l'ensemble de la population, l'observation littéraire de leur caractère peut donner l'illusion de cette propension particulière au sein de leur groupe. Par ailleurs, cette même tendance de caractère peut symboliser une chose et son contraire ; la folie est ambivalente et en dehors de sa connotation pathologique, elle est historiquement liée à la notion de création et de divinité⁴⁰⁹.

Sans reprendre les exemples déjà répertoriés⁴¹⁰, nous soulignerons la dualité du regard porté sur le peintre, dualité qui correspondait sans doute également à une modification du regard que le peintre portait sur lui-même. Il existe en effet une quantité non négligeable de mentions à sa particularité comportementale, et souvent, l'artiste est jugé, ou préjugé, sur le caractère ou la tendance qu'il montre ou dont on l'affuble. Cela participe de la tradition qui veut qu'un artiste soit mentalement différent, et à laquelle les concernés peuvent s'affilier volontairement⁴¹¹. Cependant, les personnalités des grands peintres se construisent plutôt en

⁴⁰⁷ Nous faisons référence à ce célèbre passage du *Persiles* : « La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. », Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda...*, III, 14, p. 578.

⁴⁰⁸ Sur cette question, voir Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne...*, notamment pp. 123-160. La réponse de cette enquête infirme l'hypothèse d'un lien entre « psychose et activité artistique » (*ibid.*, p. 124) ; l'ouvrage permet par ailleurs d'apprécier l'extrême diversité des personnalités qui ont pu s'adonner à l'art pictural en Europe.

⁴⁰⁹ Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne...*, p. 127 : « Pour résumer, le problème de l'« artiste fou » nous confronte, d'un point de vue historique, à trois formes de folie, intrinsèquement différentes : la première, c'est la *mania* de Platon, la folie sacrée de l'enthousiasme et de l'inspiration ; la seconde est l'aliénation mentale avec ses désordres de diverses sortes ; la troisième n'est qu'une référence plutôt vague à un comportement excentrique. »

⁴¹⁰ Voir les références données par Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor... », pp. 177-180.

⁴¹¹ Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor... », pp. 177-178 : « La alusión a la locura como característica psicológica del pintor es un tópico de la literatura europea de la Edad Moderna, y en el fondo se trata de una caracterización ennoblecedora, por cuanto es una referencia al fuerte componente mental o intelectual que requiere el ejercicio de este arte. De hecho, los escritores se complacían en colocarse tópicamente a sí mismos también en el grupo de los locos [...] ». Cette particularité mentale, en plus de son rôle dans la définition du peintre, pose la question de la réception de son œuvre : ainsi, toute incompréhension d'un tableau peut être reportée sur la bizarrerie de son auteur ; cette dimension est souvent présente dans les anecdotes et les proverbes, nous l'avons vu. Ainsi, dans le *Persiles*, un peintre tente d'expliquer les motifs employés par l'un de ses confrères dans une copie du portrait d'Auristela en se référant aux « fantasías de pintores, o caprichos, como los llaman », Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda...*, IV, 7, p. 672.

fonction du statut revendiqué. Ainsi coexistent une vision « proto-bohème »⁴¹² de l'artiste et une figure du peintre autonome, ou en voie de l'être, et donc plutôt courtisan. Le décalage est en somme celui qui sépare conformisme et prétention. La médiocrité pure, concrète et esthétique, n'est donc pas à chercher de ce côté ; elle semble bien plus relever d'une série de critères subjectifs et de défauts partagés entre l'artisan et le contemplateur.

Jerónimo de Alcalá Yáñez nous offre dans son *Donado hablador* un regard à la fois documentaire et idéologique sur l'activité picturale telle qu'elle pouvait exister en Vieille Castille au début du XVII^e siècle. Le *pícaro* Alonso, fatigué de sa condition de valet, souhaite apprendre un métier et entre au service d'un peintre. Au-delà de l'étiquette de ce « pintor de mala mano », la peinture est clairement définie comme une pratique manuelle et mercantile, un « oficio », bien que le maître soit qualifié de « liberal » ; à cette générosité d'âme n'équivaut ni talent, ni noblesse. L'épisode donne lieu à une description de l'atelier et des tâches de l'apprenti, et passe par la référence topique et idéaliste aux peintres antiques, symboles de l'excellence ; le narrateur commet une confusion fréquente à l'égard d'Apelle qui hérite du subterfuge employé par Parrhasius afin de tromper l'illusionniste Zeuxis⁴¹³. Plus haut dans le roman, Apelle est déjà cité, mais seulement dans l'ombre de la grandeur d'Alexandre, par allusion au don de Campaspe⁴¹⁴.

Qu'en est-il plus précisément du personnage du mauvais peintre ? Le maître d'Alonso condense plusieurs défauts à la fois techniques et théologiques. Tout d'abord, ses œuvres sont marquées par un anachronisme et une insuffisance⁴¹⁵ : l'addition sous les représentations

⁴¹² Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne...*, p. 133 : « Pour parler en termes généraux, l'artiste mélancolique, en même temps que le « proto-bohème », était passé de mode au XVII^e siècle. Les grands artistes de l'époque, le Bernin et Rubens, Rembrandt et Vélasquez n'ont jamais été décrits comme des mélancoliques et n'ont jamais montré de traces de cette maladie. » Sur l'Espagne classique, Javier Portús Pérez écrit ceci : « De la aspiración común de la sociedad a comportarse como la nobleza participaban también los artistas, quienes en vez de esforzarse por cultivar modos de comportamiento que los pudieran distinguir del resto de los ciudadanos, trataron de adoptar en la medida de sus posibilidades los usos, las costumbres y el tren de vida de los aristócratas. Al contrario de lo que ocurría, por ejemplo, en Italia, los pintores españoles del Siglo de Oro rara vez adoptaron actitudes excéntricas, y es casi imposible tratar de caracterizarlos psicológicamente como grupo. », Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 103. Un peintre peut faire figure d'exception : « [...] El Greco, cuyo comportamiento y personalidad le acercan mucho más al modelo de artista autosuficiente y excéntrico que desde las *Vidas* de Vasari se difundió por Europa, que al pintor devoto y de sicología equiparable a la de sus conciudadanos que inunda el *Parnaso* de Palomino. », *ibid.*, p. 104.

⁴¹³ Jerónimo de ALCALÁ YÁÑEZ, *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos* [1624-1626], Miguel Donoso Rodríguez (éd.). Madrid, Wielandstr : Iberoamericana Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica ; 24), 2005, 2^e partie, chap. V, p. 641 : « [...] aparejé los pinceles, molí unas colores; saqué aceite de espliego de nueces y linuzo, bien como si ya estuviera metido en la obra, prometiéndome dentro de poco tiempo haber de ser un Ceugis, a cuyas pintadas uvas bajaron las aves a picarlas; o un Apeles, de cuya pintura el mesmo Ceugis fue el engañado, llegando a la tabla para tirar un velo que parecía natural y no pintado, según estaba al vivo; o ya de nuestros tiempos el Mudo, tan estimado de la majestad del gran Filipo II [...]. » Le peintre Juan Fernández de Navarrete, dit « el Mudo », revient souvent comme référence de l'excellence moderne, en digne successeur des maîtres de l'Antiquité dans sa pratique et son statut.

⁴¹⁴ Jerónimo de ALCALÁ YÁÑEZ, *El donado hablador Alonso...*, 1^{re} partie, chap. X, p. 463 : « VICARIO. Tiene razón, hermano; porque verdaderamente más hizo Alejandro en entragar a Apeles aquella mujer que tanto quería que en ganar los reinos que poseyó y sujetar los enemigos que tuvo debajo de su mano. »

⁴¹⁵ Jerónimo de ALCALÁ YÁÑEZ, *El donado hablador...*, 2^e partie, chap. V, p. 641 : « ALONSO. [...] era mal pintor, discípulo que había sido de otro peor que él: mire usted con qué principios saldría: persona era que me dicen que pintando una imagen de la Purísima Concepción de la Reina del cielo, pintándola con todos sus atributos del sol, luna, palma, ciprés, plátano, estrella, fuente y huerto, a cada cosa ponía su rótulo, diciendo: "Aquesta es palma,

visuelles de leur description verbale est un procédé raillé car il appartient à une époque révolue, et il dénote une faiblesse figurative trop éloignée de la ressemblance attendue et exigée⁴¹⁶. De plus, l'approximation devient médiocrité réelle : une toile représentant saint Jérôme et le lion, en vente à la porte de l'atelier, recueille une critique rédhibitoire, l'animal ressemblant davantage à un chat. Contrairement au commentaire abusif du cordonnier face à la toile exposée au public par Apelle, les passants expriment dans ce cas le raté très vraisemblable du rendu. Alonso donne un autre exemple de cette médiocrité dans la réalisation de portraits de saintes, dont les mains – une des gageures picturales – semblent ne pouvoir compter que sur un miracle pour tenir les attributs dénotant les martyres endurés⁴¹⁷.

Ce personnage résume tous les stéréotypes qui font la réputation des mauvais artisans. Mais cette dernière anecdote glisse vers le terrain de la « buena doctrina » et ouvre ainsi la seconde critique d'ordre idéologique, longuement menée par le *pícaro*. Au-delà des lacunes esthétiques, son maître fait preuve d'insuffisance morale en introduisant des motifs blasphématoires (le vin à la place de l'eau dans une représentation de Samson), et en répétant des scènes païennes (arabisantes, antiques, mythologiques) plutôt que des tableaux religieux ou des portraits de cour⁴¹⁸. Dans les paroles d'Alonso s'exprime nettement le message post-tridentin qui instaure la peinture dans un rôle d'instrument commémoratif et glorificateur du socle politico-religieux, idéal une fois encore confirmé par le décret de Philippe III de 1609 sur l'expulsion des morisques du territoire espagnol. Mais si le *pícaro* feint de pouvoir excuser le peintre pour ces sujets inappropriés, en imputant la faute à ceux qui achètent ces œuvres alimentaires – derrière le mauvais peintre se cachent souvent les « malos gustos » du mauvais public – il se montre intraitable sur un détail épineux : la couleur de peau de la Vierge, que son maître peint mate. Le curé se fait écho de la polémique, et Alonso développe alors une explication sur cette nuance. Il invoque les images originaires de la Vierge de Guadalupe, d'Atocha et de Montserrat : dissimulées dans la terre pour être protégées lors de l'invasion musulmane, les représentations ont été attaquées par l'humidité et leur vernis a vieilli. La teinte foncée des premiers portraits est un accident qui occulte la réelle blancheur de la Vierge,

esta es estrella y aquel sol". Y con mucha justicia y acuerdo lo escribía; que aún está en litispendencia si el ciprés era fuente o la luna era plátano. »

⁴¹⁶ « Les formules anciennes faisant apparaître sous chacun des attributs le nom du motif représenté (et dont on conserve de multiples exemples) avaient été délaissées au profit de versions simplifiées dans lesquelles la seule figure de la Vierge suffisait à faire reconnaître le mystère de sa conception sans tache. », Pierre CIVIL, « Sous la bannière de l'Immaculée Conception... : aspects de l'identité religieuse dans l'Espagne du XVII^e siècle », *Identités méditerranéennes, reflets littéraires : Bulgarie, Espagne, France, Grèce, Italie, Portugal, Serbie*, Monique Michaud (éd.). Paris : L'Harmattan (Critiques littéraires), 2007, p. 55. Voir l'analyse de Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo sobre la mala pintura... », pp. 117-127.

⁴¹⁷ Jerónimo de ALCALÁ YÁÑEZ, *El donado hablador Alonso...*, 2^e partie, chap. V, pp. 642-643 : « Otras veces la reina santa, Santa Caterina, o la apostolada Madalena, salían pintadas de sus indignas manos, con sus insinias del modo y suerte que suelen de ordinario pintarse: a la una con su rueda y espada en las manos y a la otra con su vaso, pero aplicaba los dedos y manos a lo que habían de tener; que, si no era por milagro, no era posible se tuviesen. »

⁴¹⁸ « [...] cada día está más claro que aunque las obras de mayor calidad tenían como tema la glorificación de la religión y el estado y fueron encargadas por grandes instituciones religiosas, la Corte o importantes fundaciones nobiliarias, existía una notable demanda de cuadros de tema profano y consumo doméstico. », Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 7. Il existe une équation entre la production de tableaux appartenant aux genres dits secondaires et leurs auteurs, quasi nécessairement peintres de seconde zone ; seuls les meilleurs se consacraient uniquement aux sujets historiques, religieux et aux portraits de cour.

symbole de pureté inhérent à tous les saints. S'en suit une série d'arguments divers qui culmine avec la définition de la Vierge de l'Immaculée Conception, dogme alors en discussion et objet d'une grande ferveur populaire.

Sans approfondir l'analyse du thème, sur lequel nous reviendrons, nous noterons seulement que de nouveau, aucune allusion à l'évangéliste Luc n'intervient : le narrateur reste sur le plan temporel des peintres ayant perpétué les portraits miraculeux de la Vierge à l'aide de copies, sans remonter au peintre originaire, Luc, alors qu'il cite sur un autre aspect l'historien Nicéphore Calliste, principal relais de la légende du saint peintre. Même dans ce cadre littéraire, la figure de l'évangéliste ne semble pas constituer une référence nécessaire, ni du point de vue pictural, ni du point de vue idéologique. Autant le personnage d'Apelle est convoqué dans tous types de contextes, preuve d'un symbolisme à la fois fixe – dans sa valeur d'excellence – et malléable – dans son traitement anecdotique –, autant l'image de saint Luc semble ne pas s'adapter à tous les discours.

Le mauvais peintre, quant à lui, évolue entre ratés esthétiques et blasphèmes thématiques, mais c'est surtout la voie théologique douteuse qu'il emprunte pour la représentation de l'Immaculée Conception qui provoque doublement la réprobation du narrateur, dans l'inadéquation comique entre les « rótulos » et les attributs de la Vierge, et dans la nuance sacrilège de son teint. De l'erreur bénigne à la dispute idéologique, le personnage du peintre motive l'expression de préoccupations contemporaines sur la bienséance de la peinture et son alliance avec le dogme religieux. Il est jugé médiocre selon les critères en vigueur alors, la vérité doctrinale et l'efficacité persuasive⁴¹⁹, qui constituent donc le fond du jugement esthétique : la « mala mano » cache en fait une mauvaise croyance.

Esprit dérangé, âme égarée, tels sont les défauts attribués au mauvais peintre, mais qui ne lui retirent cependant pas toute sa raison : la folie mélancolique est proche du génie, et le blasphème peut être ouvertement assumé⁴²⁰. Nous rencontrons de nouveau l'artiste lié à une certaine excentricité, incompréhensible et inacceptable pour les puristes, mais qui dévoile une manière autre de réfléchir, de concevoir son œuvre, ce qui donne à sa médiocrité une subjectivité bien relative, tout étant affaire d'interprétation⁴²¹.

⁴¹⁹ « Para los hombres cultos del Siglo de Oro existía una relación directa entre la calidad estética de una obra y su eficacia persuasiva. Por ello, en el caso de la pintura religiosa se pensaba que cuanto mejor fuera mayor beneficio devocional podría proporcionar [...]. », Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, pp. 17-18. Voir également les pages 47-54 sur la nature du jugement esthétique, « juicio » et « gusto », de l'époque.

⁴²⁰ Comme illustration de la liberté interprétative typique de l'artiste, le narrateur relate cette anecdote : « Acuérdomo que un día sacó Panarra una danza de filisteos, y él hacía la figura de Sansón y traía en su mano la quijada de un jumento [...]. Estaba presente con el alcalde el cura de la aldea, grande teólogo; y enojado contra Panarra, le dijo: "Pare la danza, que es herética, porque de la quijada del animal no salió vino, sino agua; que el vino no lo bebió Sansón en toda su vida". Sonriose Panarra y, mirando al cura, le respondió: "No se meta en eso, pues sabe poco y no echa de ver la providencia del Señor, que da a cada Sansón lo que ha menester: a mí el vino y al otro el agua". », Jerónimo de ALCALÁ YÁÑEZ, *El donado hablador Alonso...*, 2^e partie, chap. V, pp. 643-644.

⁴²¹ Chez un même auteur, deux points de vue peuvent cohabiter : « En lo que toca a su rostro, mira ese retrato, donde te aseguro que el pintor no fue poeta ni añadió a la verdad colores retóricos. », Lope de VEGA, *El peregrino en su patria...*, p. 102. Cette allusion aux couleurs rhétoriques est employée par le même Lope dans le sonnet LVII des *Rimas sacras*, dédié à saint Luc, mais sans cette connotation péjorative d'exagération, ici liée de manière proverbiale à l'image du peintre flatteur. Le poète et le peintre peuvent se transformer en antonomase de leur

Cette figure du « mal pintor » anonyme se décline en d'autres variantes, notamment celle d'Orbaneja, qui intervient à deux reprises dans le *Quichotte*, au début et à la fin de la deuxième partie. L'origine du personnage remonte aux sources antiques, dans une version modifiée par les attentes modernes et le filtre folklorique⁴²² : une technique commune s'est ainsi transformée en signe d'incapacité. Nous venons de voir cette moquerie à l'encontre du peintre contraint à ajouter des légendes dans ses tableaux au sein d'une critique essentiellement théologique de la pratique artistique ; Cervantes intègre quant à lui cette référence avec une visée littéraire, le mauvais peintre apparaissant en comparaison avec le mauvais écrivain :

– Ahora digo –dijo don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: “Lo que saliere.” Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Éste es gallo.” Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comentario para entenderla⁴²³.

Cette première occurrence fait office d'avertissement : don Quichotte se méfie a priori de toute plume qui retranscrirait ses aventures, car elle ne pourra éviter l'écueil inhérent à toute représentation, à savoir l'insuffisante ressemblance, le « decoro » au premier sens. Mais il est rassuré par Sansón Carrasco, si bien que, plus tard dans le roman, oubliant ses maladroites initialement signalées, don Quichotte officialise Cid Hamet Benengeli comme « primer autor » de son histoire, et il emploie pour ce faire une autre comparaison, celle du premier peintre Apelle, dans un passage que nous avons déjà évoqué (II, 59). De cette manière, nous sommes en présence des topiques aux antipodes : Orbaneja le tâcheron et Apelle l'excellent, tous deux mentionnés respectivement comme alter ego de l'écrivain et de l'écrivain de talent.

La deuxième mention au mauvais peintre est une allusion au plagiaire malheureux de la suite des aventures de don Quichotte ; elle désigne implicitement Avellaneda et sa tentative littéraire, ratée selon Cervantes. Cette référence est appelée par la contemplation concrète et les commentaires de Sancho et don Quichotte devant des tentures mal peintes accrochées aux murs d'une auberge. Les deux personnages se projettent dans ces représentations de basse facture et s'imaginent à leur tour dépeints tout aussi médiocrement. Don Quichotte reprend alors le contenu de l'anecdote déjà citée et en extrapole le parallèle sous-jacent :

Destá manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia desde nuevo don Quijote que ha salido; que pintó o escribió lo que saliere; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban; y preguntándole uno que qué quería decir *Deum de Deo*, respondió: “Dé donde diere.”⁴²⁴

L'anecdote du peintre médiocre glisse vers la personnalité du mauvais poète, car tous deux échouent dans l'exigence de leur art en troquant la fidélité et le génie contre l'impropriété

propre défaut, lequel peut par ailleurs se muer en qualité recherchée. L'image du peintre et de son art varie en fonction de l'angle et du registre adopté ; sa figure suscite alors alternativement admiration et sourire.

⁴²² Voir Javier PORTÚS PÉREZ, dans « Un cuentecillo sobre la mala pintura... », pp. 117-127.

⁴²³ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 3, pp. 63-64.

⁴²⁴ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 71, pp. 574-575.

et l'ineptie. La comparaison entre écriture et peinture, qui apparaît souvent chez Cervantes, hésite entre égalité et opposition⁴²⁵. Cependant, la récurrence du motif du peintre et de la qualité de son œuvre permet d'apprécier l'importance d'un procédé assimilable à la mise en abyme chez l'auteur. Car s'il se moque de ses imitateurs par l'intermédiaire du stéréotype du peintre incarnant la défaillance représentative, figurative et imitative, lui-même, par l'intermédiaire de ses narrateurs, a introduit des effets picturaux similaires et a ainsi déjà démontré qu'il en maîtrise doublement la portée, dans son exécution et son dépassement. L'*ekphrasis* de la première partie⁴²⁶, qui décrit l'illustration du combat opposant don Quichotte au Biscayen, tirée du manuscrit de Cid Hamet, exploite verbalement le dédoublement moqué entre image et légende : sous chaque personnage figure un « rétulo »⁴²⁷ impliquant des jeux onomastiques, autour de Sancho Panza-Zancas notamment, ainsi qu'une démultiplication des reflets et des influences entre image et écriture, deux médias en relation privilégiée avec l'imagination. Ce type de distance et de critique constructive, créatrice, élève l'œuvre de Cervantes à un rang d'art total, qui englobe dans sa modernité les qualités et techniques de différentes pratiques artistiques⁴²⁸, d'où la définition de l'auteur en tant que peintre, entre autres⁴²⁹.

La création picturale intrigue donc davantage que le peintre lui-même : l'écrivain, et les narrateurs, ont recours à sa personnalité pittoresque afin d'illustrer une problématique qui le dépasse mais qui concerne directement son art. Dans l'exarcebation religieuse ou métalittéraire, le mauvais peintre est un motif propice à la cristallisation des questions de jugement et de représentation ; la spécificité de sa création n'est abordée qu'indirectement par les résultats qu'elle permet d'obtenir, ou pas. Il s'agit toujours d'un phénomène de métaphorisation : l'écriture s'idéalise dans les visées picturales sans que celles-ci ne soient véritablement définies, faute d'une réelle théorie sur la peinture.

⁴²⁵ L'assimilation célèbre citée ci-avant, « el pintor o escritor, que todo es uno », est contre-balançée par d'autres phrases de Cervantes, comme le souligne Pierre CIVIL, « Arts visuels et art du récit dans le *Persiles* »..., p. 91, note 60 : « On rappellera que pour Cervantès la lecture surpasse l'expérience visuelle : “[...] las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada, y, con esto, excede la lección a la vista.” [Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*..., III, 8, p. 508]. »

⁴²⁶ Voir l'analyse du passage réalisée par Nathalie DARTAI-MARANZANA, « L'ekphrasis dans la première partie du *Quichotte* », *Crisoladas*, 2006, n° 1, « Le premier *Quichotte* de 1605 et ses avatars littéraires et iconographiques (Du texte imprimé au texte traduit, commenté ou illustré) », pp. 92-110.

⁴²⁷ La présence de ces « rétulos », synonyme des « rótulos » mentionnés par Alcalá Yáñez, peut renvoyer à trois pratiques ancrées d'une manière ou d'une autre dans la culture espagnole classique : celle de la description verbale de l'image remontant à l'Antiquité et à l'époque médiévale, et reprise ironiquement par le folklore, voir à ce sujet Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo sobre la mala pintura... », pp. 117-127 ; celle de la précision scripturaire des attributs de la Vierge dans le motif de l'Immaculée Conception, voir à ce propos Javier PORTÚS PÉREZ, *ibid.*, pp. 122, et Pierre CIVIL, « Sous la bannière de l'Immaculée Conception... : aspects de l'identité religieuse dans l'Espagne du XVIII^e siècle »..., pp. 55-66 ; enfin, celle de l'emblématique, unissant *pictura* et *inscriptio*, voir Nathalie DARTAI-MARANZANA, « L'ekphrasis dans la première partie du *Quichotte* »..., pp. 100-104.

⁴²⁸ « El autor, a través de su personaje, tiene un concepto perfectamente claro de la capacidad de desdoblamiento visual de su historia. », Margarita LEVISI, « La pintura en la narrativa de Cervantes »..., p. 297.

⁴²⁹ Emilie L. BERGMANN, dans *Art Inscribed*..., pp. 126-130, analyse le processus de prise de conscience artistique qu'ils impliquent dans l'*ekphrasis* de la première partie du roman et dans l'intervention du peintre Orbaneja de la seconde partie. Elle assimile la mise en abyme cervantine à l'art cinématographique et conclut ainsi : « In the fundamental artistic necessity of “awareness” and control of creation, the terms painter and poet were interchangeable », *ibid.*, p. 130.

Orbaneja s'inscrit bien comme l'archétype du mauvais peintre, comme un anti-Apelle, son nom entrant de plus dans les tournures proverbiales⁴³⁰ : l'image du « pintamonas » trouve ainsi une personnification à sa mesure. Mais nous pouvons gravir une marche supplémentaire et passer de la personnification de la médiocrité à son symbole : le singe. L'écriture de Cervantes nous en offre une vision particulièrement riche, bien que savamment implicite. Nous avons vu les différentes allusions qu'il réserve aux barbouilleurs, la plupart du temps cités comme homologues des mauvais poètes qui en prennent également pour leur grade : l'auteur raille ces « churrulleros », eux-mêmes personnifiés par Mauleón, poète de l'« Universidad Imitatoria » de Madrid⁴³¹. Le point commun de ces noms et surnoms est la médiocrité, et ces figures sont toutes prises en défaut dans leur tentative d'imiter les meilleurs, et donc dans leur désir de se prendre pour ce qu'elles ne sont pas. Cette tendance est dénoncée par Cervantes qui reprend pour ce faire des expressions populaires ; les personnalités d'Orbaneja et de Mauleón appartiennent à un usage proverbial. Mais il redouble cette critique directe et commune par une mise en scène de la valeur personnifiée par ces figures, l'imitation servile, incarnée par le singe, qui fait son entrée dans la seconde partie du *Quichotte*, mais qui a déjà été stigmatisé dans le *Coloquio de los perros* comme étant l'animal le plus éloigné de l'intelligence : « Sé también que, después del elefante, el perro tiene el primer lugar de parecer que tiene entendimiento; luego el caballo, y el último, la simia. »⁴³², « mona » étant tout de suite après utilisé comme synonyme.

Nous retrouvons la charge sémantique et le choix générique impliqués dans l'utilisation des vocables « simia » ou « mona », qui devaient résonner largement au sein du public dans leurs connotations à la fois péjoratives, burlesques et misogynes. Mais la présence du singe dans le *Quichotte* confirme surtout, pour ce qui nous intéresse, la portée figurative et imitatrice de l'animal. De profondes analyses ont été menées sur les épisodes dans lesquels il se

⁴³⁰ Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo sobre la mala pintura... », pp. 125-126, et p. 119 : « La utilización del nombre de Orbaneja para calificar negativamente a un pintor o a una pintura parece que puede rastrearse en la literatura posterior al *Quijote*. Así, por ejemplo, Avalle-Arce, en su edición ya citada, indica que la frase “como el pintor Orbaneja” se ha hecho proverbial para designar a cualquier pintamonas [...]. » L'expression associée à Orbaneja, « lo que saliere », participe également de ce processus ; nous la retrouvons dans la lettre que Tereza Panza écrit à son mari : « Las nuevas de este lugar son que la Berrueca casó a su hija con un pintor de mala mano, que llegó a este pueblo a pintar lo que saliese; mandóle el Concejo pintar las armas de su Majestad sobre las puertas del Ayuntamiento, pidió dos ducados, diéronselos adelantados, trabajó ocho días, al cabo de los cuales no pintó nada, y dijo que no acertaba a pintar tantas baratijas; volvió el dinero, y, con todo eso, se casó a título de buen oficial; verdad es que ya ha dejado el pincel y tomado el azada, y va al campo como gentilhombre. », Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 52, pp. 438-439.

⁴³¹ Nous avons déjà évoqué le passage du *Quijote* qui mentionne Mauleón (II, 71) ; il apparaît aussi dans le *Coloquio de los perros* : « En estas materias nunca tropieza la lengua si no cae primero la intención, pero si acaso por descuido o por malicia murmurare, responderé a quien me reprendiere lo que respondió Mauleón, poeta tonto y académico de burla de la Academia de los Imitadores, a uno que le preguntó que qué quería decir *Deum de Deo*, y respondió que *de donde diere*. », Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, III [1613], Juan Bautista Avalle-Arce (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 122), 1988 [1^{re} éd. 1987], « Coloquio de los perros », p. 253. Sur cette académie et le sens du mot « churrullero », voir la synthèse de Ricardo del ARCO, « Las artes y los artistas en la obra cervantina », *Revista de ideas estéticas*, 1950, n° 31, t. VIII, pp. 377-378 : le mot dénote la bêtise, l'ignorance et la médiocrité, et désigne en général ceux qui font mal leur travail.

⁴³² Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares*, III, « Coloquio de los perros »..., p. 243. Dans un usage presque proverbial, c'est la « simia » qui est choisie pour dénoter un regard amusé, moqueur : « [...] que si con ello ni rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa. », Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 44, p. 368.

manifeste ; nous ne ferons que synthétiser la fonction symbolique et imaginaire entourant sa figure telle qu'elle intervient dans la rencontre entre don Quichotte et maese Pedro. Même si aucune allusion à l'art pictural n'apparaît dans cet épisode, la dimension visuelle est omniprésente par la superposition des instances impliquant l'imagination : la voyance du singe devin, la représentation théâtrale du retable, la folie de don Quichotte à la vue et à l'écoute du récit, mais également l'illusion liée à l'expérience antérieure dans la caverne de Montesinos, soumise à l'appréciation du singe. La scène concentre et mélange les histoires dans leur virtualité commune ; le singe y occupe une place importante et éminemment comique, mais voyons déjà de quel singe il s'agit.

Tout le passage parle d'un « mono » sans autre exception que le jeu de mot final de don Quichotte, qui daigne dédommager maese Pedro de deux réaux pour la peine de retrouver le singe : « – Dáselos, Sancho –dijo don Quijote–, no para tomar el mono, sino la mona »⁴³³. La « mona » signifie la guenon mais également l'ivresse, ce qui rejoint la thématique de l'alcoolisme liée au même vocable dans les proverbes. Par ailleurs, ce « mono » est clairement décrit : « grande y sin cola, con las posaderas de fieltro, pero no de mala cara »⁴³⁴. Le primate s'approche donc du type chimpanzé, plus proche de l'homme que le « mico », le singe de petite taille et avec une queue ; le « mono » et la « mona » connotent en général une laideur certaine, à laquelle échappe cependant celui de maese Pedro.

À cette présentation physique s'ajoute une caractérisation morale exprimée par don Quichotte qui perpétue la réputation diabolique de l'animal⁴³⁵. Sa capacité à imaginer se borne à une projection dans le passé et dans le présent, autrement dit à un anti-savoir ; don Quichotte signale à Sancho qu'au contraire, seul Dieu ne connaît pas de limite temporelle. À la question posée sur l'aventure dans la caverne, la réponse du singe, donnée par l'intermédiaire de maese Pedro, et même si elle contente Sancho, est une vérité en demi-teinte, et donc vide, elle relève à la fois du mensonge et de la malice. Implicitement, nous pouvons continuer la logique amorcée par don Quichotte et penser qu'à l'inverse, les messagers choisis par Dieu – le Christ, la Vierge ou les saints – transmettent une vérité sans équivoque. Le motif du singe joue pleinement son rôle symbolique et populaire, mais ce « mono » inspire un jeu lexical spécifique qui permet de regarder la scène d'une autre manière. Le vocable est répété sous différentes variantes : « mono adivino », « señor mono », « señor monísimo », et il est également intégré dans des locutions à couleur proverbiale. En plus du « no para tomar el mono, sino la mona » déjà cité, s'ajoute cette autre paronomase basée sur une nuance à la fois générique et sémantique : « y como nadie le apuraba ni apretaba a que dijese cómo adivinaba su mono, a todos hacía monas »⁴³⁶. La langue de Cervantes offre de plus ce « amanecerá Dios

⁴³³ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 26, p. 248.

⁴³⁴ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 25, p. 235.

⁴³⁵ Sur les liens folkloriques et sémantiques du diable avec le singe et le marionnettiste, voir Augustin REDONDO, *Otra manera de leer el « Quijote »...*, pp. 251-263.

⁴³⁶ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 27, p. 251.

y verémonos »⁴³⁷ qui pourrait poser encore une fois, subtilement et ironiquement, l'opposition populaire entre la divinité et le primate.

Le « mono » désigne donc l'animal, humanoïde, non laid, doué d'une certaine intelligence et sachant communiquer, tandis que « mona » et « monas » occupent conventionnellement des sens figurés. À cette mise en scène lexicale s'ajoute la toile de fond folklorique, démoniaque, qui attire et intrigue les personnages mais qui n'est au final qu'un trompe-l'œil, à l'image du retable que don Quichotte détruit dans un moment de folie cathartique et aussi d'extrême lucidité – il abolit ainsi le mensonge du voleur et usurpateur Ginés de Pasamonte, déguisé en marionnettiste –, provoquant la fuite du singe ; le charme est alors rompu.

Dans le contexte d'une condensation des recours à l'imagination, à la représentation de la réalité, le singe cristallise la notion qui surplombe ce climax de visualité et de virtualité : l'imitation. Cervantes se joue de l'épaisseur de son symbolisme et de son vocable, mais au final, la scène entière, dans toutes ses ramifications narratives et sa complexité imaginaire, oppose la volatilité de l'illusion et l'efficacité de la création⁴³⁸. Même si la dimension picturale est concrètement absente de ce chapitre, la nette instauration du singe comme l'envers de l'acte créateur est significative et confirme davantage la personnalité d'anti-artiste du « pintamonas », le peintre qui peint à la manière du singe. La force de l'originalité cervantine réside précisément dans la reviviscence de ce qui est devenu abstrait par le travail de la langue : du « pinta monas », fortement lié à l'observation du primate dans sa relation à l'homme, à la locution « pintamonas » désignant une manière, un comportement ou un geste médiocre, le symbolisme simien tend à se diluer. Il est ici réhabilité dans toute sa dégénérescence, dans son animalité brute, incarnant en quelque sorte les strates littéraires contre lesquelles s'élève l'auteur⁴³⁹. Le singe est pris au mot, sa métaphorisation prend vie et son symbolisme est réactualisé dans une parodie innovante.

⁴³⁷ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 26, p. 248. La symbolique diabolique est constante, et elle est d'autant plus parodique que maese Pedro se l'attribue lui-même : « Ninguno nos lo podrá decir mejor que mi mono –dijo maese Pedro–; pero no habrá diablo que ahora le tome; aunque imagino que el cariño y la hambre le han de forzar a que me busque esta noche, y amanecerá Dios y verémonos. » C'est effectivement ce qui se passe finalement : il repartira avec les reliques de son retable et son singe.

⁴³⁸ « En el nivel simbólico, el mono de Maese Pedro coincide con el símil de la *mimesis* a que recurrían los preceptistas desde la antigüedad griega hasta el Renacimiento. Con el *mono*, como con el *espejo*, se hacía referencia a la imitación de la naturaleza. Cervantes convierte el símil de la *mimesis* en un símbolo vivo, en el mono de Maese Pedro. [...] queda destruido el retable y el mono huye asustado. El verdadero arte, el creador, en cambio, es indestructible, y vive eternamente. », Helena PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte...*, t. II, p. 399.

⁴³⁹ « El mono [...], para Cervantes es símbolo de una imitación servil y superficial hasta la desnaturalización de la naturaleza que pretende reflejar con fidelidad, si no va acompañado del espíritu creador, del arte ("el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perficónala", II, 136). El humor de Cervantes se aplica, una vez más, a desprestigiar, alegóricamente, las teorías artísticas de sus contemporáneos recreando uno de sus símbolos predilectos, el del mono, con sentido paródico. », Helena PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte...*, t. II, pp. 405-406. Sur l'interprétation de l'épisode entier du retable et ses implications littéraires, voir *ibid.*, pp. 584-603. Nous rejoignons l'auteur quand elle écrit : « De nuevo, veo una variación original en Cervantes, nacida de su fondo humanista y de su sentido de las limitaciones humanas, al concebir una distinción cualitativa entre creación divina y creación humana, por la cual se distancia de los preceptistas de su época. », *ibid.*, p. 598, note 11. Le motif simien implique de ce fait un questionnement de la polémique dans sa totalité : Cervantes ne stigmatise pas la *mimesis* basique pour mieux encenser l'allégorie divine de la création, mais bien pour en explorer l'essence humaine, et donc sa dualité.

Le « mono » est donc incrusté au sein de la narration dans sa déclinaison représentative, figurative et imitatrice, mais il apparaît également comme stratagème de l'invention littéraire, avec par exemple la variante du « mico » utilisé dans le néologisme patronymique de la princesse Micomicona, du royaume Micomicón. Le procédé entourant la figure du singe est l'extrapolation créative de ses connotations : ainsi, derrière l'image de cette princesse imaginaire se cache en réalité Dorotea, à la vertu douteuse⁴⁴⁰. L'allusion ne s'arrête pas à cette personnification burlesque d'un défaut féminin : là encore, le symbolisme simien prend corps, jusqu'à se faire statue dans le châtiment subi par la non moins lascive Antonomasia, transformée en « jimia de bronze »⁴⁴¹ à cause de son aventure avec don Clavijo. D'un côté, la symbolique du singe est constitutive de l'écriture, de sa pratique, grâce aux sous-entendus tissés dans les noms afin d'amplifier et de diversifier la signification des personnages et de l'action, et donc de la narration⁴⁴². D'un autre côté, l'image simienne dénote une valeur théorique : Antonomasia – personnification entre autres de la poésie – est métamorphosée en « simia » car elle s'est accouplée avec don Clavijo, le mauvais poète⁴⁴³. Les notions d'imitation et de médiocrité sont réinvesties avec d'autant plus de sens qu'elles réapparaissent dans le giron du primate, figure de l'anti-créateur, de manière détournée, dans une sorte de carnaval réélaboré, repensé selon la propre modernité de l'auteur.

Cervantes se sert d'un topique non pas comme il est d'usage, au second degré, mais dans un degré premier qui implique une lecture et des degrés démultipliés, vers la parodie, l'imagination, la recreation, l'humour et l'affirmation du talent. L'auteur dépasse son rôle de conteur en manipulant lui-même les personnages et les symboles, figés dans l'esprit de chacun, mais dont il propose une animation faussement primaire et génialement métalittéraire. Dans ce cadre, le mauvais peintre et la figure simienne sont des matériaux de l'écriture et contribuent à l'éclatement des significations que l'auteur y insuffle ; elles dépassent ainsi un statut idéologique évident, mais dont la complexité est de cette manière pleinement exploitée. Autrement dit, Cervantes offre à ces figures un environnement aussi subtil et subjectif que ne l'est la question de la médiocrité artistique à cette époque.

La référence au peintre dans les écrits romanesques ne s'écarte pas d'une réflexion sur la peinture comme un art normatif, expression à la fois siamoise et fantasmée de la propre création littéraire. Le poids de la figure d'Apelle et le lest de l'artiste médiocre occupent les

⁴⁴⁰ Augustín REDONDO, *Otra manera de leer el « Quijote »...*, p. 368 : « Pero la princesa Micomicona es la que es más que dos veces mona, como lo subraya el aumentativo final. Y la mona, que forma parte del sistema carnavalesco por ser símbolo del mundo al revés, [...] es también emblema de lujuria. » Voir les pages 363-370 et 428-430 pour l'analyse globale du personnage et des épisodes concernés.

⁴⁴¹ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso bidalgo don Quijote de la Mancha...*, II, 39, p. 337.

⁴⁴² Voir l'explication détaillée du jeu burlesque, carnavalesque et éminemment humoristique autour de la « jimia » par Augustín REDONDO, *Otra manera de leer el « Quijote »...*, pp. 428-430.

⁴⁴³ « Da [Cervantes] relieve plástico a los conceptos, como cuando convierte el símbolo clásico de la imitación de la naturaleza, el mono, en una escultura: transforma a la embarazada Antonomasia, la Poesía, en “simia de bronze”, para castigarla por su desenvoltura amorosa; y a su amante, Clavijo, el mal poeta que la desfloró, le transforma en “cocodrilo de metal desconocido” o irreconocible, como pena por sus pecados artísticos. », Helena PERCAS DE PONSETI, *Cervantes y su concepto del arte...*, t. II, p. 651.

esprits des auteurs et des lecteurs ; entre allusions populaires, bien que souvent inspirées de sources antiques, et implications savantes, mais parfois basées sur un jeu burlesque, le peintre premier ou primaire peut constituer un passage lexical obligé, mais aussi à connotation visuelle, imaginaire. Saint Luc ne perce pas dans cette étendue référentielle malgré les nombreuses occurrences du thème de la peinture religieuse et de son « decoro ». Nous concluons ce panorama par une vision récapitulative et intermédiaire des figures abordées jusqu'à maintenant, tirée d'un ouvrage novateur et unique dans l'Espagne classique, alliant à la fois texte et image.

IV. APOTHÉOSE DU PEINTRE DANS LE *LIBRO DE RETRATOS* (1599) DE FRANCISCO PACHECO : UNE SYNTHÈSE DES PERSPECTIVES

Le *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* composé par Francisco Pacheco offre la possibilité de sonder les figures extrêmes du peintre dans un contexte à la fois synthétique, face aux sources littéraires déjà interrogées, et programmatique, puisqu'il intègre des portraits concrétisant davantage l'image de certains artistes et que la dimension idéologique y est sous-jacente. Ainsi, tel un pendant de notre brève incursion thématique dans la *Silva* de Pedro Mexía, nous proposons un court recensement des personnages de peintres idéaux dans cet ouvrage de Pacheco, en guise de transition avec la partie théorique et comme anticipation des traductions visuelles qui seront analysées dans le dernier volet.

Le *Libro de retratos*, commencé en 1599 ou un peu avant, s'inscrit comme une œuvre singulière, tant sur le fond que sur la forme, au sein de la production littéraire espagnole. Elle est inspirée en autres de modèles italiens, ce que sous-tend la désignation de l'auteur comme « Iovio sevillano »⁴⁴⁴. La concentration et l'interaction entre prose, poésie et image y sont des plus riches⁴⁴⁵, mais nous n'approfondirons pas ces aspects : ses portraits biographiques

⁴⁴⁴ Francisco PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* [1599], Pedro M. Piñero Ramírez et Rogelio Reyes Cano (éd.). Séville : Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1985, p. 156 : « Sólo su nombre dura, / gracias de nuestro Iovio sevillano / a la fecunda mano », poème de Enrique Vaca de Alfaro intégré à l'éloge du docteur Bartolomé Hidalgo de Agüero. Sur les sources, les influences probables et la conception du *Libro de retratos*, voir Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 75-79. Sur la particularité du manuscrit et de son projet, voir Pierre CIVIL, « Un livre d'artiste dans l'Espagne du XVII^e siècle : le *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Francisco Pacheco (1599) », in *Peinture et écriture. 2, Le livre d'artiste*, Monserrat Prudon (dir.). Paris : La Différence, UNESCO (Traverses), 1997, pp. 46-58.

⁴⁴⁵ La concrétisation de *Ut pictura poesis* y est des plus remarquables ; voir à ce sujet l'introduction de l'édition par Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, qui évoquent la « ambivalencia pictórico-literaria de la personalidad artística de Pacheco », et analysent l'interaction totale entre les deux expressions artistiques : « Esa igualdad de rango explica que también los textos de los *elogios* sean realizados por la mano del pintor con exquisito primor, complaciéndose en la ejecución formal de la letra y cuidando mucho una estudiada disposición espacial: distribuye convenientemente la prosa y el verso; calcula los espacios en blanco; remata los textos con algún dibujo sencillo; sitúa los poemas en lugares de fácil visualización..., es decir, concibe la parte escrita también con criterios pictóricos. En sentido contrario, puede decirse que otorga significación literaria –es decir, primordialmente simbólica– a los retratos pictóricos, que aparecen en el libro no ya con incrustaciones textuales

picturo-littéraires permettent en revanche d'étudier la mise en pratique des figures de premiers peintres rencontrées jusqu'à présent dans des contextes essentiellement métaphoriques, fictionnels. Au-delà de l'allusion à l'image de l'artiste originaire, celle-ci se trouve appliquée directement à des peintres contemporains et, ce qui constitue l'innovation la plus intrigante, à l'auteur lui-même, le peintre Francisco Pacheco. La personnalité du mauvais peintre s'efface et laisse place aux artistes excellents, représentés dans une proportion déséquilibrée dont il convient de dégager les principes.

Soixante-trois « retratos » nous sont parvenus, dont sept ne sont pas clairement rattachés au projet initial de Pacheco, qui évoquait un ensemble de cent soixante-dix dessins desquels il pensait ne retenir qu'une centaine ; mais l'ouvrage dans son état actuel, par sa pagination, peut être considéré comme clos par l'auteur⁴⁴⁶. Une partie des portraits reste anonyme, tandis que plusieurs éloges sont manquants ou incomplets. Malgré ces irrégularités du manuscrit, un canevas ressort très clairement : en deçà de l'assemblage des portraits dessinés à la pierre noire et à la sanguine, accompagnés d'éloges biographiques et complétés par des compositions poétiques de la main de Pacheco ou d'autres poètes, chaque type d'expression suit une logique interne.

Tout d'abord, les éloges répondent aux exigences du genre⁴⁴⁷, la prose de Pacheco enfilant les passages obligés sur la vie et les grandeurs du personnage loué : au préambule succèdent les informations sur sa naissance, son lignage, ses études et ses activités, au sein de la religion, de l'armée, de la politique ou dans les domaines artistiques. La discipline, la foi, l'humilité et l'érudition sont soulignées, la question de la croyance en l'Immaculée Conception est souvent évoquée afin de parfaire la droiture morale du personnage, décrit dans ses habitudes quotidiennes et dans ses éventuelles relations d'amitié avec l'auteur. La maladie qui emporte les « varones » est souvent précisée, et l'épithète de leur tombe conclut en général l'éloge, en transition avec les poèmes qui parachèvent l'ensemble du portrait. La perfection morale et intellectuelle des personnalités justifie leur présence dans ce « Parnaso de los intelectuales sevillanos »⁴⁴⁸ ; elle est contenue dans la récurrence du terme « docto » tout au long des éloges.

(frase latina y nombre del personaje) sino como símbolos o emblemas de una condición social o profesional determinada. [...] En el libro de Pacheco el *elogio* coadyuva precisamente a potenciar la función ejemplarizadora y simbólica del retrato al que corresponde. », *ibid.*, introduction, p. 31.

⁴⁴⁶ Sur ce point précis, le détail de la composition de l'ouvrage et la question des portraits anonymes, voir Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, « Cuestiones de iconografía en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco », *Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, t. IV, n° 7, pp. 186-196. Voir également Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, introduction, pp. 26-29, et Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 72-75.

⁴⁴⁷ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, introduction, p. 40 : « Sus retratos literarios son verdaderas biografías ejemplares escritas con intención panegírica y de acuerdo con una técnica que recuerda modelos hagiográficos: sinopsis biográfica, retrato físico, moral y psicológico y *cursus honorum* del personaje, del que dimana con harta frecuencia –sobre todo en el caso de los clérigos– una *virtus* moral predominante. Contribuyen al tono hagiográfico ciertos recursos ponderativos tales como la reiteración de virtudes, expuestas con frecuencia en orden enumerativo, o la magnificación de ciertos datos de la biografía de los retratados. Pero lo más significado es la inclusión de un sabroso anecdótico, siempre elogioso, muy común en las vidas de santos y desde luego la más desenvuelto de todo el libro desde una perspectiva literaria. »

⁴⁴⁸ L'expression est employée par Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 74. Elle précise ceci : « Los varones ilustres de Pacheco se caracterizan también en los elogios adjuntos por su cultura y su integridad ética. Esta caracterización de las personas, elegida por Pacheco a modo, casi, de estereotipo –al margen de que fueran

Des représentations picturales se dégagent de la même manière un style, au-delà de la technique répétée. Qu'ils soient le fruit d'une observation « al natural » des modèles ou qu'ils soient une copie d'effigies préexistantes, les portraits dessinés présentent le buste du personnage, souvent tourné de trois-quarts et intégré dans un cadre architectural en trompe-l'œil et variable⁴⁴⁹. Mais il est possible de désigner comme dénominateur commun des visages ainsi immortalisés l'impression d'une concentration intellectuelle. Celle-ci peut être reliée d'une part à l'activité de l'entendement, et elle se concrétise sur le visage des personnages par un rendu du front ridé et des sourcils froncés, qui signifient la réflexion, l'absorption dans la pensée⁴⁵⁰. D'autre part, la concentration peut également refléter l'établissement d'un dialogue, virtuel et spirituel, avec le lecteur-contempleteur ; elle se matérialise alors par l'intensité des regards orientés vers celui-ci. Par la main de Pacheco, les personnages illustres prennent vie dans la commémoration et la glorification de leur existence et de leurs œuvres, et dans le dessin et le dialogue infini qui semble s'y ouvrir, une certaine éternité leur étant ainsi offerte.

À la fin de la majorité des éloges, un ou des poèmes sont insérés : les uns sont cités par Pacheco sans qu'ils ne maintiennent de lien direct avec son ouvrage, ayant été écrits pour le personnage élogié en dehors de la démarche du *Libro de retratos*. Les autres ont été explicitement composés par des tiers afin d'être intégrés dans l'ouvrage et ils sont alors directement dédiés au « retrato » du défunt par Pacheco. Enfin, l'auteur introduit plusieurs poèmes de sa propre plume, rédigés pour l'occasion. L'éloge emprunte tous les topiques d'usage, de la comparaison avec les héros antiques, voire mythologiques, à la nostalgie inconsolable devant la perte subie, en passant par le lieu commun qui retiendra davantage notre attention et qui s'inscrit en regard du portrait, littéraire et pictural, réalisé par Pacheco : celui du reconfort donné par ses témoignages verbaux et visuels, et qui rendent immortel le disparu.

Quelle place occupe le personnage du premier peintre dans ces compositions pluridisciplinaires ? Afin de comprendre le sens et la portée de son apparition, nous devons tout d'abord préciser que le recours allusif est ici comme ailleurs largement répandu. Ainsi, les adjectifs « divino » et « cristiano » ne sont pas rares afin d'encenser les illustres personnages,

clérigos, literatos, jurisconsultos o artistas—, se rigió deliberadamente por la imagen ideal del varón docto español, cuya nobleza no se podía poner en duda en la segunda mitad del siglo XVI. Las bases para aquella nobleza recién adquirida fueron la *virtus* y la *doctrina*. », *ibid.*, p. 80, et p. 91: « Su concepción del virtuoso responde a la imagen ideal del erudito español, que no se debe caracterizar como “virtuoso” en el sentido de la literatura artística italiana, sino más bien, como “cristiano-docto”. »

⁴⁴⁹ « Los dibujos de retratos [...] están pegados a marcos cuadrangulares dibujados directamente en las páginas del libro. Sus formas arquitectónicas individuales varían: hay gabletes triangulares alternando con otros formados por segmentos recurvados, con ornamentaciones laterales de volutas y guirnaldas, a veces muy abundantes. Las cartelas y paneles —integrados en el centro de la parte superior del marco— portan inscripciones en latín. La mayoría son sentencias bíblicas asociadas a las personas retratadas. Bajo el dibujo aparece —superpuesta al marco— la placa con el nombre del retratado, al que se añade a menudo el de su profesión. », Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 72.

⁴⁵⁰ « La representación de la viveza se concentra aquí —incluso por la elección de la imagen en busto— en la fisonomía de la persona, a la que Pacheco dedicó toda su atención. La vida gestual se refleja ante todo en la sección de los ojos y la frente del retratado. Tanto la frente ceñuda como las cejas fruncidas confieren viveza al rostro, donde aparece en plenitud la expresión de la tensión y concentración interiores. », Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 94. Sur l'interprétation de la « viveza y variedad » des portraits, voir *ibid.*, pp. 94-95.

comparés aux modèles antiques : *fray* Luis de Granada est honoré du titre de « Cicerón cristiano » ; un vers de Lope tiré du *Laurel de Apolo* reprend le *topos*, « Agustino León, frai Luis divino » ; Francisco de Medina est considéré comme « otro divino Platón », et *fray* Juan de Espinosa est un « cristiano Demóstenes ». On trouve aussi le « divin Moxquera », ou « Vargas divino », tandis que l'inscription « Fernando de Herrera el Divino » figure à même le dessin. Les comparaisons topiques sont légions et participent de la glorification des personnalités dans leur envergure « cristiana y docta ». Les peintres dont il est question n'échappent pas à cette logique, nous venons de le voir avec Luis de Vargas, mais les allusions antiques et mythologiques puisent plus profondément encore dans les valeurs et les anecdotes attachées aux figures excellentes.

Seuls trois peintres apparaissent dans ce florilège des grands hommes⁴⁵¹. Pablo de Céspedes, Pedro Campaña et Luis de Vargas sont ainsi comparés aux maîtres du passé, Miguel Ange et Raphaël⁴⁵², mais également aux peintres grecs, Apelle en tête : « Diga la docta mano en los pinzeles / igual a la de Apeles », lit-on dans le poème de Juan Antonio de Alcázar en l'honneur de Pablo de Céspedes. Quant à Pedro Campaña, Pacheco insinue qu'il surpasse Protogène et qu'il atteint les sommets de ses rivaux :

La cual pintura (a mi ver) con más razón respetara Demetrio, que a la de Protógenes [...]. ¿Mas qué obra ai de su mano que no sea tal que, si con exageraciones se uviera de alabar, como Plinio haze las de Zeuzis, Timantes i Apeles, fuera proceder en infinito⁴⁵³?

Le parallèle se poursuit sur la base de l'épisode de la calomnie dont Apelle a été victime :

I sucedíale otra cosa más particular, que, tal vez, llevado de la fuerça de su imaginación, pedía un carbón apriessa i debuxava en la pared una cabeça, i llamando a los criados preguntava “¿Quién es este?” “Señor, –respondían–, fulano”. I desta manera hazía dos o tres retratos de personas conocidas, haziendo la mesma experiencia, a semejança de Apeles cuando con un carbón, de improviso, retrató al que

⁴⁵¹ Javier Portús fait état de la sous-représentation des peintres dans le *Libro de retratos*, le *Laurel de Apolo* de Lope de Vega et le *Poema trágico de Atalanta y Hipómenes* (1656) de Juan de Moncayo, et il indique ceci : « Todo ello muestra que incluso los poetas más apegados al tópico “ut pictura...” y que mayor contacto mantuvieron con artistas, discriminaban claramente entre unos pintores y otros, y sólo hacían dignos de merecer su atención a unos pocos que además de ser los más dotados profesionalmente eran los más cultos. Esto es simplemente el reflejo de las grandes diferencias de nivel cultural que existían entre los artistas españoles del Siglo de Oro. », Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 147. Par ailleurs, Susann Waldmann précise ceci : « Sabemos por diversas fuentes que Pacheco incluyó, o quiso incluir originalmente, a otros artistas en su *Libro de retratos* [...] En su *Arte de la Pintura*, Pacheco menciona además en las notas al margen otros seis elogios de artistas que, por desgracia, se han perdido. Son las biografías de Navarrete “el Mudo”, Jerónimo Hernández, El Greco, Bartolomé Carducho, Sánchez Coello y Velázquez. Este hecho indujo a J. Sánchez Cantón a proponer la tesis de que Pacheco planeaba, posiblemente, un tomo suplementario con vidas de artistas según el modelo de Vasari. », Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 73.

⁴⁵² Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 101 : « Hízose [Pablo de Céspedes] ecceleste debuxador i pintor, imitando con ardor increíble las cosas de Micael Ángel i de Rafael de Urbino. Estudió mucho en la istoria del juizio, mas en el colorido siguió la hermosa manera de Antonio Corregio. » L'auteur rappelle le fructueux voyage en Italie de Pedro Campaña, « con la comunicación de aquellas dos claras luzes del orbe, Micael Angel i Rafael de Urbino », *ibid.*, p. 291, et il lui dédie ces vers : « Quien llegó con la pintura / al divino Rafael, / i del ángel Micael / osó alcanzar la escultura », *ibid.*, p. 293. De Luis de Vargas, il écrit : « [...] i en todo descubrió decoro i magestad, semejante a la de Rafael de Urbino. », *ibid.*, p. 298.

⁴⁵³ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 291.

le introduxo delante del rei Ptolomeo, su enemigo. [...] En esta parte del debuxo oso afirmar que tuvo grandíssimo caudal, principalmente en la invención; i que se puede estimar a par del más valiente⁴⁵⁴.

L'insistance sur la qualité technique et la grandeur d'âme contribue à rapprocher le contemporain de Pacheco du fameux Apelle, excellent en tout. Mais l'identification avec le maître antique devient réellement remarquable dans l'éloge rendu à Luis de Vargas. La prose amorce explicitement le rapprochement : « Fue tan umilde i modesto como ecelente i gran pintor; tan enemigo de la ociosidad, que pudo dezir bien con Apeles: “*Nulla dies sine linea*” »⁴⁵⁵. Nous avons souligné cet aspect de la personnalité du peintre grec, son endurance et sa régularité dans la pratique artistique lui permettant d'atteindre une dextérité sans égale, et a posteriori, un style inimitable. Plus loin, Pacheco retranscrit d'autres comportements dignes d'Apelle :

Fue el primero que traxo a esta ciudad la manera italiana i nueva de pintar a fresco [...]. No contento con las maravillosas obras que hizo hasta allí, passó segunda vez a Italia [...]: unos dicen que fue a recoger sus estudios i papeles, otros que con desseo de aventajarse, por la emulación de mase Pedro; yo me conformo más con este parecer. Finalmente, estuvo esta vez cerca de dos años en Italia; i lo que pintó después de venido es, sin duda, aventajado a lo primero. [...] Fue valentíssimo retratador [...]. Dudo que se le pueda anteponer alguno del más aventajado en esta profesión⁴⁵⁶.

Toutes les particularités qui font d'Apelle, et donc de Luis de Vargas, les meilleurs d'entre les meilleurs affleurent dans ce passage : la persévérance, l'innovation, l'émulation, l'art du portrait et la dimension insurpassable. Il est également question des disciples qui apprennent de Vargas, de sa maîtrise du dessin et de la couleur, du luth également, et pour résumer, de sa « maravillosa virtud » et de ses « ecelentes obras » : il est un artiste total, il est l'Apelle espagnol, brillant par sa primauté technique, sa transcendance artistique et sa perfection mentale. Mais cette appellation, « Apeles español », n'intervient pas. La référence concrète et initiale à Apelle se fait muette par la suite, et elle aboutit en fait à cette exclamation de Pacheco : « ¡Ô verdaderamente pintor cristiano, digno de ser imitado! »⁴⁵⁷. L'éloge, après avoir fait la part belle à l'ingéniosité artistique de Vargas, dans la lignée d'Apelle, termine sur l'extrême religiosité du peintre ; il n'est plus alors question du peintre grec. Les deux poèmes de l'auteur qui relayent sa propre prose vont en ce sens. Le premier reformule le châtement que s'infligeait l'artiste et propose un portrait artistique et pieux des plus frappants⁴⁵⁸, tandis que le second, introduit par le « Vargas divino » déjà cité, s'appuie sur le topique du Peintre céleste :

⁴⁵⁴ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 292.

⁴⁵⁵ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 297.

⁴⁵⁶ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 298.

⁴⁵⁷ Après l'énumération des grandeurs de Luis de Vargas, très semblables à celles ressassées à propos d'Apelle, l'auteur rajoute : « Fue, sobre todo, de tan esclarecida virtud que obligó a un docto i grave ombre que predicando la manifestasse, i diesse della noticia el día de su muerte, callando su nombre; i de averse hallado asperísimos cilicios i disciplinas sangrientas en sus arcas. La rara virtud intenta raros medios, tal es, a mi ver, el presente: cuando algún rato del día, hurtándose a sus ocupaciones, en su estudio, a puerta cerrada, tendido en un ataúd, para componer su vida, tenía profunda consideración de su muerte. ¡Ô verdaderamente pintor cristiano, digno de ser imitado! », Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, pp. 298-299.

⁴⁵⁸ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 299 : « Pues con saber i garbo milagroso, / con tu pinzel i mano peregrina, / lo externo de los santos retratavas. // I luego por mostrarte más famosso, / con tu cilicio, ayuno i

Cuanto con docta mano en la pintura
 hizieron muchos, tú, ¡ô Vargas divino!,
 solo alcançaste, i gracia i hermosura
 más alta, con ingenio peregrino,
 diste ser, vida, afecto a la figura;
 abriste con tu luz nuevo camino;
 i si bien da la voz naturaleza,
 no como l'arte tuya la belleza.

Si a tan alto lugar llegó tu mano,
 a mayor nombre i gloria alçaste el buelo,
 renovando, por modo soberano,
 en ti la imagen del pintor del cielo.
 Ya tu pinzel se dexa atrás lo umano,
 venciendo a cuantos pintan en el suelo.
 Callo, al fin, lo que a fuerça umana ecede,
 por no impedir al cielo lo que puede⁴⁵⁹.

La divinité du peintre, sa foi, exprimée dans le premier poème, semble laisser place ici au sens démiurgique. Les valeurs liées à Apelle sont présentes, telles que l'innovation ou l'ingéniosité, mais le message est entièrement tourné vers une définition religieuse du peintre. À l'inverse de la majorité des compositions poétiques du recueil, aucun nom extérieur n'interfère. À l'appui du « Vargas divino », l'équivalent chrétien d'Apelle, saint Luc, aurait pu apparaître ; or l'évangéliste n'est jamais cité dans le *Libro de retratos* que pour son œuvre scripturaire. « Diste ser, vida », « pintor del cielo », « dexa atrás lo umano » : c'est en fait la figure du Dieu peintre que Pacheco insuffle dans son éloge, sans que cela ne puisse cependant être considéré comme une affirmation blasphématoire. En effet, cette affiliation d'un peintre espagnol moderne au Créateur reste virtuelle : l'artiste est mort, la métaphore divine ne peut prendre vie, elle constitue simplement le sommet de l'éloge posthume. La dimension démiurgique subtilement offerte à Vargas ne peut que s'effacer devant le sens dogmatique premier de cette identification : c'est l'âme du peintre qui a atteint la divinité, qui repose auprès de Dieu, et qui laisse derrière elle une activité essentiellement terrestre. Le peintre humain est accueilli par le Peintre divin ; la mort et l'excellence picturale deviennent des métaphores réciproques qui partagent les notions de gloire et de transcendance, que Pacheco se charge de retranscrire. La divinité du peintre est ainsi jugée dans sa plus grande profondeur : Vargas a su donner l'illusion de la vie dans ses œuvres grâce à une excellence rare, et sa mort se lit comme une victoire de son âme grâce à sa dévotion extrême ; il incarne en ce sens l'idéal du peintre chrétien. « Ingenioso » plutôt que « docto », dévot plutôt que céleste, les échelles de valeur sont parfaitement affirmées et respectées par Pacheco, qui manie avec art celui de l'éloge.

Saint Luc se trouve une fois de plus éclipsé par l'envergure du *Deus pictor* ; par ailleurs, en comparaison avec les autres supports littéraires, Apelle semble moins présent pour son

diciplina / lo interno para ti solo pintavas.» Le peintre donne ainsi doublement vie à sa croyance : par ses pinceaux, il incarne la foi dans les portraits de saints, et par son cilice, il peint sa foi sur son corps. L'union de l'art et de la doctrine ne peut être aussi serrée.

⁴⁵⁹ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, pp. 299-300.

statut de peintre officiel que pour les anecdotes liées à son excellence picturale. Cependant, la configuration même du *Libro de retrato*, l'idéologie qui le sous-tend et l'intégration en son sein de plusieurs mentions aux peintres démontrent que la reconnaissance de leur noblesse est, sinon acquise, du moins en route⁴⁶⁰. Aux côtés d'Apelle, d'autres maîtres antiques sont présents, par exemple dans l'éloge déjà cité à Pedro Campaña, mais il nous reste à aborder ce qui fait l'essentielle originalité de cette collection de portraits : la place, et l'image, que s'accorde l'auteur.

Chaque modalité expressive contribue à incruster la figure de Francisco Pacheco parmi les personnages illustres, sa personnalité de peintre se trouvant largement mise en avant. La démarche de l'éloge a la vertu de rejaillir sur celui qui la formule, et c'est bien ce qui se dégage du *Libro de retratos*, les impacts étant de plus démultipliés par l'implication d'autres poètes⁴⁶¹. Ce processus, lié à l'émulation du cercle sévillan et à une conscience intellectuelle novatrice, nous intéresse précisément pour ses rouages internes : les références à l'auteur sont constantes et se situent à tous les niveaux, ce qui fait de Pacheco le noyau, le personnage fédérateur de l'ensemble, l'image du peintre idéal participant précisément de ce jeu de miroir.

Tout d'abord, la personnalité de l'auteur motive plusieurs occurrences basées sur les *topoi* des maîtres grecs : « nuestro Apeles », « el Timantes de Sevilla », ou encore « Protógenes andaluz » sont les variantes de tout un arsenal de louanges adressées à Pacheco par ses contemporains, à travers les compositions poétiques qu'ils ont réalisées pour le *Libro de retratos* et « a la muerte i al retrato » du personnage illustre, selon une formule souvent répétée. Dans le détail, derrière les noms qui semblent moins choisis qu'imposés, car imposants, il est possible de déceler un réseau signifiant qui impliquait une bonne connaissance de chaque personnalité : ainsi, dans un poème qui insiste tout particulièrement sur la tristesse et la douleur, c'est Timanthe qui est convoqué⁴⁶², sans doute sur fond de l'anecdote qui le distingue de ses contemporains, à savoir l'ingénieuse ellipse du visage du père derrière un voile lors du sacrifice d'Iphigénie. Dans un autre ordre d'idée, le nom de Protogène peut être simplement dû au chiasme créé avec celui de Pacheco : « Hecho este felice trueco / dio al retrato nueva luz

⁴⁶⁰ Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 82-83 : « En torno a 1600, el retrato adquiere en España una nueva definición: ya no es privilegio de la nobleza de sangre, sino de la nueva nobleza –la de la *virtus*–, que todos, incluidos el artista, pueden alcanzar. La *virtus* se convierte en criterio del merecimiento para ser retratado, de la “retratabilidad”. El *Libro de retratos* de Pacheco es el primer ejemplo programático de esta situación. » Même si les bases du changement sont posées, dans les faits, et pour une grande majorité, le peintre reste très lié à sa condition d'« officiel ». À l'image du *Libro de retratos*, ils sont une exception à toucher à la noblesse, et le probable projet de Pacheco d'un livre leur étant consacré n'a pas vu le jour.

⁴⁶¹ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, introduction, p. 32 : « Reparemos también, como índice de acercamiento a este alto concepto del retrato, en que buena parte de los juicios en verso que Pacheco incluye en el libro no se dirigen directamente a la persona sino a esa persona a través precisamente del retrato, que se convierte muchas veces, por esta vía indirecta, en auténtico protagonista del *elogio*. En consecuencia, el pintor pasará a ser por este conducto un personaje más de los ensalzados en el libro. » Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 139 : « En sus poemas, estos escritores no sólo glosan la personalidad del modelo, sino que frecuentemente ponderan la capacidad del pintor que le había retratado; lo que hace que el *Libro de retratos* sea, entre otras cosas, una colección de elogios dedicados a Pacheco. »

⁴⁶² Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, pp. 196-197 : poème de *fray* Jerónimo de Pancorbo, dédié à fray Agustín Núñez Delgadillo : « El Carmelo soberano, / llorando pérdida tanto, / la voz al cielo levanta, / mirando, ¡jô, grave dolor!, / marchita su hermosa flor, / caída su mejor planta. // Cesse el llanto, que el cuidado / d'el Timantes de Sevilla / d'el Betis claro en la orilla / el hilo juntó, cortado. »

/ Protógenes andaluz, / por otro nombre Pacheco »⁴⁶³. Mais tous ces personnages conservent un usage générique synonyme de peintre excellent, capable de donner vie au tableau ; parfois, ils gardent seulement un rôle pour la consonance. En amont, la référence à Apelle reste la plus abondante, presque incontournable, et elle répond aux critères de perfection et de « viveza ».

Précisément, l'immense majorité des *ekphrasis* que proposent les poèmes de ses confrères retiennent une qualité principale dans les dessins de Pacheco, à laquelle sont liées toutes les questions de la théorie picturale alors si prégnante : la « viveza », autrement dit l'impression de vie donnée aux portraits par l'étude parfaite de l'individualité du visage de chaque homme illustre, « pintado al vivo ». Imitation et dépassement de la nature, consolation par ce sentiment de dialogue avec l'effigie du défunt, assurance d'une gloire rendue possible par l'immortalité des traits physiologiques et moraux du personnage ; la peinture de Pacheco remplit avec tous les honneurs les attentes de ses contemporains, les exemples sont décelables dans presque chaque page. Voyons ce que ces critères, partagés par les créateurs et les amateurs d'art, construisent comme image autour de Pacheco et ce qu'ils impliquent dans l'expression de son propre idéal.

Nous l'avons précisé, la mise en scène de Pacheco dans les éloges qu'il compose est visible entre autres dans les indications sur les liens d'amitié qu'il a pu entretenir avec les défunts. De *fray* Juan Bernal, l'auteur nous apprend ceci : « i yo le retraté, i es una de mis felicidades, como el averme él mismo elegido antes que a otro »⁴⁶⁴. La notion d'exclusivité n'est pas sans rappeler Apelle, mais sans tirer vers cette comparaison, c'est bien les notions d'excellence, de confiance et, d'une certaine manière, d'égalité, qui sont impliquées par cette relation privilégiée entre l'artiste et son commanditaire. L'affirmation de Pacheco comme auteur est explicite et cela lui permet de procéder à des intromissions subjectives à tous les niveaux de l'éloge : du préambule à l'information du décès, il intègre ses propres expériences et pensées à travers celles du disparu. Ceci l'amène très fréquemment à se prononcer sur sa propre pratique, instaurant une mise en abyme complétée, ou plutôt rendue infinie, par le jeu des regards des autres poètes et bien évidemment des lecteurs : ce fonctionnement exige une contemplation totale de l'œuvre⁴⁶⁵, et par extension, de son auteur. Fréquemment, les précisions apportées sont d'ordre qualitatif : Pacheco insiste sur la difficulté de l'exercice pictural et donc sur l'exigence qu'il requiert. Ceux qui maîtrisent les règles du genre du portrait sont dignes de tous les honneurs et l'auteur fait partie de ceux-là ; il en est parfaitement conscient, ce que l'on devine sous les nombreuses tournures de modestie qu'il emploie⁴⁶⁶.

⁴⁶³ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 288, poème de Baltasar de Alcázar à son frère Melchior de Alcázar.

⁴⁶⁴ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 59. Dans son poème adressé à *fray* Pedro de Valderrama, Pacheco s'affilie lui-même à la lignée des maîtres antiques, et le nom d'Apelle semble implicite : « No es maravilla, jò docto Valderrama!, / que onre mi mano en el retrato vuestro, / siendo sugeto ilustre, del más discreto / pincel que celebró l'antigua fama. », *ibid.*, p. 114.

⁴⁶⁵ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, introduction, p. 44 : « [...] Pacheco, para el que dibujo y texto literario participan de la misma intención artística, por eso el texto del *elogio* arranca inmediatamente debajo del retrato, como inscrito en él y formando ambos una unidad encomiástica de cada personaje. »

⁴⁶⁶ Voici quelques exemples de ces intromissions subjectives de l'auteur sur l'art du portrait. À propos de *fray* Luis de León : « Estudió sin maestro la pintura i la exercitó tan diestramente que, entre otras cosas, hizo (cosa difícil)

Le *Libro de retratos* de Pacheco fusionne à lui seul plusieurs genres, plusieurs auteurs et plusieurs niveaux de sens ; cette prouesse artistique permet de plus d'approfondir davantage encore l'interprétation de la présence de l'auteur-peintre en son sein. Car dans ce qui est dit de lui, et dans ce qu'il dit de lui-même au détour de chaque éloge, il y a, au-delà de l'apologie, la définition d'un idéal de l'artiste qui emprunte à nouveau la voie du Peintre originaire. Pacheco, « favorecido del cielo » dans son entreprise de description, d'imitation et de représentation des illustres défunts, se rapproche en effet de l'image du Dieu peintre non plus seulement dans le cadre de sa propre religiosité, mais cette fois-ci réellement d'un point de vue démiurgique, exprimé par l'auteur et par les autres poètes, et ce, du vivant même de Pacheco, configuration extraordinaire. Cette identification s'impose par des comparaisons d'usage, comme dans ce poème de don Juan Infante de Olivares composé en l'honneur du portrait, par Pacheco, de saint Jean de la Croix :

De las confusas sombras del olvido
 en sombras restituyes a luz pura
 lo que burlando del mejor sentido
 vivo se finge, miéntese pintura:

Deucalión segundo, as produzido
 a nuevo ser, no de materia dura,
 dando a la fama i a la invidia iguales
 asumptos con tus obras inmortales⁴⁶⁷.

La figure de Deucalion est liée, comme celle de son père, Prométhée, à la création matérielle du corps humain⁴⁶⁸ : aux pierres jetées et métamorphosées en hommes au contact de la terre est associé en quelque sorte le contact du pinceau sur la toile, du crayon sur le papier, qui font du trait et de la couleur une effigie à l'image de l'homme, et bien que non concrète, toujours illusoire. Les pierres de Deucalion donnent naissance à des hommes, le

su mesmo retrato. », Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 70 ; de Luis de Alcázar : « Quien conoció el presente sugeto, en la viveza i alegre semblante, verá la candidez i pureza de su ánimo, i el acierto (favorecido del cielo) con que conseguí su imitación un año antes de su muerte. », *ibid.*, p. 81 ; de Francisco de Medina : « Hablaba i conocía de pintura como valiente artifice della, de que puedo testificar como quien tanto le comunicó, sobrando a cuantos yo e conocido, parto de un entendimiento claro a maravilla. », *ibid.*, p. 140 ; ou encore « I su retrato [de Benito Arias Montano] que pongo aquí es el más parecido que ai en la edad que le conocí. », *ibid.*, p. 325. De la même manière, la mention du portrait, pictural ou littéraire, au sein de la prose, s'impose souvent comme une redondance, presque un pléonasme, ce qui met définitivement l'accent sur l'œuvre et son créateur. Ainsi, Pacheco précise : « Por lo cual creo que el insigne maestro Francisco de Medina, cuyo es este retrato [...]. », *ibid.*, p. 139, ou encore « en su retrato [de Fernando de Mata], de mi mano », *ibid.*, p. 385. La modestie contribue également à l'affirmation certaine de l'auteur : « Renovando, en este mi intento, aquella antigua costumbre de escribir los hechos de los ilustres varones, por ser la istoria un perfecto dechador de la vida, aunque el presente sugeto pedía estilo de inmortal escritor, yo ofresco lo que puedo a la memoria del insigne maestro frai Diego de Ávila [...]. », *ibid.*, p. 159. Cette humilité est d'ailleurs partagée par l'illustre défunt, qui pensait ne pas mériter l'honneur d'être ainsi portraituré.

⁴⁶⁷ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 218.

⁴⁶⁸ *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Yves BONNEFOY (dir.)..., t. II, p. 1518 : « [...] Deucalion et Pyrrha [fille d'Épiméthée et de Pandora] doivent au *larnax* (coffre) où ils se sont réfugiés d'échapper au cataclysme en voguant sur les flots, neuf jours durant. Lorsque enfin ils abordent sur la terre ferme, Zeus, à qui Deucalion a offert un sacrifice, accorde à ce dernier l'accomplissement d'un désir. Deucalion ayant désiré qu'il y ait à nouveau des hommes, une nouvelle humanité naîtra des pierres que le couple primitif jette derrière son épaule : en touchant la terre, les pierres de Deucalion deviennent hommes et celle de Pyrrha femmes. »

pinceau de Pacheco donne naissance à des portraits parfaits d'hommes illustres ; le syllogisme voudrait donc que Pacheco soit lui-même une personne illustre et un créateur parfait. Exclusivité, excellence, perfection, ces critères partagés par les contributeurs du *Libro de retratos* convergent dans la définition de Pacheco en tant que peintre divin, capable dans ses portraits de la plus parfaite imitation, de « viveza » et enfin d'immortalité. Beaucoup de poèmes de ses confrères commencent par le souvenir du défunt et de ses qualités, et s'achèvent presque systématiquement en faisant glisser l'éloge vers l'œuvre picturale de Pacheco, qui se voit ainsi attribuer les plus grandes valeurs : « sabio pintor », « docto hispano », « Pacheco peregrino », « ingenio divino », « docta mano », « pinzel divino », « sagrado » ou encore « moderno », « noble pintura ».

Mais le propos contenu dans ces appellations est très souvent approfondi par l'énonciation concrète de la capacité des portraits à rendre la vie aux illustres défunts. Au fil des expressions poétiques, une large palette s'étend depuis l'impression d'éternité laissée par le dessin – en dépassant l'œuvre de la nature⁴⁶⁹ – jusqu'à l'affirmation d'une quasi résurrection du défunt par l'intervention de la main du peintre, clairement identifié à Dieu. Ainsi, l'inspiration et la faveur divines s'incarnent dans les mains et la peinture de Pacheco, douées d'un pouvoir divin. L'éloge de Pedro Gómez en l'honneur de Francisco de Medina commence sous cet augure : « De Pacheco la mano artificiosa / pudo darnos al vivo la figura / de Medina, con arte milagrosa ». Ce miracle pressenti par la contemplation des portraits résonne dans les *décimas* de fray Pedro de Frómesta à la mémoire de fray Fernando Suárez, qui scandent les variantes « vivo os a dado / su pinzel por mejor truco », « ¿Vivo estáis? », « ¿dónde vivo os hallaremos / para hablar con vos? Aquí. », « Si al cuerpo el pinzel revive », tandis que Juan Antonio de Alcázar affirme devant le portrait de Fernando de Mata par Pacheco que « su arte / dio a la imagen nueva vida. »⁴⁷⁰. L'apothéose est offerte par Francisco de Villalón, qui évoque à peine la personnalité du défunt, Gonzalo Sánchez Lucero, mais glorifie littéralement l'auteur de son portrait : « El renombre que alcançáis / bien se deve sólo a vos, / pues os parecís a Dios / en la vida que lo dais. »⁴⁷¹. Le pronom désignant Pacheco est à la rime avec Dieu : il est dit explicitement que tous deux savent donner la vie et que le peintre atteint un degré de divinité précisément par son art, et non plus généralement par sa dévotion. Une distinction intervient finalement, et elle est de taille : le poème s'achève sur ce qu'il manque au portrait pour qu'il parle, c'est-à-dire une âme. Là se situe l'extrême limite infranchissable par le peintre terrestre.

⁴⁶⁹ Cette idée est confortée par les expressions topiques suivantes, toutes tirées de poèmes non écrits par Pacheco, mais directement dédiés à ses dessins : « no creo a lo mudo del semblante », « es tu pintura eloquente », Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 218 ; ou encore, « qué bien dio vida el carbón », *ibid.*, p. 121 ; « De la penosa ausencia nos esenta / i de la elada tumba al rayo ardiente / de el sol reduce al que pintado veo, / i como vivo », *ibid.*, p. 162 ; « es maravilla / que no hable, no sienta i que no viva », *ibid.*, p. 170 ; « [vuestro semblante, vuestro espíritu, vuestro saber] dexa Pacheco en el mundo / con segura eternidad », *ibid.*, p. 85 ; « Pero más gloria alcança i más segura / quien te hurtó a las sombras d'el olvido / pues vivirás eterno en su pintura », *ibid.*, p. 294, ici, même le thème du vol est utilisé en faveur du peintre ; et enfin « Por sacra inspiración de l'alta esfera / el gran Pacheco, onor d'este emisfero, / imaginó a Mexía, de manera / que haze poca falta el verdadero », *ibid.*, p. 313.

⁴⁷⁰ Les citations sont respectivement tirées de Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, pp. 141, 211 et 388.

⁴⁷¹ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 231.

Cependant, l'identification est clairement posée ; le contexte intime du *Libro de retratos* a pu y contribuer, mais elle restait sans doute osée et exigeait une nuance à la fois inéluctable et indispensable afin d'éviter une confusion des genres. Nous terminerons sur le fait que Pacheco boucle ce processus en participant à sa propre déification : lui-même s'associe à Dieu dans ses propres compositions poétiques, propices à l'exaltation des sens et des paroles. Dans un sonnet dédié à Pedro de Valderrama, sous le couvert de la grandeur de l'illustre personnage, l'auteur se félicite modestement d'avoir accompli « lo que no se concede a ingenio umano »⁴⁷². Et même s'il prend soin de l'encadrer de sa « rustiqueza » et de sa « ruda mano », la transcendance du peintre est acquise, reconnue et célébrée. Enfin, l'équivalence des gestes et des œuvres s'instaure dans ces derniers quatrains que Pacheco adresse à Rodrigo Álvarez :

Bien se ve la onra crecida
que a mi libro le avéis dado,
pues Dios os a retratado
en su libro de la vida.

A donde es fuerça dezir
que no os avéis de borrar,
antes avéis de durar
cuanto Dio a de vivir⁴⁷³.

Le motif du *Deus pictor*, dont la Création est la première peinture, ou le premier livre, est une image forte qui inscrit dans sa lignée le propre *Libro de retratos* de Pacheco. La délimitation du « A donde » n'est pas distincte, car l'éternité octroyée au défunt relève à la fois du dessein de Dieu et du dessin du peintre : même si l'identification reste dogmatiquement impossible, le reflet atteint, dans ce jeu verbal et imagé entre peintre humain et Peintre céleste, une confusion troublante et révélatrice. Bien sûr, toutes ces expressions restent des abus de langage, des exagérations qui ne trompent personne, mais la langue qui énonce ces extrêmes y trouve un moyen adéquat afin de signifier un sentiment esthétique, intellectuel et sensoriel qui échappe essentiellement aux mots. Ainsi, cette affiliation du peintre à Dieu, même si elle s'inscrit dans une croyance forte envers les images bibliques et dans un respect pour la doctrine, contient également un paroxysme qui se veut la transcription d'une expérience recherchée, cultivée et savourée, bien qu'ineffable ; la figure de Dieu correspond parfaitement au désir de la verbaliser.

⁴⁷² Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 114. Nous reproduisons le sonnet dans son intégralité : « No es maravilla, ¡ô docto Valderrama!, / que onre mi mano en el retrato vuestro, / siendo sugeto ilustre, del más diestro / pincel que celebró l'antigua fama. // Vuestra eccelsa dotrina el orbe inflama / en onra de la patria i siglo nuestro: / i, como en esta ciencia gran maestro, / gran premio, gran onor, gran gloria os llama. // Por esto fue dichosa la osadía / que tuve en intentar con rustiqueza / lo que no se concede a ingenio umano, // Pues ya la invidia i tiempo en su porfía, / a su pesar, veneran la grandeza / de vuestro nombre por mi ruda mano. » Dans un dialogue par poèmes interposés, en l'honneur de l'oncle de Juan de Espinosa, celui-ci interpelle Pacheco sur la vanité de son œuvre : « ¿Será, pues, tu pintura reservada / a tan débil materia encomendada? », ce à quoi l'auteur répond : « I aunque el tiempo consume / de piedras i metales la dureza, / no puede su aspereza / acabar el ingenio ni la pluma, / porque en eternas cartas se asegura / vivo en la istoria, vivo en la pintura. », *ibid.*, pp. 225-226. Pacheco s'affirme comme artiste complet, posant l'écriture au même niveau que la peinture, toutes deux liées par l'intellect qui donne vie à l'exigence de « viveza » et appelle la comparaison divine.

⁴⁷³ Francisco PACHECO, *Libro de descripción...*, p. 382.

Pacheco devient au sein de son *Libro de retratos* le meilleur portraitiste des plus grands hommes illustres, et de lui-même. Le pinceau est l'attribut le plus fréquemment utilisé pour exprimer sa valeur, son excellence, mais inversement, les portraits qu'il réalise de ses contemporains sont tous sans attribut clairement défini⁴⁷⁴ : ce choix esthétique forge une sorte de stéréotype de la grandeur, un idéal centré sur l'intellect et la foi, et qui fait abstraction du matériel pour ne représenter que le spirituel, seule facette digne de s'imprimer sur le visage des hommes illustres, tout en conservant cependant leur individualité. Là se situe le défi majeur des représentations picturales : transmettre l'idée par le biais du corps. Pacheco a été guidé par un souci d'innovation et de perfection : il est l'un des premiers à intégrer des personnalités espagnoles contemporaines dans une galerie des honneurs⁴⁷⁵, et après avoir passé les effigies et la *virtus* de ces hommes illustres par le filtre de son idéal, il ne trouva pas de graveur digne d'en assurer la reproduction⁴⁷⁶. L'excellence se trouve ainsi à chaque niveau de l'ouvrage et elle se concrétise dans une primauté de la forme et du fond : Pacheco laisse une œuvre unique dans laquelle l'empreinte de sa main et de ses extensions picturale et poétique s'impose comme une célébration auto-représentative, et s'idéalise dans les figures de premiers peintres qu'il réactualise et dépasse de manière tangible.

Conclusion

Ce panorama synthétique sur la figure légendaire du peintre fait largement pencher la balance du côté d'Apelle ; le motif métaphorique du « Dios pintor », de nature différente du fait de son essentielle abstraction, conserve une place à part, plus diffuse et plus imposante à la fois, à l'opposé de celle de saint Luc, discret et ponctuel dans la langue et la littérature. Résumons, afin d'y voir plus clair, la personnalité littéraire d'Apelle :

[...] un pintor de grandes habilidades técnicas, que se guiaba de su inteligencia y su cultura para construir las historias de sus cuadros, que puso su arte al servicio del Estado y que mereció la estima de su príncipe, quien llegó a desprenderse de lo que más quería para recompensarle. Es decir, su historia se convirtió en una bandera a

⁴⁷⁴ Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 83-84 : « El retrato del cristiano-docto, trazado aquí por Pacheco, no muestra ninguna peculiaridad iconográfica. La caracterización de la persona en relación con su profesión y su condición social no se consigue por medio de la imagen, sino por la palabra –en los elogios adjuntos o en la placa con el nombre colocada bajo el retratado–. La función programática correspondiente a las exigencias del *Libro de retratos* se ha de ver en la nueva “retratabilidad” de las personas representadas, ya sean literatos, pintores, escultores o artesanos de labores artísticas. »

⁴⁷⁵ Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 76 : « El ciclo español más conocido de “varones ilustres” se halla en la biblioteca de El Escorial. Fue confeccionado entre 1590 y 1592 bajo la dirección de Pellegrino Pellegrini. [...] Así, pues, en este ciclo de varones ilustres tampoco se incluyeron eruditos contemporáneos del país. La idea de Pacheco para su *Libro de retratos* es, por tanto, “revolucionaria” desde este punto de vista. »

⁴⁷⁶ Juan CARRETE PARRONDO, « El *Libro de retratos* de Pacheco », *Goya*, 1986, n^{os} 93-195, p. 168 : « No parece que Pacheco quedara muy satisfecho del resultado obtenido por los grabadores: la estampa del retrato de Valderrama se refiere como “retrato imitando algo deste original. Verdaderamente el acabado y preciosismo de los dibujos no corresponden ni medianamente con las estampas. [...] Así pues, podemos explicarnos el porqué Francisco Pacheco había renunciado *a priori* a que el *Libro de retratos* se publicara, pues los escasos grabadores que habían en Sevilla no tenían la destreza exigida por Pacheco, a lo que habría que añadir el alto costo que alcanzaba el grabado dificultando enormemente llevar a buen término grandes empresas en cuanto a la ilustración de los libros. »

través de la cual se pudo reivindicar un determinado estatus social e intelectual para la pintura⁴⁷⁷.

Ce à quoi il faut ajouter la dimension religieuse, voire catholique, associée au maître grec par hybridation.

La nature des références à saint Luc se démarque sensiblement des apparitions d'Apelle : l'évangéliste peintre n'est pas coutumier de la forme allusive, il implique que les supports lui soient dédiés dans leur totalité. Nous pourrions voir là une explication, une cause, ou simplement un indice du fait que son nom, lié à la peinture, ne soit pas passé dans l'usage populaire du fait d'un élitisme de son utilisation. De manière corollaire, sa figure a été remplacée, verbalement et mentalement, par celle d'Apelle, caractérisé par la malléabilité symbolique de son idéal. Les deux personnalités ne se trouvent pas sur un même plan, mais, par la vacance due au non-usage de Luc pour désigner le premier peintre, Apelle a pu déborder de son cadre antique dans l'emploi courant et atteindre un statut unanime d'antonomase du peintre excellent et premier, touchant au religieux, son image anecdotique et efficace supplantant ainsi la figure éloignée et presque impersonnelle de saint Luc dans l'imaginaire collectif.

Au final, il est quasiment impropre de parler de cohabitation entre Apelle et saint Luc : tous deux sont convoqués dans des contextes et des ordres de grandeur différents. Le point de jointure pourrait se situer dans l'hybride « Apeles divino », mais le croisement se fait par une économie de la figure de l'évangéliste. La métaphore du Dieu peintre éclipse le personnage concret, historique, de Luc, qui reste externe au processus d'identification populaire. Ce traitement entier, non allusif et figé confère à l'évangéliste une valeur ambiguë : l'effacement relatif de sa personnalité contraste en effet avec la portée emblématique, fédératrice qu'il acquiert dans certains supports théoriques et dans les structures académiques. Il nous reste donc à repartir en sens inverse dans l'exploration de ces sources, afin de remonter vers les positions, les croyances et les convictions qui ont pu orienter et conditionner l'archétype du peintre sous les traits de saint Luc. Mais l'idéologie ne fait pas tout ; nous aurons à revenir en dernière instance aux expressions les plus abouties, les plus totales dans le domaine visuel – la peinture et le théâtre –, celles qui mettent en image le moment précis de la réalisation de son art par le peintre, à l'ombre de sa figure originelle.

La synthèse des personnalités extrêmes de l'artiste est complétée enfin par celle du peintre médiocre, qui participe de l'équilibre du système grâce au contrepoint de son comportement troublant. Mais dans son cas également, le critère servant à définir sa lacune première n'est étonnamment pas ancré du côté de sa pratique artistique : son attitude et son raisonnement l'inscrivent dans une marginalité qui ne se traduit pas obligatoirement par une incompetence, mais plutôt par une compétence autre qui suscite la curiosité. La valeur de sa médiocrité glisse davantage vers le champ idéologique – ainsi, mieux vaut être artiste médiocre que mauvais chrétien – ou stigmatise le destinataire de sa création : le contemplateur. Sa figure

⁴⁷⁷ Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor... », p. 188.

reflète donc la question originale de la subjectivité, incarnée par l'image prosaïque et fascinante du singe ; nous verrons ce que les sources théoriques retiennent de son symbolisme.

DEUXIÈME PARTIE : LE PEINTRE DIVIN

AFFIRMATIONS THÉORIQUES ET IDENTITAIRES

Solamente el no saber es defecto.
Francisco de Holanda, *Diálogo de la pintura*

El ser de la imagen es traernos a conocimiento de su original.
Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*

La préférence pour la personnalité d'Apelle dans les supports littéraires pourrait tendre à s'inverser au profit de la figure de saint Luc dans les écrits théoriques, souvent très liés au discours dogmatique. Mais tel n'est pas le cas : l'évangéliste ne campe pas le premier rôle dans l'argumentation, son ampleur reste en demi-teintes. Le maître grec continue en revanche à occuper le devant de la scène, même s'il doit progressivement partager l'affiche avec d'autres personnages. Nous suivrons donc le fil de l'excellent Apelle afin d'apprécier son mode intrusif ou allusif ainsi que le sens de sa réactualisation sous la plume des théoriciens, à la lumière des valeurs circonscrites précédemment. La spécificité idéologique des deux artistes antique et biblique impliquera de nouveau les personnages et les motifs, notamment celui du Dieu Peintre, qui servent de rouages au système représentatif du peintre par leur nature secondaire ou, au contraire, tutélaire et métaphorique. Le terrain théorique, souvent élitiste et revendicatif, sera à l'inverse beaucoup plus aride pour la figure simienne ; l'ombre de la médiocrité hante cependant le discours sur la peinture et s'étend jusque dans les représentations du geste du peintre. Nous observerons systématiquement ces processus dans les textes constitutifs de la littérature artistique espagnole des XVI^e et XVII^e siècles, en suivant leur ordre chronologique de composition tout en procédant à des rapprochements génériques afin de comprendre les différents regards portés sur le peintre modèle.

Chapitre IV. La résonance légendaire jusqu'au tournant du XVI^e siècle

I. Persistance de l'origine antique dans les traités du XVI^e siècle - II. Rationalisation des topiques au début du XVII^e siècle - III. Mise à jour du jugement esthétique - IV. Diversité et unité des points de vue dans le *Memorial informatorio* (1629)

La fonction idéalisante assignée à la figure du peintre originaire dans l'écriture littéraire est renforcée dans les traités théoriques par un argumentaire davantage identificateur et démonstratif, insistant simultanément sur l'inspiration et l'aspiration projetées sur la légende de l'artiste. Les notions de fondement, de source ou de principe premier dépassent ainsi le mode comparatif et participent d'une vision globale sur les origines de la peinture, dont nous ne retiendrons que les figures de proue, révélatrices d'une généalogie choisie⁴⁷⁸. L'image du Dieu peintre emporte une large part du développement, mais celles d'Apelle et de saint Luc trouvent leur place au sein de chapitres plus ou moins étayés, sans que leurs références ne se mélangent. Afin de consigner les phénomènes les plus remarquables, nous privilégierons l'analyse des textes qui nous sont parvenus dans leur intégralité, sans écarter ceux restés incomplets ou plus indirectement représentatifs d'un discours théorique sur la peinture⁴⁷⁹. Le

⁴⁷⁸ Nous ne prétendons pas offrir un panorama des références aux origines de la peinture dans les traités espagnols du Siècle d'Or, mais bien une analyse de leur utilisation des figures d'Apelle, de saint Luc et du singe. Ceci ne constitue qu'un pan d'une recherche beaucoup plus ample et qui reste à faire : « Le problème de l'origine de la peinture, telle qu'elle était perçue et posée aux XVI^e et XVII^e siècles, n'a pas attiré la curiosité des historiens de l'art. C'est en vain, en effet, que l'on cherchera, chez Menéndez Pelayo, J. Gállego ou Calvo Serraller, quelque chose à son sujet. Il en va de même chez les historiens qui se sont intéressés à la peinture italienne, allemande ou française. Panofsky, G. Bazin, Chastel ne disent mot, comme si l'on s'agissait de quelque chose qui allait de soi, comme si cela ne présentait aucun intérêt, ou plus simplement, comme si c'était quelque chose de vraiment dépassé par l'histoire moderne. Il nous semble pourtant qu'il y a là des éléments d'un intérêt extrême, qui vont au-delà d'aspects purement techniques ou iconographiques. », écrit Manuel MONTOYA, dans *Le peintre herménéute : théorique et théologie de l'image dans la peinture espagnole des Siècles d'or (1560-1730)*, thèse de Doctorat d'État dir. par Edmond Cros, Université Paul Valéry - Montpellier III, 1998, t. I, p. 339. L'auteur propose ensuite une typologie des différentes origines évoquées, et il souligne que le traitement de l'origine biblique constitue « [...] l'originalité des traités espagnols par rapport aux traités italiens. Les auteurs d'Europe septentrionale n'en parlent pas (Dürer, Karel van Mander), français (Bosse, Poussin) [...] », *ibid.*, p. 348. Et il poursuit : « Les Espagnols, contrairement aux Italiens, retiennent la tradition sacerdotale et non la yahviste, puisque la peinture et les autres arts qui interviennent dans la célébration de la divinité, comme la musique, le travail du métal, la broderie, etc... sont étroitement liés à cette perspective. [...] Ainsi, et peut-être à cause du concile de Trente, trouvons-nous en Espagne, contrairement à l'Italie humaniste antétridentine, un tableau généalogique qui n'est pas sans importance, puisque d'une part il insiste sur la prééminence de la peinture sur les autres formes d'art, au niveau de la personne qui la crée par rapport à la lignée adamique, que par la chronologie sur laquelle ne manque pas d'insister Palomino. La peinture aurait été, selon lui, créée en 235 de la Création du Monde. », *ibid.*, p. 353.

⁴⁷⁹ Pour une présentation et une anthologie des différents textes théoriques du XVI^e siècle, voir Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español, tomo I, siglo XVI*. Madrid : Imprenta clásica española, Centro de estudios históricos, 1923, 481 p. Pour le XVII^e siècle, voir les tomes II et III, ainsi que l'ouvrage de Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid : Cátedra (Arte, Grandes

corpus est donc diversifié et il s'étend sur le « largo siglo XVI »⁴⁸⁰ : sa cohérence tient à une focalisation largement redevable de repères externes à l'art moderne. Nous concentrerons notre attention non pas sur la récurrence des figures de peintres originaires, qui est un fait, mais sur les motivations et les significations de ces occurrences qui émanent d'écrivains engagés dans diverses compétences, mais rarement artistes eux-mêmes.

I. PERSISTANCE DE L'ORIGINE ANTIQUE DANS LES TRAITÉS DU XVI^e SIÈCLE

Face à l'usage quasi métaphorique de saint Luc rencontré jusqu'à présent, nous verrons dans les sources théoriques du XVI^e siècle l'apparition, encore rare et ciblée, de sa référence en tant que peintre historique : sa vie et son œuvre alimentent l'écriture normative sur le mode du topique, mais le potentiel identificateur de son personnage reste à vérifier. Nous souhaitons donc définir la pertinence de la figure de l'évangéliste en tant que peintre idéal ; l'analyse des mentions faites à Apelle servira de cordeau à l'aune duquel nous mesurerons l'exceptionnalité de Luc et le façonnage théorique de son mythe, tandis que l'allusion à la médiocrité aidera elle-même à circonscrire la réflexion sur la grandeur picturale.

1. Francisco de Holanda, juge et partie dans *De la pintura antigua* et *El diálogo de la pintura* (1548)

C'est un écrivain étranger qui apporte un premier témoignage de l'échelle des valeurs originaires de la peinture. Francisco de Holanda a composé au Portugal son œuvre théorique, datée de 1548, mais il est révélateur que sa première diffusion soit passée par l'Espagne, grâce à la traduction castillane effectuée par Manuel Denis en 1563. Cette proximité historique est réaffirmée tout au long des deux livres, *De la pintura antigua* et *El diálogo de la pintura* ; elle sera concrétisée par le règne de Philippe II étendu au Portugal dès 1581. Ce traité ne fut cependant pas publié avant la fin du XIX^e siècle : nous pouvons donc moins le juger pour son impact sur le milieu des peintres que comme la vision d'un peintre officiel, fils d'un portraitiste de Charles Quint, et aussi de son temps. Son voyage en Italie et sa rencontre avec Michel-Ange lui inspirent une idée de la perfection qu'il s'applique à détailler à l'adresse de tous ceux qui souhaitent se lancer dans la pratique picturale ; précisément, cette focalisation détermine la présence des figures qui nous intéressent. La définition du geste du peintre selon Holanda, commune à ses contemporains, prend la forme d'un leitmotiv : l'artiste doit imiter l'œuvre

Temas), 1981, 697 p. Pour une classification et une bibliographie sur les sources de cette même période, voir Karin HELLOWIG, *La literatura artística española del siglo XVII*, Jesús Espino Nuño (trad.). Madrid : Visor (La balsa de la Medusa ; 102), 1999 [1^{re} éd. 1996], pp. 41-69.

⁴⁸⁰ Nous empruntons la citation à Fernando MARIAS FRANCO, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid : Taurus (Conceptos fundamentales en la Historia del Arte ; 5), 1989, 745 p.

parfaite de Dieu⁴⁸¹. Cet axiome implique d'une part la compréhension de Dieu comme premier peintre, et d'autre part, il place l'activité picturale sous le signe de l'excellence. Par conséquent, le peintre humain doit aspirer à faire partie d'une élite – personnifiée par des figures légendaires – et il doit éviter les écueils de la médiocrité – une catégorie humaine plus diffuse et problématique. Les connotations et les fonctions de ces représentants extrêmes doivent être définies dans le détail.

Nous commencerons par le constant amalgame qui rapproche Dieu du statut de peintre. Il s'agit tout d'abord d'une comparaison a posteriori, proche de l'usage médiéval qui explique la Création du monde et de l'homme en recourant à l'image de l'artiste. Ainsi, en donnant l'impression de faire naître une chose ou une personne dans son tableau, le peintre sert d'exemple figuré et illusoire du geste effectivement créateur de Dieu, qui donne une vie réelle aux objets et aux êtres. La comparaison se fait explicitement métaphore dans le premier chapitre : « Como Dios fué pintor ». Une fois posée l'équation entre Genèse et Peinture, le texte décline la facette picturale du « Capitán » ou « Mayor Maestro », du Peintre parfait. Soulignons de nouveau la richesse sémantique du terme « pintar ». Dans ce vocable générique se trouve tout d'abord le sens propre de créer : Dieu a peint ou a dessiné – a créé – le monde, les animaux, etc. Mais l'auteur introduit lui-même des nuances révélatrices : « Después desto, más claramente pintó Él por su propia mano, tomando el limo de la tierra, y formando de ella la proporción y fábrica del instrumento acabadísimo que es el hombre »⁴⁸². Dieu a peint – a portraituré – l'homme à partir du limon et des pigments terrestres. Le tableau est complet, puisque l'auteur poursuit ainsi : « Después sobre la costilla de este pintó la imagen de la mujer Eva »⁴⁸³. Dieu a peint – a donné forme, a inventé – la femme autour d'un simple fragment. La plurivocité du verbe « pintar » rend nécessaire une distinction en aval, celle de la « pintura animante » de Dieu, et la « inanimante » à laquelle se limite l'homme. Et le retournement de la métaphore a bien lieu par la suite : l'artiste est celui qui doit non seulement imiter, mais aussi recréer parfaitement et à sa mesure le monde, les œuvres de Dieu, ce dernier l'y invitant d'ailleurs. Le geste du peintre est donc assimilé à la création divine : « criar de nuevo » un « nuevo mundo », tandis que le superlatif dénote la référence ultime et intouchable, « el maior mundo es propio de Dios »⁴⁸⁴.

Au-delà de la présentation du « Dios pintor » qui ne s'éloigne pas des topiques, sa métaphore est prise au mot, les fondements de la théorie picturale étant calqués sur les

⁴⁸¹ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*. Madrid : Visor (Discurso Artístico ; 6), 2003, p. 22 : « Es, finalmente, la Pintura, hacer y criar de nuevo en una tabla limpia y lisa o en un papel ciego y sin obra, cualesquier obras divinas o naturales con tan perfecta imitación que parezca que en aquel lugar está todo aquello que no está. » Cette définition apparaît dans le chapitre II, « Qué cosa sea la Pintura ». Elle est exprimée dans la reformulation spontanée du traité que constitue le *Diálogo*, qui prête ces paroles à Michel-Ange : « Y por mi sentencia, aquella es la excelente y divina Pintura, que más se parece y mejor imita cualquiera obra del inmortal Dios [...] ». Elle reste intacte dans le dialogue entre Francisco de Holanda et Blas de Perea autour de la question pratique « Del sacar por el natural », l'auteur évoque en effet « el grande oficio de imitar al Sumo Dios en sus obras », *ibid.*, p. 254.

⁴⁸² Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 20.

⁴⁸³ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 20.

⁴⁸⁴ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, chap. II « Qué cosa sea pintura », p. 22 : « Es un nuevo mundo del hombre, y su propio reino y obra, así como el maior mundo es propio de Dios, derivado el uno del otro. »

principes de la Genèse. Ainsi, l'image abstraite du Dieu peintre se concrétise dans les règles esthétiques et techniques qu'elle inspire : la séparation de la lumière des ténèbres devient un principe théorique que tout peintre doit suivre – comme l'indiquent les chapitres XXXIV « De la luz o claro en la pintura » et XXXV, « De la sombra y escuro en la pintura », – en privilégiant l'élément premier et noble, la lumière.

Tout cela ne constitue pas une innovation conceptuelle, mais il fallait en poser l'énonciation afin de voir comment s'organisent les figures de peintres autour de Dieu, véritable créateur mais artiste abstrait. Pour ce faire, la différenciation des notions de principe et d'origine s'impose. Dieu est défini comme la source d'inspiration, le modèle à imiter, mais surtout, il est le principe premier de la peinture : il en pose le concept, celui de la création. Concrètement, la première peinture n'est pas son fait, mais bien celui de l'Antiquité, en Égypte ou en Grèce, ce qu'Holanda intègre dans le chapitre III, « De los primeros pintores » en s'inspirant de l'*Histoire naturelle* de Pline. La prémisse, l'idée, le concept de la peinture sont contenus dans la figure de Dieu, tandis que l'origine technique et ingénieuse de sa réalisation est une expérimentation antique⁴⁸⁵. Apelle prend tout naturellement place dans ce récit des origines de la peinture et de son excellence, mais son homologue chrétien, saint Luc, ne s'y trouve pas ; il n'apparaîtra que dans les chapitres thématiques dédiés aux modalités picturales. Pourtant, Holanda, à la suite de sa reprise de Pline, continue la chronologie chrétienne jusqu'à Michel-Ange ; là où aurait pu se situer le chaînon de la naissance matérielle et religieuse de la peinture. L'*auctoritas* équivalente à l'*Histoire naturelle* pour le mythe de Luc peintre, l'*Histoire ecclésiastique* du moine byzantin Nicéphore Calliste, l'un des premiers relais au début du XIV^e siècle de la légende Théodore le Lecteur, du VI^e siècle, ne sera traduite et diffusée en Europe qu'à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle.

Dans les pas des lieux communs, quelles sont les valeurs mises en avant grâce au personnage d'Apelle ? Sur l'ensemble de l'ouvrage, dès les épigrammes de Holanda et celles rajoutées par Denis, le maître grec s'impose comme le jalon privilégié de l'excellence picturale, et les anecdotes tirées de sa biographie sont autant de confirmations des attitudes à adopter et à méditer. Sans être glorifié outre mesure, son nom, plus récurrent que ceux de Zeuxis, Protogène ou de Parrhasius, intervient le plus souvent comme une illustration des préceptes formulés, comme une justification historique de la grandeur de la peinture. Ainsi, après avoir énuméré toutes les sciences que doit maîtriser le peintre parfait, érudit, Francisco de Holanda se tourne vers ceux qui exemplifient selon lui cette complétude : « que el pintor de quien hablo como el antiguo Apeles o el nuevo Micael Angelo tuvieron todo lo necesario, ni yo les mando tener más de estas cosas, y digo, que no es perfecto ni pintor el que esto necesario no tuviere de ellas »⁴⁸⁶. Les deux pôles que doit contempler celui qui souhaite devenir peintre sont d'un

⁴⁸⁵ Notamment avec la légende originelle et multiple de l'ombre : « Pero, todos concordan, que fué hallada de la sombra de el Hombre, rodeada con una raya; y así fué la primer pintura que el que esto escribió comenzó a hacer acaso siendo muy niño, cercando con un perfil la sombra de su mano en la pared. », Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 23. L'ombre intervient également dans les sources antiques à propos de la fille du potier Butadès, ayant dessiné sur le mur les contours de l'ombre de son fiancé, ou dans l'anecdote des jeunes hommes dessinant leurs silhouettes sur le sable.

⁴⁸⁶ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, chap. VIII « Qué ciencias convienen al pintor », p. 44.

côté l'œuvre de Dieu, du grand Peintre, et d'un autre, l'art antique, représenté par le parfait Apelle⁴⁸⁷. Michel-Ange est l'artiste qui synthétise à merveille cette double filiation.

Les particularités d'Apelle qui ponctuent le discours théorique de Holanda sont les suivantes : réalisme « natural » ou « viveza » extrême de ses portraits, invention du vernis qui rend les couleurs plus intenses, et dans les dialogues apparaissent également les références à son ingéniosité, à la confiance et l'exclusivité qu'Alexandre lui réservait, à sa joute linéaire avec Protogène, à son jugement et sa mesure esthétique, à son intolérance face aux opinions déplacées, sans oublier l'épisode de Campaspe. Tout Pline y est, et l'auteur insère même une grande citation directe du livre XXXV de l'*Histoire naturelle* à la fin du *Diálogo de la pintura*. Julio Clovio, l'ouvrage en main, répond à Holanda sur le prix accordé aux œuvres artistiques dans l'Antiquité en lisant les passages les plus éloquents. Les lignes réservées à Apelle y occupent une large place, comme c'est le cas chez Pline, mais elles compilent et reformulent toutes les anecdotes égrainées dans le traité : l'effet centripète autour de sa personnalité artistique n'épargne pas même la source originale.

Apelle est donc le sommet du phare que constitue la création artistique antique, auprès duquel saint Luc fait pâle figure. Dans le phare religieux de la création, Dieu occupe une place inaccessible, puisque conceptuelle et unique, et puisqu'il représente à la fois le début et la fin de la peinture – la Création visant à être imitée par les créatures –, et l'inspiration et l'objectif de tout peintre – Dieu adresse à l'homme les moyens de revenir vers la divinité. L'évangéliste intervient cependant dans le traité, mais dans une dimension réduite, spécifique. Nous l'avons vu, le passage du principe premier à la concrétisation originelle de la peinture se fait sans Luc, qui n'est pas stigmatisé comme ayant partie prenante à l'avènement primordial de cet art. Sa figure est associée, sans emphase, aux images saintes, dans le chapitre XXVII, « De la pintura de la imágenes santas y primero de Nuestro Salvador », qui amorce le pendant de ce qui a été dit de la technique picturale élaborée par l'Antiquité, avec des enseignements pour la bonne exécution des tableaux religieux en particulier et de la peinture en général. Après des considérations sur la manière de rendre le visage et le corps du Christ, l'auteur greffe une précision à la fois historique et personnelle :

Y, finalmente, la Reina nuestra Señora de Portugal envió a pedir a Roma la imagen verdadera del Salvador que pintó San Lucas la cual está en la capilla del Santa Santorum en la Basílica de San Juan de Letran y la pinté yo con grandes trabajos de los cofrades y del Obispo de San Juan; y lo que más noté en ella fué la majestad entre todas las otras cosas.

También vi la imagen antiquísima de la gloriosa Virgen María nuestra Señora en Santa María del Pópulo hecha por el mismo San Lucas con el Niño abrazado al cuello: y vi

⁴⁸⁷ L'auteur fusionne les deux fonds et place Apelle en tête des premiers peintres excellents, indépendamment de la chronologie : « Así tenían los antiguos por fuerza divina y divina imitación la de el hombre, pues pintaban la semejanza de el eterno Dios; y como ellos, siendo hombres, vían sus obras adoradas de otros hombres, determinaron de competir con las obras divinas y naturales. Estos fueron Apeles, Panfilo, Ceusis, Mirón: Demófilo, Timágora, Protógenes, Parrasio, Mocon, Apolodoro, Aristides y otros así como estos. », Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 52.

otra de más edad sin Niño en Santa María la Mayor, la cual hallé parescer mucho con lo que escribí de Nuestro Señor [...]»⁴⁸⁸.

La personnalité de Luc peintre est totalement neutralisée, inexpressive, comme peut l'être une connaissance répétée quasi mécaniquement mais non assimilée, non justifiable. Le processus de projection du peintre, celui qui écrit le traité et celui à qui son auteur s'adresse, est inopérant dans cette formulation qui insiste bien plus sur l'image même, son intensité et donc la gageure picturale qu'elle représente.

Trois portraits distincts sont mentionnés, et le témoignage de Holanda révèle que le séjour en Italie, passage obligé pour les peintres désireux de se sublimer, offrait la possibilité de se confronter à la fois aux œuvres antiques, les premières prouesses esthétiques, et aux images saintes véritables, les premières effigies religieuses. Nous reviendrons sur la spécificité et la fortune de certaines d'entre elles, mais nous pouvons d'ores et déjà en souligner la fluctuation temporelle. La « imagen verdadera » du Christ de Saint-Jean-de-Latran et la « imagen antiquísima » de la Vierge conservée à Sainte-Marie-du-Peuple sont clairement attribuées à Luc ; elles dateraient donc du premier siècle de notre ère. L'image de la Vierge sans l'Enfant Jésus, contemplée à Sainte-Marie-Majeure, mais dont l'iconographie ne correspond pas à celle aujourd'hui abritée dans la chapelle Borghèse de la basilique, est qualifiée ainsi : « otra de más edad ». L'auteur n'explicite pas une troisième fois s'il s'agit d'un portrait de la main de saint Luc ; en tout cas, la tradition en a fait l'exemplaire le plus célèbre. Si l'autorité de l'évangéliste est acquise, alors l'appréciation sur l'ancienneté de l'effigie face aux autres images pose problème. À moins que l'auteur n'exprime ainsi l'âge même du modèle, la Vierge ayant été portraiturée plutôt vers la fin de sa vie, alors qu'elle conservait malgré tout sa parfaite jeunesse.

Ces mêmes informations sont répétées dans le *Diálogo de la pintura*, qui reformule plus spontanément le contenu des chapitres du traité. Dans la troisième partie de ce dialogue, il est question de la mauvaise peinture religieuse : Michel-Ange énonce alors la nécessité pour les peintres qui s'investissent dans ce genre de tableaux de montrer une technique, mais également une moralité irréprochables, autrement dit, il définit ces artistes comme appartenant à une élite choisie par les instances supérieures. La référence à Apelle ne se fait pas attendre : Alexandre l'aurait désigné peintre officiel exclusif car il le jugeait digne en tous points. La transposition religieuse est immédiate : tout d'abord avec le choix de Dieu, dans l'Ancien Testament, de ses serviteurs pour la réalisation du tabernacle et de l'arche, et ensuite, pour la tâche délicate de l'imitation du portrait du Christ et de la Vierge. Voici ce qui est dit de ces œuvres :

Y pues Dios quiso que fuese bien guarnecida y pintada la arca de su Ley, ¿cuánto con más estudio y peso debe de querer que sea imitada la serena cara de su hijo Salvador y Redemptor nuestro, y aquella severidad y castidad y hermosura de la gloriosa virgen María la cual pintó San Lucas Evangelista? Y así, en el Sancto Santorum el vulto del Salvador que está en San Juan de Letrán, como todos sabemos (en especial M. Francisco); porque muchas veces las imágenes mal pintadas, distraen y hacen

⁴⁸⁸ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 92.

perder la devoción a lo menos a los que tienen poca, y por el contrario, las que son pintadas divinamente, hasta a los poco devotos y poco pomptos provocan y traen a contemplación y a lágrimas, y les pone grande reverencia y temor con su aspecto grave y severo⁴⁸⁹.

Aucun complément n'est apporté sur la véracité de la légende de Luc peintre, seuls sont abordés le « decoro » et la grâce divine exigés par ce type de représentation, du fait de sa finalité, celle de susciter et d'assurer la pérennité de la dévotion. Cependant, cette évocation est l'occasion pour l'auteur de mettre en scène sa qualité de peintre, et elle nous en dit un peu plus sur l'exécution des copies de ces images originelles. Holanda a faussement du mal à dévoiler ce qu'il souhaite être reconnu comme un coup de maître. La commande de Catherine de Castille, qui perpétue en cela le désir de l'impératrice Pulchérie d'acquérir une sainte relique, en l'occurrence un portrait de la main de Luc – ou sa copie –, est en effet présentée comme un véritable défi. L'entreprise était osée, tout d'abord du fait de la rareté du tableau considéré comme original, et donc pieusement préservé, même dans sa descendance picturale : Lactancio est ébahi devant la faveur accordée au peintre⁴⁹⁰. Les images miraculeuses étaient souvent sollicitées, et seule une minorité d'élus connaissait le privilège d'en concrétiser la reproduction.

Mais ce n'est là qu'un obstacle moindre face à ce qui est amené ensuite : Francisco de Holanda a en effet sublimé sa propre pratique artistique en réalisant une œuvre à l'huile et de grande taille pour la première fois⁴⁹¹. Enfin, l'ultime difficulté résidait dans l'épreuve même de l'imitation de l'original, lui-même sommet du « natural », « con aquella severa simpleza » et « aquel temor de aquellos divinos ojos »⁴⁹². Nous pouvons deviner qu'à travers ces impressions laissées par le faciès du Christ, il est sans doute question du style primitif, byzantin, proche des icônes, de ce type de représentation, et qui accentue la majesté et l'autorité du modèle, à l'image du Dieu Pantocrator des fresques romanes et des mosaïques orientales. La résolution de ces deux problèmes, l'innovation technique et la fidélité au modèle suprême, est finalement due à l'extrême compétence du peintre, qui peut être résumée par la notion de primauté.

⁴⁸⁹ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, pp. 191-192. Nous retrouvons l'argument du tabernacle artistiquement conçu par le Peintre dans les *Discursos apologéticos* de Juan de Butrón. Les auteurs passent outre deux obstacles d'importance : d'une part, les peintres, mais aussi les charpentiers, maçons, ont reçu l'inspiration divine, et tous devraient donc être considérés comme des artistes libéraux, ce qui n'apparaît pas dans les traités (à l'exception de la *Noticia general* de Gutiérrez de los Ríos qui aspire à une reconnaissance globale des arts du dessin). D'autre part, la focalisation sur cet épisode occulte la retentissante interdiction divine, transmise dans l'Exode, de réaliser des images et des représentations poussant à l'idolâtrie. Leur raisonnement reste donc partial.

⁴⁹⁰ « Espántome cómo la pudistes trasladar y enviar, porque al Rey de Francia, ni a otras princesas devotas, jamás los Papas, ni los cofrades de San Juan de Letrán lo consitieron. », Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 193.

⁴⁹¹ C'est par la bouche de Michel-Ange que cette prouesse est présentée : « –Pues no es poco de espantar los trabajos y vías, cómo M. Francisco nos hurtó de Roma esta alta reliquia y cómo la pintó a olio, no habiendo en toda su vida pintado a olio, ni habiendo hecho mayores imágenes, hasta este tiempo, que las que caben en un pequeño pergamino. », Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 193. Le verbe « hurtar », à connotation prométhéenne, signifie parfaitement l'entreprise à la fois proche du sacrilège et de la divinité.

⁴⁹² Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 192.

D'une part, l'artiste a su observer les valeurs de l'image sainte, sa nature originelle et divine, et d'autre part, il a exploité le noyau conceptuel et pratique de la peinture, le dessin⁴⁹³.

En copiant le style de la matérialisation du divin et de son intellect, Holanda a accompli une œuvre qui s'inscrit dans la lignée des images saintes : il entre ainsi dans l'élite des premiers et excellents peintres, en digne successeur de la création divine et du génie antique, et son anecdote, par les prouesses qu'elle retrace, devient à son tour une illustration et un modèle exemplaire. Le traitement de la personnalité artistique de Holanda tend à se rapprocher de celui réservé à la biographie d'Apelle, et la prouesse que constitue la copie d'une image miraculeuse s'impose comme un nouveau lieu commun du peintre parfait – ingénieux et divin – de la modernité, à la suite de Michel-Ange. Cette mise en abyme du peintre dans son œuvre écrite, théorique, dont le *Libro de retratos* de Pacheco nous a donné un aperçu, est fréquente. Elle participe du désir de reconnaissance de la part de l'auteur, et corollairement, elle dévoile sa propre conception de la peinture et du peintre.

Tout au long du texte, Holanda s'implique personnellement dans les exigences et les gloires qu'il souligne. Tout d'abord dans la mesure et le bon sens dont il fait preuve : dans le flot des obligations données aux artistes, il s'inclut comme un exemple, non pas de surhomme, mais de peintre respectable, et il s'appuie souvent à ce propos sur l'irréfutable, en l'occurrence sur ses propres œuvres picturales. Ainsi, il précise à plusieurs reprises que ses tableaux, plus que ses écrits, démontreront les idées qu'il avance⁴⁹⁴. La preuve par l'image, le jugement visuel, la concrétisation de l'idée dans l'œuvre accomplie, tel est le critère artistique assez novateur⁴⁹⁵ de Holanda, et telle est l'implicite demande de considération qu'il se désespère de ne voir réservée qu'aux artistes anciens, ou italiens : « Pero, temo que esto que me fué el mayor trabajo, me sea en Portugal peor conocido »⁴⁹⁶, regrette-t-il en évoquant sa parfaite fidélité envers la primauté du portrait du Christ.

Par ailleurs, un décalage est clairement perceptible entre la réception de l'art pictural dans la péninsule ibérique et la conscience qu'a le peintre de son art en général, et de sa pratique en particulier : sa modestie le trahit, et nous pouvons déceler un rapprochement,

⁴⁹³ Holanda dit : « [...] quise poner todo el primor, conviene a saver, en ninguna cosa le acrescentar, ni disminuir de aquel grave rigor. », tandis que Michel-Ange précise : « [...] y porque es grande y muy grande la fuerza del diseño o dibujo, puede Miser Francisco de Holanda pintar todo lo qué quisiere, si quisiere; porque sabe dibujar. », Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, pp. 193-194.

⁴⁹⁴ Par exemple : « yo no sé tan bien escrebir como hacer con la mano », Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 113.

⁴⁹⁵ Julián Gállego souligne la force de la définition de la peinture que sous-tend cette réflexion, en trouvant le reflet dans les *Comentarios de la pintura* de Felipe de Guevara : « “[...] vengo a imaginar que los Pintores de aquellos tiempos eran, no sólo diligentísimos en imitar la naturaleza, pero también admirables en demostrar sus ideas con las manos, que es el arte de pintar”. Por esta sola frase se puede perdonar a Guevara tan especiosa argumentación. Tras no hallar en su libro nada que teóricamente demuestre la nobleza de este arte, una frase, venida al final y como al acaso, nos da la más alta e idealista definición de la pintura que pudiéramos hallar en un libro castellano: pintar es demostrar con las manos. », Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*. Grenade : Diputación Provincial de Granada (Biblioteca de ensayo ; 30), 1995 [1^{re} éd. 1976], p. 59.

⁴⁹⁶ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 193. L'auteur est encore plus explicite dans le prologue du *Diálogo* : « De una cosa es infamada España, y es que en Castilla ni en Portugal no conocen a la Pintura, ni hacen buena Pintura, ni tienen su honra la Pintura », *ibid.*, p. 141. Plus loin, Michel-Ange affirme qu'un peintre n'est pleinement reconnu pour sa peinture qu'en France et en Italie, *ibid.*, p. 185.

sinon une identification plus ou moins consciente, de sa personne avec la figure d'Apelle. Le paradigme du peintre excellent repose en partie sur la notion d'invention, et précisément, Holanda nous enseigne qu'il est l'auteur, non exclusif cependant, d'une technique particulière : « Y yo fuí el primero que en España dibujarse con la pluma sin perfil, si no me engaño : mas todavía ya era hallado en Italia sin yo saberlo »⁴⁹⁷. Dans les lignes qui suivent, les noms de « Micael Angelo », « Rafael d'Orbino », « Don Julio de Macedonia », autrement dit Julio Clovio, et d'« Apeles » complètent le panorama, avant que l'auteur n'invoque une autre primauté lui étant attachée :

La iluminación de blanco y prieto sobre pergamino virgen y toques de oro molido es la propia y celestial manera de Pintura en este mundo y esta es mi propia arte; y mi padre Antonio de Holanda fué el primero que la hizo en Portugal en perfección y fuera de rusticidad y con mucha suavidad⁴⁹⁸.

La revendication de la filiation, d'une part avec l'antiquité et l'Italie de l'époque, et d'autre part avec la tradition – voire même la généalogie, « O pintor ha-de nascer ja pintor », « Não s'aprende a pintar, mas nasce »⁴⁹⁹ – d'une pratique parfaite, le détourne de l'Espagne et du Portugal, territoires stigmatisés par une médiocrité artistique certaine et peu enclins à lui accorder une quelconque promotion. La lignée affichée par Holanda a également une ramification religieuse : en dehors de son adhésion totale au principe divin – « Os fidalgos ou senhores, os reys os podem fazer, mas um famoso pintor só Deus o pode facer » –, le peintre prend soin de terminer son ouvrage le jour de la fête de saint Luc, comme il l'indique lui-même. La référence à l'évangéliste reste bel et bien périphérique, purement symbolique et conventionnelle, sans ferveur ni réappropriation particulière.

Le traité théorique de Francisco de Holanda s'applique donc à circonscrire le cercle des meilleurs peintres – au sein duquel il souhaite figurer – d'où la notion récurrente d'élitisme, et à l'inverse, le fort rejet de la masse des mauvais peintres. La médiocrité est bien sûr définie en négatif, dans tout ce qui s'éloigne de l'excellence, comme par exemple la peinture qui donne trop d'importance à l'ombre, ou l'artiste qui peint trop. Mais en plus des charges collectives, répertoriées dans la colonne, somme toute subjective, intitulée « Lo que ha de huir », de la « Tabla de algunos preceptos de la pintura », péchés d'ignorance parfois d'envergure nationale⁵⁰⁰, ce sont la bêtise, « necedad », et le ridicule provoquant la « risa » qui ressortent comme traits principaux du mauvais peintre. La maxime qui gouverne implicitement le traité de Holanda – peindre peu, mais peindre bien – s'oppose donc au « flaco oficial », aux artisans et apprentis qui, d'une part, multiplient les toiles et surchargent leurs compositions, et d'autre part, ne connaissent pas les règles liées au « decoro ». La non

⁴⁹⁷ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 132.

⁴⁹⁸ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 134.

⁴⁹⁹ Ces proverbes sont présents dans le texte portugais, mais ils manquent dans la traduction de Manuel Denis. Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 247.

⁵⁰⁰ « [...] los nuestros pintores modernos saben tan poco de su oficio », Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 109. La peinture flamande en prend également pour son grade dans les paroles de Michel-Ange : « No digo tanto mal de la Pintura flamenca porque sea toda mala, sino porque quiere hacer tanta cosa bien [...] que no hace ninguna bien. », *ibid.*, p. 154. Plus loin, le même personnage répond à Holanda qu'un peintre ne vit de sa peinture qu'en Italie.

observance de cette valeur implique un défaut de cohérence, de vraisemblance et de ressemblance dans l'œuvre qui suscite chez le contemplateur avisé un jugement de valeur spontané mais rédhibitoire, le rire : « En este género de decoro, vienen los hombres de España a pintar cosas de las cuales no se puede contener la risa, como dice Horacio en el Arte Poética. »⁵⁰¹. Holanda insiste sur la dimension collective et immodérée de la mauvaise peinture sans chercher à individualiser son propos ; il n'a pas recours aux anecdotes proverbiales, telle celle d'Orbaneja, le peintre médiocre reste donc anonyme.

Mais s'il est souvent fait référence à lui, ce n'est pas seulement pour son inconvenance esthétique, c'est aussi et surtout pour son inconvenance religieuse : le peintre est investi d'un don de Dieu et la peinture doit être entièrement tournée vers la divinité, dans son imitation et sa dévotion. Le mauvais peintre est donc celui qui ne sait pas imiter⁵⁰² – au sens de recréer –, et celui qui ne sait pas insuffler de dévotion à ses œuvres, et par extension aux contemplateurs ; le comble de la médiocrité étant atteint par les compositions religieuses risibles⁵⁰³. Holanda attribue très clairement ces incompétences à l'insuffisance intellectuelle du peintre, dont la main pourrait mieux faire si l'intellect et l'imagination qui la guident se montraient plus rigoureux : « el mal pintor no puede ni sabe imaginar ni desea de hacer buena Pintura en su idea ». La peinture est ainsi comprise comme étant le fruit de l'esprit davantage que celui de la main. Le praticien médiocre ne bénéficie pas d'une intelligence autre, mais bien nulle, ce que le théoricien résume par cette phrase : « solamente el no saber es defecto »⁵⁰⁴.

Comment interpréter alors les excuses présentées dans l'« *ultílogo* » ? Holanda avoue avoir sacrifié les mauvais peintres, ou, selon son euphémisme, « los comunes y los más humildes pintores », sur l'autel de la noblesse, de la grandeur et de l'honneur de la peinture. Mais il ajoute :

no por eso los desprecio que antes los estimo en mucho, y así lo he hecho toda mi vida, delante de Dios y delante de los hombres: teniendo yo por condición nunca tachar, ni despreciar la mala Pintura aunque todos la tachasen, loando en cada uno lo que podía y a las veces sola la intención⁵⁰⁵.

Dans son traité, l'auteur n'a pas précisément mis à l'écart les tâcherons : il a bien stigmatisé leurs défauts, et le constant rappel de leur grande majorité a pu lui servir à démontrer l'extrême élitisme de l'art pictural. Entre agacement et compassion, l'image du mauvais peintre fait office de contrepoids rehaussant la valeur des meilleurs ; elle sert aussi à

⁵⁰¹ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 111.

⁵⁰² Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 190 : « Y lo que es cosa maravillosa, que el mal pintor no puede ni sabe imaginar ni desea de hacer buena Pintura en su idea; porque su obra las más de las veces es poco desconforme de su imaginación y poco peor; que si él supiere imaginar bien o maestralmente en su fantasía, no podría tener tan corrupta la mano, que no mostrase fuera alguna parte o indicio de su buen deseo. »

⁵⁰³ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, pp. 190-191 : « Una indiscreción no puedo en ninguna manera sufrir a los malos pintores, acerca de las imágenes que pintar sin devoción, ni advertencia en las iglesias: [...] y es cierto que no puede parecer bien el poco cuidado con que pintan algunos las imágenes santas, las cuales, un muy discreto pintor o hombre osa hacer sin ningún miedo, tan ignorantemente, que en lugar de mover a devoción y lágrimas a los mortales, algunas veces los provocan a risa. »

⁵⁰⁴ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 197.

⁵⁰⁵ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 225.

insister sur la notion d'idée, d'activité mentale : un peintre sans intellect n'en est pas un. De notre point de vue, cette présentation de l'artiste médiocre est proche de l'attitude simienne : l'imitation pauvre, sans récréation, et la simple apparence d'intelligence produisent une mimique grotesque et risible, mais cette comparaison n'est pas amenée par l'auteur.

Francisco Holanda, qui s'accorde la primeur de la théorie picturale dans la péninsule ibérique⁵⁰⁶, rend compte des topiques afférents à la personne du peintre, et l'on peut distinguer à travers son traité une volonté double d'affiliation de sa propre création, picturale et théorique : il souhaite en effet s'inscrire comme successeur moderne des maîtres excellents de l'Antiquité, et parallèlement, il aspire à devenir l'équivalent de Pline dans le désert théorique de l'Espagne. Dans ce contexte d'identification aux figures légendaires, celle de saint Luc fonctionne moins comme l'archétype du peintre originaire que comme le peintre lié au premier portrait de la divinité. Sa dimension originelle, réduite mais effective, ne semble ni active, ni identificatrice, seulement conventionnelle. La personnalité d'Apelle est davantage propice à la projection du peintre moderne, malgré la disparition de ses œuvres, car il a bénéficié d'un écho théorique sous la plume de Pline, entre autres : sa référence s'est imposée comme une donnée historique et scientifique poussant les auteurs à l'utiliser de manière préférentielle, et créant ainsi un cercle fermé et pertinent entre l'expression d'un message par l'écrivain et la capacité du lecteur à le saisir. Au contraire, l'image de Luc peintre n'a été que très peu verbalisée par l'*auctoritas* ; ce sont ses œuvres supposées et leur descendance qui retiennent l'attention, et qui n'impliquent qu'indirectement et superficiellement leur auteur.

2. La nostalgie de Felipe de Guevara dans ses *Comentarios de la pintura* (1560)

Les écrits théoriques espagnols que nous allons désormais interroger sont explicitement tournés vers la peinture gréco-latine. Cette inspiration des sources antiques, qui donne à Apelle une place importante sans que le processus d'identification ne s'impose toutefois, laisse dominer une forte impression de paraphrase des *auctoritas*. Les grands oubliés, ou plutôt les mis au ban dans ces développements théoriques, ce sont les peintres contemporains : délibérément, ils sont différenciés de la sphère créative et qualitative de l'Antiquité, à de rares exceptions près. Nous synthétiserons brièvement les contours très conventionnels de cette utilisation de la figure d'Apelle, qui nous permet de confirmer et d'affiner le jugement de valeur porté sur le peintre excellent et ses possibles successeurs, et à l'inverse, nous suivrons les défauts des mauvais peintres et leur répudiation, dans un traité en particulier : les *Comentarios de la pintura* de Felipe de Guevara.

⁵⁰⁶ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 224 : « Por tanto, recíbame esta voluntad mi ínclita Patria y Nación de portugueses; recíbamela también la de los castellanos [...], el cual servicio tengo yo por muy grande, por ser el primero que en España escribiese de la Pintura –cuasi como uno de los antiguos, que de ella mucho mejor escribieron, según lo leemos– siendo sciencia tan noble y tanto para ser conocida. »

Avant cela, nous signalerons que le personnage d'Apelle apparaît dans les *Medidas del romano* de Diego de Sagredo, traité publié en 1526, mais de manière indirecte, en tant que disciple d'Eupompe, précurseur de ceux ayant œuvré pour la reconnaissance de la noblesse de la peinture⁵⁰⁷. Cela confirme qu'Apelle est moins l'emblème du premier inventeur d'une technique ou du premier artiste loué pour son œuvre – comme c'est le cas pour Eupompe et ses contemporains –, que le paradigme du meilleur d'entre les meilleurs, de la culmination de l'excellence. L'auteur prend soin de poser la définition des arts libéraux, au sein desquels figurent les peintres, « [que] trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio », contrairement aux « oficiales mecánicos que trabajan con el ingenio y con las manos ». La main, nous le verrons, concentre la polémique sur le statut de la peinture – dont l'unique point de contact avec la matérialité passe par elle –, sans doute du fait de sa propre symbolique ambivalente, à la fois divine et vile.

Dans la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* de Cristóbal de Villalón, datée de 1539, il est également question d'Apelle. S'il est cité en premier lieu dans la partie du dialogue consacrée à la peinture, avant ces prédécesseurs Zeuxis et Parrhasius, sa figure n'est pas auréolée de la perfection habituelle : l'auteur, en s'appuyant sur une citation de Plutarque, dans *De l'éducation des enfants*, se réfère à une anecdote présente sous une autre forme chez Pline, et qui démontre la mesure d'Apelle, conscient que le mieux est souvent l'ennemi du bien⁵⁰⁸. Villalón associe à cela un proverbe antique mais il le formule en contresens : Apelle devient

⁵⁰⁷ Diego de SAGREDO, *Medidas del Romano*. Valencia : Albatros (Juan de Herrera ; 1), 1976 [1^{re} éd. 1526], s. p., « De algunos principios de geometría necesarios y muy usados en el arte de trazar » : « Tampoco: Assi mesmo se lee de un pintor que hubo en Grecia natural de Macedonia que se decía Eupompo: el qual fue maestro de Apelles: que por haber sido en las artes de geometría y aritmética muy sabio: alcanzó muchos secretos y primores en la arte de la pintura: y hizo maravilla las obras de perspectiva: por donde consiguió mucha fama y fue muy celebrado por toda Grecia; y fueron sus obras de tanta excelencia y en tanta admiración tenidas: que ordenaron de allí adelante los griegos que el arte de la pintura se numerase con las liberales: y no con las mecánicas. » L'auteur opère un raccourci historique, car Eupompe était en fait le maître de Pamphile, dont Apelle fut le disciple, comme l'indique Pline dans le livre XXXV de son *Histoire naturelle*, § 75. Par ailleurs, les spécialistes du XX^e siècle ont à leur tour forcé ce raccourci en citant le passage de Sagredo sous l'influence du topique semble-t-il encore vivace, faisant d'Apelle l'initiateur de cette inflexion de la considération de la peinture. Voir notamment Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias...*, t. I, p. 15, et Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, p. 54.

⁵⁰⁸ Cristóbal de VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid : Tello (Sociedad de bibliófilos españoles ; 33), 1898 [1^{re} éd. 1539], pp. 150-151 : « Assi leemos en Plutarcho que vn pintor mostró á Apeles vna ymagen que auía hecho, y preciándose como de gran cosa, le dixo: – Maestro, en breue tiempo la he hecho: –al qual él le respondió: –Y avnque tú lo callaras, yo lo quería dezir, porque en la pintura lo conocí. –Por refrán se traya entre los antiguos quando hablaban deste varón; dezían: –Apeles no sabe lleuantar la mano de la tabla, – dando á entender que se preciaua tanto de hazer sus obras perfectas, que no sabía leuantar la mano, porque aun en largo tiempo no se podía contentar. » Voici l'extrait de PLUTARQUE, *De l'éducation des enfants* : « On rapporte qu'un méchant peintre ayant montré un tableau à Apelle, se mit à dire : "Je l'ai peint tout à l'heure". À quoi Apelle fit cette réponse : "Quand tu ne me l'aurais pas dit, je vois assez qu'il a été barbouillé à la hâte ; et je m'étonne que tu n'en aies pas fait un plus grand nombre de semblables". » Il n'est pas question du proverbe mentionné par Villalón. Selon Pline, l'auteur de ce défaut est Protogène, Apelle étant tenu au contraire comme un exemple de mesure : « [Apelle] revendiqua aussi un autre titre de gloire : alors qu'il admirait une œuvre de Protogène, d'un travail immense et d'un fini méticuleux à l'excès, il dit en effet que sur tous les autres points, ils étaient égaux ou même que Protogène était supérieur, mais qu'il avait, lui, ce seul avantage de savoir ôter la main d'un tableau – précepte digne d'être noté, selon lequel un trop grand souci de la précision est souvent nuisible. », PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris : Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1985, p. 71, § 80. Il est précisé en note : « Cette expression a donné lieu à un proverbe : cf. Cicéron, *Ad. Fam.*, VII, 25 [...]. », *ibid.*, p. 197, § 80, note 2. Il semble bien que Villalón fusionne l'anecdote proverbiale avec le nom d'Apelle, attaché à la valeur inverse.

sous sa plume le fautif, contrairement à ce qu'écrivent les anciens. Le parti pris de cet ouvrage, davantage tourné vers la valorisation de l'époque moderne, peut sans doute expliquer pourquoi le paradigme d'Apelle n'est pas entièrement activé : en dehors de l'exclusivité qui lui est inhérente, et que Villalón mentionne bien⁵⁰⁹, il est défini comme le maître excellent du passé. Les peintres contemporains, notamment ceux qui pratiquent un art sans conscience, devraient s'inspirer de sa personnalité, mais ses successeurs – Raphaël, Michel-Ange et même Berruguete, qui trouvent une place de choix dans l'espace de ce court traité non dédié entièrement à la peinture – n'ont rien à lui envier, au contraire. L'auteur s'écarte donc d'une adoration de la figure universalisée d'Apelle.

Les *Comentarios de la pintura* de Felipe de Guevara, composés vers 1560, ne furent publiés qu'à la fin du XVIII^e siècle par Antonio Ponz. Le texte est majoritairement tourné vers la peinture de l'Antiquité, et il se place dès le début sous les auspices de deux emblèmes de cette période, Alexandre et Apelle⁵¹⁰. Même s'il mentionne l'ensemble de la chronologie, depuis ce point de départ⁵¹¹ jusqu'au réveil de la peinture en Italie, en Flandres, et plus difficilement en Espagne, c'est uniquement ce qu'ont instauré les auteurs tels que Pline, Élien ou Lucien comme paysage artistique qui féconde son écriture, laissant à ses contemporains une place digressive, indirecte⁵¹². Nous souhaitons circonscrire ce que Guevara reprend de Pline à propos d'Apelle, précisément afin de déterminer l'épaisseur du calque et de constater l'absence de jeu laissé à d'autres topiques, contrairement aux traités postérieurs, et même à celui, antérieur, de Francisco de Holanda dont nous avons vu les portées identificatrices et autoreprésentatives.

Rien de tel dans les *Comentarios* : la fidélité au texte de Pline est revendiquée et presque exclusive. Ainsi, le récit des origines de la peinture dans le monde antique est une reprise de la chronologie proposée par l'écrivain romain, basée sur l'énumération des innovations successives. Nous retrouvons les noms des maîtres : Zeuxis, « Pintor célebre », Parrhasius,

⁵⁰⁹ Cristóbal de VILLALÓN, *Ingeniosa comparación...*, p. 151 : « Era tan grande la excelencia deste buen Apeles en el arte, que sólo consintió Alexandre que él le pintasse. »

⁵¹⁰ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura*. Madrid : don Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788, in *Tratados de artes figurativas*, José Enrique García Melero (comp.). Madrid : Fundación histórica Tavera (Clásicos Tavera, serie V, Temáticas para la historia de España ; 16), 2000, p. 1 : « [...] acordé para entretenerme, recoger lo que de la Pintura y Escultura habia como de paso en otros tiempos leido: artes nobles y muy estimadas de Reyes y Pueblos libres en las edades pasadas, de las quales siempre los buenos juicios y entendimientos gustaron, y se preciaron en gran manera, como claro nos lo muestra la devoción que á ellas tuvo Alexandro Magno, al qual con parecerle poco un mundo para conquistalle, se deleytó tanto de esto, que los ratos que de la guerra y gobierno de la República le sobraron, los gastó con Apeles, Pintor insigne, yendose á su oficina á verle poner las manos en sus obras. »

⁵¹¹ L'auteur rappelle la légende originelle de l'ombre : « Todos convienen que la primera [pintura] fuese tirando solamente lineas por las extremidades del cuerpo de un hombre como la sombra las mostraba en una pared ó llano. Esta fué la primera invencion y sutileza con que viniéron á debuxar un hombre, aprovechándose, como dicho es, para esto de la sombra que de la reverberacion del sol ó de la luz se recrece a qualquiera cosa que tenga cuerpo. Esta primera Pintura fué sin ninguna color, constando tan solamente, como dicho es, de las lineas y extremidades de un cuerpo, que los nuestros agora llaman perfil. », Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 28.

⁵¹² Ce qui fait dire à Francisco Javier Sánchez Cantón : « A los hombres de hoy, en cambio, interesan los pasajes donde precisamente los *Comentarios* se desciñen de los antiguos griegos; [...] cuando en estilo desgarrado censura la holganza de nuestros mayores, o con veladas alusiones critica a los artistas de su tiempo... Todo, en suma, lo que no es extracto de Plinio. », Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias...*, t. I, p. 149.

Timanthe, « Pintor ingeniosísimo », et Apelle, au sommet de la pyramide, qui occupe le plus d'espace et qui se distingue pour avoir lui-même œuvré en tant que théoricien de son art ; il est également question de sa Vénus, de sa capacité à éviter l'excès et de son invention du vernis qui perfectionne le rendu des couleurs. Si Felipe de Guevara s'immisce dans les propos de Pline pour les nuancer, il n'infléchit pas réellement leur sens ou leur véracité⁵¹³ : de fait, l'auteur répète et perpétue par sa propre écriture les préférences du livre XXXV de l'*Histoire naturelle*, car d'une part, aucune preuve nouvelle n'a pu interférer dans le jugement qui y est développé, et d'autre part, Guevara n'en prolonge pas clairement la filiation et n'en propose donc pas de réactualisation concrète.

La fascination de la peinture antique, ou de ce qui en est dit, est telle, qu'elle est même dédoublée, ressassée au sein de l'ouvrage : après la présentation des origines de l'art pictural et des différents genres qui naquirent durant l'Antiquité, l'auteur fait un retour en arrière afin de détailler davantage les personnalités des protagonistes de la peinture grecque, quitte à répéter certains noms, comme il l'indique lui-même. Cette reprise est sensée compléter ce qui a été dit des inventions et de l'excellence des plus grands ; il reste à intégrer tout le reste des faits et noms plus ou moins remarquables recensés principalement par Pline, en insistant comme lui sur les œuvres et les anecdotes liées à chacun. Il est bien question d'un critère, déjà observé chez Francisco de Holanda : Felipe de Guevara relève en effet la particularité des conditions de la création chez les maîtres grecs, tenus de se sublimer dans une compétition permanente et une recherche constante de la gloire. Ceci définit le cadre d'un élitisme que l'auteur n'applique cependant pas à son temps, qui le désespère.

Dans cette nouvelle reformulation des anciens, et de Guevara lui-même, Apelle occupe la plus large place par la compilation de ses qualités et de ses peintures. Le décret d'exclusivité décidé par Alexandre ouvre l'éloge, et il est l'occasion d'une digression de la part de Guevara, qui juge bénéfique ce genre de mesure afin de contrecarrer la médiocrité persistante et avilissante de nombreux artisans peintres. Viennent ensuite les topiques de la proximité, voire de la familiarité entre l'artiste et le roi, le don de Campaspe, et toutes les œuvres répertoriées par les écrivains antiques. Nous n'en reprenons pas la liste, car elle est proche de l'exhaustivité et n'a de sens précisément que dans cet effort de complétude. Mais nous remarquerons que plusieurs fois, le calque des *auctoritas* est émaillé de rapprochements avec la période de Guevara, tous orientés dans une même perspective : l'auteur n'a de cesse de tirer vers le bas l'ensemble de la production de son époque, en se lamentant de ne pas connaître d'équivalent à Apelle. Cette attitude contraste avec celle de Holanda qui instaure clairement Michel-Ange, Raphaël et quelques autres « águilas » dans la sphère de l'excellence moderne, héritière de

⁵¹³ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, pp. 37-38 : « Apeles se aventajo, no solo á todos los que hasta entónces eran nacidos, pero tambien á todos los que de allí adelante habia de nacer: osada alabanza á mí parecer, pero que no podemos hasta agora dar á Plinio que la dixo por comdemnado, ni haber mentido en ella. Este ilustró la Pintura tanto, que quasi él solo parece haber traido mas á ella que todos los otros juntos, y aprovechó tanto en ella, que en la Olimpiada CXII, tenia publicados libros que contenian la doctrina perteneciente á la Pintura. » L'inflexion de l'auteur n'a aucune portée et se trouve vite dépassée par la reprise quasi anachronique de l'impression donnée par la personnalité d'Apelle, dont l'œuvre et la grandeur fascinent malgré l'absence de preuve directe : le topique se nourrit de lui-même et continue à occuper les jugements esthétiques de Guevara.

l'Antiquité. Guevara a bien recours à la formulation d'usage, selon laquelle « habiendo [la pintura] ya tantos siglos dormido en Italia, la despertaron Raphael de Urbino y Michael Angelo »⁵¹⁴, et il s'attache même à l'originalité de Jérôme Bosch, mais il semble y avoir une solution de continuité avec la grandeur passée, et l'on peut même déceler une réserve de sa part face au style du Florentin⁵¹⁵, qui ne joue donc pas le rôle de nouvel Apelle.

Si le maître grec emporte tous les suffrages, c'est que Guevara se fait l'écho d'un pli langagier qui, d'une part, a fait d'Apelle l'archétype du peintre, et qui, d'autre part, a débouché sur la création d'une antonomase topique, Apelle désignant à lui seul la fonction de peintre, de véritable peintre. Nous trouvons par exemple l'expression « Apeles y los pintores de su tiempo »⁵¹⁶, presque inconsciente, mais davantage commode et emblématique qu'identificatrice. Par ce raccourci sémantique, la transmission de l'idéal est assurée, mais il s'autoalimente sans se régénérer. De fait, les *Comentarios* s'ouvrent et se ferment sur Apelle, réaffirmé dans sa primauté et sa gloire⁵¹⁷.

Après les maîtres grecs, et en l'absence d'une réelle filiation moderne reconnue par Guevara, ce sont les mauvais peintres qui occupent le plus d'espace dans le traité. Et là encore, l'auteur semble appliquer ce qu'il apprécie dans les écrits de Pline : il le félicite d'avoir distingué les peintres excellents de la « masa de los medianos »⁵¹⁸, afin de ne pas introduire de confusion dans l'échelle des valeurs. Au-delà de cette approbation, Guevara reproduit le même schéma en adoptant au plus près la méthodologie de Pline, qu'il analyse parfaitement⁵¹⁹, et il s'intéresse à son tour aux meilleurs peintres et à leurs œuvres, mais sans se régler sur sa propre période ; la paraphrase est alors inévitable⁵²⁰. Le comble de Guevara est qu'il commet le même travers qu'il reproche à Pline, ce dernier ayant lui-même regretté la même chose chez les auteurs grecs : il s'agit du mutisme dont chacun fait preuve devant les peintres et l'art pictural

⁵¹⁴ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 3.

⁵¹⁵ Les remarques de Guevara sur l'influence des humeurs dans la pratique picturale inspirent à Julián Gállego ce commentaire : « [...] un melancólico, "ayrado y mal acondicionado ... aunque su intento sea pintar Ángeles y Santos, la natural disposición suya, tras quien se va la imitativa, le trae inconsiderablemente a pintar terribilidades y desgarros nunca imaginados, sino de él mismo". Aquí Guevara parece atacar la *terribilitá*, tan en boga en su siglo, por influjo del miguelangelismo. », Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, p. 57 ; le passage cité se trouve dans Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, pp. 12-13.

⁵¹⁶ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 227.

⁵¹⁷ « Apeles, quien en el todo fué sin contradición preferido á todos los nacidos y por nacer, como los antiguos dixéron. », Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 238.

⁵¹⁸ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 188 : « Hasta aquí, como dice Plinio, estan contados los Pintores muy principales y excelentes en el un género y en el otro. De aquí adelante se dirán los cercanos á los primeros. Tuvo en esto Plinio loable cuidado, que fué contar los muy famosos, y hacer otra masa de los medianos para diferenciallos de los primeros. »

⁵¹⁹ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 228 : « Plinio, que es el Autor, en quien mas rastro hay de los Pintores antiguos, no estaba obligado á esto [dar cuenta de la pintura al óleo], porque no hizo profesion, ni fue su intencion tratar del arte del pintar, sino hablar sumariamente de algunos Pintores célebres, y de algunas pinturas famosas entre muchas que los antiguos hicieron. »

⁵²⁰ Au-delà de la paraphrase, Guevara semble tomber dans une certaine ingénuité, provoquée par l'inertie du topique d'Apelle : « Sería cosa trabajosa decir y determinar qual fuese la mejor Pintura de las suyas. », s'interroge-t-il, dans *Comentarios de la pintura...*, p. 152. La vanité de cette préoccupation rend compte de la récupération de l'œuvre d'Apelle, considérée comme une réalité tangible, et de son personnage, non adapté cependant aux personnalités contemporaines de l'auteur.

de sa propre patrie⁵²¹. Il semble donc toujours difficile pour les historiens et les théoriciens d'examiner et de critiquer un art exactement contemporain, sans doute parce que l'idéalisme qui préside à l'expérience de la contemplation et à la définition de l'artiste nécessite une certaine distance, soit temporelle, soit géographique, qui empêche les préjugés d'interférer dans le jugement de goût.

Les peintres espagnols modernes sont, dans cette perspective, les plus mal lotis. Comme Holanda, Guevara conclut son ouvrage sur des excuses envers ses contemporains⁵²² : même s'il s'en défend, il tente précisément d'instaurer une atmosphère de concurrence et d'émulation pour faire jaillir l'excellence de l'indolence qu'il attribue aux peintres contemporains, en se délectant de génies passés peut-être surfaits – cette idée fera son chemin, nous le verrons –, et d'œuvres imaginées, fantasmées, qui poussent l'auteur au non-sens. Car d'un côté, le critère de valeur repose entièrement sur la réputation et la gloire acquises par un peintre de son vivant, certes, mais surtout reprises à l'envie par les écrivains postérieurs – rappelons que quatre siècles séparent déjà Plin d'Apelle, par exemple. D'un autre côté, Guevara énonce un jugement de valeur davantage esthétique, car il a pu se confronter à la création picturale de son époque, chose impossible pour les œuvres des peintres antiques. Sans disposer d'une connaissance concrète, il place les maîtres anciens au sommet de l'échelle – c'est le rôle du topique d'Apelle – et sans éléments de comparaison fiables, il attend des artistes modernes qu'ils atteignent à leur tour, immédiatement, ce faite. En quelque sorte, le théoricien court-circuite les œuvres mêmes – en n'ayant pas le choix concernant les peintres grecs, mais en dédaignant celles de son temps –, pour se concentrer sur la seule dimension qui lui semble digne de confiance : la « fama ». Du préjugé de notoriété au jugement de goût, il y a un abîme, et pourtant, Guevara le franchit, mais seulement en passant, à propos de Jérôme Bosch : la contemplation de ses œuvres est profonde – il en fut le premier collectionneur –, et paradoxalement, l'auteur va à l'encontre de son postulat, car ce qu'il dit du Flamand prend la forme d'une réhabilitation de son œuvre qu'il juge mal comprise, et qui jouit donc d'une mauvaise réception⁵²³. Nous retrouvons à cette occasion l'inversion de la problématique de la

⁵²¹ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, pp. 208-209 : « Hasta aquí hemos referido las Pinturas y Pintores Griegos. Réstanos ahora decir de los Romanos y de su Pintura, y como usáron de ella, y el precio que acerca de ellos tuvo. Empero aunque Plinio acusa la poca diligéncia que tuvieron los Griegos sobre el origen de su Pintura, no carece, á mi parecer, de culpa, y podriamos en esta parte acusarle á él más de veras, habiendo, en lo que toca á los suyos, sido tan descuidado y remiso en lo poco que de su Pintura escribió, y eso poco no sin grandes barrancos de confusion. »

⁵²² Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 247 : « No quiero que piensen los Pintores modernos, que á competencia suya he sacado á luz los antiguos; pero querría que creyesen que se los he puesto delante, por la grande afición que á ellos y al arte tengo; para que agitados los buenos ingenios y habilidades, no se duerman ni contenten hasta llegar á iguarse con los antiguos: y para que los que en el arte estan aventajados, se glorien, teniendo tan excelentes ejemplos, como los que les hemos puesto delante, con que compararse. »

⁵²³ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, pp. 41-42 : « Y pues Hyeronimo Bosco se nos ha puesto adelante, razon será desengañar al vulgo, que á otros mas que vulgo de un error que de sus pinturas tienen concebido, y es, que qualquiera monstruosidad, y fuera de órden de naturaleza que ven, luego la atribuyen á Hyerónimo Bosco, haciéndole inventor de monstruos y quimeras. No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero esto tan solamente á un propósito que fué tratando del infierno, en la qual materia, quiriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables. Esto que Hyerónimo Bosco hizo con prudencia y decoro, han hecho y hacen otros sin discreción y juicio ninguno [...]. » Jérôme Bosch ne s'élève cependant pas au rang de nouvel Apelle. Sous la plume de Guevara, l'équation ne se conclut pas : il désigne bien Philippe II comme le

médiocrité, qui souvent peut être imputée aux contemplateurs, aux mauvais clients, et non aux créateurs.

Qu'en est-il plus précisément du peintre médiocre, qui, s'il n'est pas individualisé, n'en est pas moins caractérisé tout au long des *Comentarios* ? De nouveau, c'est le rire qui stigmatise une mauvaise œuvre picturale, et donc un mauvais peintre : « la Pintura es solamente una cosa de imitacion ; porque si esto no hace la Pintura, y mezclase las colores acaso y sin consideracion, vernia á ser tenida por una cosa de risa »⁵²⁴. Si l'auteur reste très flou sur la création picturale de son temps, il est en revanche rigoureux sur la conception de la peinture comme imitation de ce qui existe. Plus précisément, il distingue l'imitation supérieure, issue de l'entendement et de la concrétisation par les mains, d'une autre moins accomplie, l'imagination, fruit de l'entendement uniquement, et qui sert entre autres à juger la peinture. Comme Holanda, Guevara souligne l'importance des mains dans le processus créateur, et à plusieurs reprises, il insiste sur la primauté de l'œuvre, de l'acte, sur les paroles et les connaissances⁵²⁵, dont l'insuffisance peut être à l'origine de la dégénérescence de l'art⁵²⁶. Tout peintre qui s'éloigne de la définition de la peinture comme imitation intelligente de la réalité, « con autoridad y razón del decoro »⁵²⁷, outrepassa sa fonction et sort de la sphère picturale : le genre qui symbolise cet excès pour l'auteur est celui des grotesques, une pratique qui induit en erreur le contemplateur et qui détourne la peinture de sa finalité mimétique.

Entre l'exaltation des meilleurs peintres, ceux de l'Antiquité, et la répréhension de la majorité des usurpateurs modernes du titre de peintre, le traité de Felipe de Guevara ne glisse qu'une seule référence aux images saintes, à propos de la décence et la dévotion qui doivent être apportées aux représentations des saints, les intercesseurs de Dieu auprès des contemplateurs. Mais l'origine de cette peinture religieuse n'est pas évoquée. Malgré la réserve de taille qu'il prononce à l'égard de l'Antiquité – le polythéisme⁵²⁸ –, l'auteur s'est entièrement investi du contenu et de la période présentés par Pline, et il ne sort pratiquement pas de ce champ de références, comme s'il adhérait à la glorification des maîtres anciens, à laquelle il ne

nouveau mécène au début de son ouvrage, mais aucun nom de peintre – étranger ou espagnol – ne vient assurer la relève du favori d'Alexandre.

⁵²⁴ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 9.

⁵²⁵ « Tambien merece no quedar entre renglones un refran que los antiguos en materia de Pintura y Pintores usaron: que quando el Pintor hablaba, hablaba mal, y quando la Pintura, que bien [...] », Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 25.

⁵²⁶ Un cercle vicieux peut en effet s'établir entre les mauvais clients et les peintres inattentifs, et rompre ainsi la dynamique de l'émulation si chère à l'auteur : « [...] esta nuestra imitación imaginaria de los compradores, es gran parte para que haya tan medianos Pintores el día de hoy en el mundo ; porque considerando éstos que nuestras ideas no pasan, y aun muchas veces no llegan á lo que ellos nos muestran pintado, descuidanse en no procurar mas perfeccion en la imitacion de las cosas naturales [...] », Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 14

⁵²⁷ Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 69.

⁵²⁸ Il évoque en effet « el error y ceguedad que tuvieron [los Griegos como los Romanos] en no conocer á un solo Dios verdadero », Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 245. L'auteur semble fondamentalement divisé entre ses certitudes et ses fantasmes (ce qui l'amène à formuler des arguments « de double filo », comme l'écrit Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, p. 59) : ainsi, il s'étonne du prix exorbitant concédé à certaines œuvres antiques, persuadé qu'il s'agit soit d'une exagération, soit d'un manque de jugement, mais il se laisse ensuite séduire par les œuvres inconnues et les figures idéales, Apelle en tête. D'un autre côté, il valorise l'art religieux et semble lui accorder une suprématie qu'il n'exploite absolument pas.

peut absolument pas prendre part, ce qui le pousse à confondre et à fusionner les deux périodes sans interroger la filiation possible de l'excellence.

En dehors des peintres grecs, tout n'est que désillusion : Guevara semble pris au jeu des topiques qui véhiculent des idéaux autonomes, déconnectés du présent comme du passé. Porté par cette admiration envers le passé, il souhaite pouvoir assister dans le présent à un phénomène qui est le fruit d'un fantasme multiséculaire, d'un mythe, celui de la perfection. Il contribue lui-même au maintien du monopole du premier peintre excellent, Apelle, en ne concédant que quelques touches aux artistes contemporains. Dans la continuité de cette attitude, il est révélateur de lire les notes laissées par Antonio Ponz, qui reprend souvent l'amertume de Guevara à son compte en se désolant du désert artistique de sa propre époque. Cela sort de notre sujet, mais nous pouvons apprécier la raison pour laquelle certains topiques ont la vie longue : la figure d'Apelle semble en effet profiter d'une nostalgie persistante, presque inhérente au statut de commentateur, chacun voulant remonter aux origines mythiques du domaine qui les attire. La sensibilité envers les œuvres contemporaines s'en trouve frustrée⁵²⁹, même si elle est présente en filigrane, aussi bien chez Holanda, qui se projette lui-même dans l'idéal qui le fascine, que chez Guevara, qui laisse affleurer une réelle réflexion esthétique sur les œuvres de son temps, sans la systématiser.

II. RATIONALISATION DES TOPIQUES AU DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE

Le statut des deux théoriciens qui composent leur traité dans le premier tiers du XVII^e siècle détermine la nature de leur discours : Gaspar Gutiérrez de los Ríos et Juan de Butrón sont juristes, et le contexte historique a également pesé sur leur objectif, celui d'obtenir une considération renouvelée de l'art pictural afin de le dégager de diverses entraves matérielles et de clarifier les préjugés portant sur sa pratique. Les années 1600 voient l'engagement juridique du Greco sur la valeur de ses œuvres, tandis que les exemptions de l'« alcabala » s'échelonnent à partir de 1633 jusqu'à se concrétiser en 1677, lors du procès de Saragosse qui reconnaît pour la première fois la peinture comme art libéral⁵³⁰. Le processus est

⁵²⁹ Cette mise en abyme du dédain ironique à l'encontre des artistes contemporains est particulièrement parlante dans cet extrait : « Pintó [Apeles] un Heroe desnudo, en la qual Pintura dicen haber desafiado á la naturaleza. [...] Yo sospecho que la naturaleza duerme segura el dia de hoy, de ser vencida, ni desafiada en semejantes empresas, si es de muy pocos. », Felipe de GUEVARA, *Comentarios de la pintura...*, p. 155. L'auteur ne précise pas les noms de ces éventuels successeurs d'Apelle, preuve qu'ils ne méritent pas vraiment ce titre. Antonio Ponz comble cette lacune, qui reste cependant béante et bien révélatrice de la pensée de Guevara, mais il en ouvre immédiatement une autre dans sa note : « Los pocos que Don Felipe de Guevara exceptua en sus Comentarios, podrán ser Rafael de Urbino, el Corregio, Miguel Angel, y algun otro. No sé que diria hoy dicho Autor, quando habló de este modo en el mejor tiempo que las Artes han tenido despues de su restauracion. No se puede negar, que desde entónces, han ido descayendo hasta nuestra edad; pues aunque uno ú otro Profesor haya sido capaz de restituirlas al estado floreciente, que en dicho tiempo tuvieron en Italia, ó no se han seguido sus ejemplos, ó no se ha dado crédito a sus admoniciones. » À son tour, Ponz ne livre aucun nom de ceux qui, faiblement semble-t-il, ont repris le flambeau du brillant Apelle.

⁵³⁰ Sur la chronologie et les étapes de cette évolution du statut juridique des peintres, voir Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, notamment les chapitres VII à XI. Voir également Susann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza

à la fois long et hétérogène ; les décisions légales ne sont pas immédiatement suivies d'effets, d'où l'effort constant des théoriciens afin d'influencer un débat complexe et multiséculaire. Leur fonds référentiel reste essentiellement gréco-latin, mais la focalisation tranche radicalement avec celle des auteurs précédents : l'admiration envers les personnalités représentatives des arts est mesurée et elle s'insère dans une logique beaucoup plus démonstrative, rationnelle. Nous ne trouvons plus de paraphrases globales, mais plutôt une distillation des anecdotes en fonction des arguments mis en avant. La question des origines de la peinture est toujours présente, mais elle est également soumise à un regard davantage raisonné que spéculateur.

1. L'idée puis l'exemple dans la *Noticia general para la estimación de las artes* (1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos

Au-delà de la rationalisation, nous pourrions presque évoquer une sorte de rationalisme qui semble s'imposer à Gaspar Gutiérrez de los Ríos dans sa *Noticia general para la estimación de las artes*, datée de 1600. Contrairement à Francisco de Holanda et à Felipe de Guevara, Gutiérrez de los Ríos ne traite pas seulement de la peinture mais de tous les arts du dessin ; cependant, il réserve une place de choix à l'art pictural et à son historique. Il s'insère donc dans notre panorama des œuvres théoriques offrant une vision particulière des figurations du peintre, et de fait, Apelle et saint Luc sont bien convoqués dans son exposé. Mais son utilisation des références topiques est parcimonieuse, et de toute façon subordonnée à la ligne argumentative, celle de la définition des arts du dessin comme arts libéraux et nobles.

Du fait de la considération conjointe de tous les arts liés au dessin, et de la volonté de l'auteur de partir des idées pour ensuite les illustrer à l'aide d'exemples choisis et précis, nous ne trouvons pas de calques des sources antiques aussi imposants que ceux remarqués dans les écrits antérieurs. Les mentions à Apelle, même si elles sont nombreuses, restent ponctuelles et motivées ; sa figure ne s'impose pas comme un modèle incontournable et absolu. Gutiérrez de los Ríos brasse une quantité importante de textes antiques, ce qui le mène à diversifier ses points de vue et ses points d'ancrage dans l'histoire de la réflexion sur la peinture. En d'autres termes, l'auteur est moins emporté par la grandeur des maîtres passés que ses prédécesseurs – même s'il reprend parfois certains de leurs passages – et surtout, il est tourné vers une démonstration beaucoup plus globale, sur la place, la distinction et la portée de l'activité humaine au sein de la société. Dans ce type de discours, non obnubilé par la gloire des artistes

forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], pp. 25-33. Manuel Montoya recadre le débat juridique au cœur du raisonnement théologique : « La difficulté de réception que rencontre le discours sur la peinture, sur l'architecture et sur l'art en général, tient pour une grande part à ce qu'aux XVI^e et XVII^e siècles, en Espagne comme dans tous les pays qui se trouvaient sous la domination de la Contre-Réforme, le seul discours théorique doué de quelque autorité incontestée était le discours théologique et, dans une moindre mesure, le discours juridique qui lui, ne prétendait pas à la catégorie d'universalité, s'adaptant par nécessité à un temps et à un lieu spécifiques. Cette problématique se trouve prise dans un conflit entre un type de raisonnement qui se veut éternel, qui est posé comme tel, et un autre qui ne prétend qu'à l'historicité. La polémique introduite sur la libéralité de la peinture échappe à un simple problème financier, de droit de paiement ou de non-paiement des impôts et des tributs. », Manuel MONTROYA, *Le peintre herménente...*, p. 101.

légendaires, il est intéressant de voir ce qu'il reste des lieux communs liés à la figure du peintre idéal, de voir ce qu'une argumentation aussi concrète, bien moins fantasmée que celles vu antérieurement, lui réserve.

Le langage et les idées de Gutiérrez de los Ríos sont étrangers aux métaphores et aux mythes. Ainsi, son traitement de l'origine de la peinture diffère de ce que nous avons observé jusqu'à maintenant, et ce, doublement : d'une part, c'est l'origine chrétienne de l'art qui est placée en prémisses, les inventions du monde antique arrivant seulement ensuite, et d'autre part, dans cette énonciation de l'avènement religieux de la peinture, il n'est fait aucun usage de l'image du Dieu peintre ou même du *Deus artifex*. La démonstration de la libéralité et de la noblesse de l'art se passe de cette illustration pour se centrer sur des faits tangibles, des preuves historiques, juridiques ou philosophiques, faisant appel à la raison et non à l'imagination. Le lien qui unit l'artiste et la divinité est donc unilatéral, jamais l'auteur n'esquisse un retournement de la métaphore qui rendrait l'être humain capable d'un geste démiurgique : son seul dépassement réside dans la faculté à ressentir et à exprimer avec intelligence sa dévotion par le biais de l'imitation des choses naturelles. L'auteur reprend dans ce sens une citation de Dante : « las artes [son] nietas de Dios, y hijas de naturaleza »⁵³¹, qu'il complète plus loin en écrivant que « es el arte hija de la razon y del entendimiento »⁵³², étant entendu que « dexò Dios al hombre misericordiosamente por instrumento, para buscar su remedio, un ingenio biuo, y de suya inclinado a obrar »⁵³³. Dieu est évidemment compris comme principe de toute chose, mais il n'est pas métaphorisé en artiste afin de désigner le fait qu'il est le principe des arts : le concept se suffit à lui-même.

En plus de ce principe d'origine, Gutiérrez de los Ríos aborde l'origine pratique des arts, c'est-à-dire leur concrétisation matérielle, leur découverte par l'homme après que la notion de création et son don aient été posés : il est alors question de la période antique, là encore évoquée avec un souci de clarté notionnelle, l'auteur préférant les vérités générales aux mythes particuliers. Ainsi, il consigne de cette manière l'apparition de la peinture entre les mains de l'homme :

Esto mismo fue en la pintura, porque primero lineo y obseruo la forma del hombre el sentido exterior, que este fue su principio (segun san Isidro, y Fabio Pintor, y Historico romano) y despues con el tiempo fue descubriendo todo lo demas la razon. Fueronse pues assi juntando desta suerte varios preceptos, esperiencias, y reglas para diferentes fines: vnos para labrar la tierra, [...] otros para las imagines diuinas e imitacion de la naturaleza, y para otros muchos y diuersos fines. Estos preceptos, siendo recogidos y acrecentados por medio de hombres de agudos ingenios,

⁵³¹ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimacion de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecanicas y serviles, con vna exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid : Pedro Madrigal, 1600, in *Tratados de artes figurativas...*, p. 9.

⁵³² Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 21. Sur sa définition innovante de la peinture basée sur le dessin et l'entendement, voir Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 55-57. Sur la valeur « progresista » de l'ouvrage, voir l'analyse synthétique de Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, pp. 63-71.

⁵³³ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 1.

produxeron la Agricultura, [...] a la escultura y pintura, y assi ni mas ni menos a las demas artes⁵³⁴.

Cette présentation des choses amène l'auteur à utiliser les sources antiques et bibliques sur un même plan, celui des idées, de l'intellect, et non des personnalités ou des symboles, et cela lui permet également de concilier les différentes strates légendaires : en effet, comment associer les origines divines, mythologiques et antiques des arts, connues par le biais de personnifications emblématiques mais non contemporaines et parfois contradictoires ? Précisément en évacuant leur nature légendaire et en les intégrant dans une ligne temporelle unique, dont le point de départ est inévitablement Dieu et son concept, et dont la continuité est uniquement humaine. Dieu pose le principe de la création et il en permet l'imitation, l'homme n'a plus alors qu'à découvrir cette faculté, à l'explorer et à l'informer. Mais cela a supposé l'intervention d'inventeurs, les premiers hommes ayant dévoilé ce que Dieu a déposé en chacun, personnalités que l'imagination humaine a fantasmées sous la forme de divinités :

Bien es verdad, que los que hallaron las primeras reglas, y los que primero las recopilaron y pusieron en orden, por ser como es el principio la mayor parte del todo, son los que con justo titulo se dizen inuentores: de quien solamente por esta razon se admirauan tanto los Gentiles, que sin persuadirse a que eran hombres, les contaron en el numero de sus vanos Dioses: como fueron Neptuno por el arte de nauegar y andar a cauallo: [...] y Minerua por el arte militar y del texer, y por inuentora de otras muchas artes. Llamaronse inuentores, no porque ayau hecho lo que no auia, ni era: sino por auer visto lo que otros no vieron, descubriendo lo que estaua escondido en la misma naturaleza [...]⁵³⁵.

La peinture n'a pas de divinité antique attitrée ; Minerve est celle qui s'en rapproche le plus. L'auteur justifie et assoit son argumentation nettement, assumant un fort contraste avec les partis pris précédemment adoptés : « Este ha sido el origen de las artes, que dexando fabulas y ficciones, me ha parecido mejor, por ser mas conforme a la verdad de nuestra religion Christiana. »⁵³⁶. Le reste de la *Noticia general* ne s'éloignera quasiment pas de cet axe de réflexion, privilégiant systématiquement l'argument à l'illustration, pour fascinante que soit cette dernière. La conséquence de cette exigence de véracité philosophico-théologique, qui ne peut consentir à la sphère antique qu'un rôle certes important, mais non originel, se fait ressentir sur les figures emblématiques de peintres premiers : chacune occupera un rôle délimité à une compétence particulière, mais essentiellement tributaire du schéma initialement énoncé.

La soustraction des données imaginaires, mythiques, sur la naissance de la peinture touche également la sphère biblique : saint Luc est bien mentionné, mais une seule fois sur l'ensemble du long volume, et il est indirectement relié à l'art pictural. Son nom n'intervient pas au sujet de l'origine de la peinture – en cela, l'auteur révèle combien le personnage de l'évangéliste peintre est flou, abstrait – mais il est mentionné pour une de ses compétences les

⁵³⁴ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 5.

⁵³⁵ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 8.

⁵³⁶ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 9.

moins remises en cause : celle d'écrivain, et plus précisément d'historien. Ainsi, dans le fil de la démonstration sur la nature libérale des arts du dessin, Gutiérrez de los Ríos soumet ces derniers à une comparaison avec les autres arts, et à la suite de la poésie, c'est l'histoire qui sert de cordeau afin d'apprécier la grandeur des arts visuels. Là encore, toutes les références sont mises sur un même pied d'égalité, car les personnalités évoquées appartiennent à l'entité humaine, redevable du principe divin :

Luego si todo es assi, bien se echa de ver que es grande, y no poca la competencia, que tienen las historias pintadas y reueladas con las escritas. No sin misterio exercitaron todas estas artes Fabio Patricio Romano, que fue historiador y pintor famoso todo junto, [...]. No sin causa fue san Lucas Euangelista, e historiador de nuestra Iglesia, pintor assi mismo de las imagenes diuinas, conformando a las historias escritas con las pintadas⁵³⁷.

Les facultés de l'un et de l'autre sont le fait de Dieu, et, encore une fois, nous pouvons mesurer l'extrême rigueur du raisonnement de Gutiérrez de los Ríos, qui, à l'inverse de la tendance habituelle, n'impute pas la grandeur de la peinture aux personnalités fascinantes du passé, mais bien à la volonté divine qui a voulu que la peinture soit équivalente aux autres pratiques nobles qui sont le propre de l'homme. Saint Luc n'est donc pas explicitement relié à la notion d'origine de la peinture.

Au sein du discours théorique, empreint des influences doctrinales⁵³⁸ que Gutiérrez de los Ríos cite constamment, discours qui classe et ordonne les différents arts dans le but d'y faire figurer en bonne place ceux du dessin, quelle valeur est réservée à Apelle ? La seule référence à sa personne dans le premier livre de la *Noticia*, sur l'origine et la division des arts, intervient dans une citation de Vitruve qui illustre la nécessité qu'à chaque artiste de maîtriser l'ensemble des arts, en identifiant chaque pratique à un nom emblématique : Hippocrate, Polyclète, ou Apelle. Aucune occurrence n'apparaît dans le deuxième livre, qui traite de la différenciation entre arts libéraux et arts mécaniques. Contrairement aux théoriciens antérieurs, Gutiérrez de los Ríos s'appuie sur l'*auctoritas* non pas pour le lustre des anecdotes qui y sont recensées, mais rigoureusement pour les schémas de pensée qui y sont exposés. Et quand les arguments des penseurs antiques semblent à leur tour ne pas suffire à la clarté recherchée et conduisent à la spéculation, l'auteur coupe court et s'en remet aux paroles bibliques⁵³⁹. L'érudition cède le pas à l'efficacité et à la concision, ce qui empêche

⁵³⁷ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, pp. 171-172.

⁵³⁸ « [en la primera parte] nos encontramos con el típico desarrollo doctrinal de filiación aristotélico-tomista, muy próximo al sistema de razonamientos del académico Benedetto Varchi, cuya *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile* (Florença, 1546), si bien ceñida al problema del parangón entre la pintura y la escultura, sirvió frecuentemente de modelo para los sistemas generales de valoración y mutua comparación de las artes. Así, por ejemplo, ocurre con la división de las artes que plantea Gutiérrez de los Ríos entre "subalternantes" y "subalternadas", trasposición de la distinción, que hiciera el Varchi a propósito de la definición de arte de Aristóteles, entre cosas "naturales", que *hanno sempre il principio in sé stesse*, y "artificiales", *in altrui*. Por lo demás, la afinidad entre los planteamientos de ambos autores se pondrá todavía más de manifiesto con las clásicas formulaciones genéricas que distinguen el carácter liberal y mecánico de las artes en cuanto a su menor o mayor participación de "esfuerzo corporal". », Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 62.

⁵³⁹ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 62 : « Hasta aquí son palabras de Salustio, cuyo parecer confirmaron assi mismo Tulio, Cesar, Vegecio, Tucidides, Polibio, Xenofonte, y otros infinitos espertos en esta arte [militar]. Pero para que es menester en cosa tan clara autoridades superfluas y no necessarias. Que dize el

l'accumulation de digressions centrées sur les personnages du passé et leurs invérifiables hauts faits. Les deux premiers livres servent donc à la construction minutieuse des structures de la réflexion qui délimiteront la démonstration des deux livres suivants, celle de la libéralité et la noblesse des arts du dessin et de l'agriculture⁵⁴⁰.

Le troisième livre concentre les allusions aux peintres légendaires, très majoritairement sur le mode de l'illustration. L'auteur ne se laisse aller que rarement à l'énonciation d'exemples au détriment des arguments ; le mouvement se poursuit de l'idée à la légende dans un souci d'explicitation sans faille⁵⁴¹. Cette méthode semble même pousser Gutiérrez de los Ríos à évacuer tout ce qui ne peut être vérifié par ses lecteurs contemporains et futurs, en retenant uniquement des faits, et de préférence proches de lui. Ainsi, concernant le miracle de la représentation picturale qui sait reproduire la nature en lui donnant une impression de vie capable de tromper les plus avertis, l'auteur aurait pu recourir à la figure emblématique de l'illusionniste Zeuxis, mais il ne tombe pas dans le topique : il se contente d'inscrire Pline et le chapitre XXXV de son *Histoire naturelle* comme source de son argument, et plus encore, l'auteur dénonce lui-même la vacuité des exemples intangibles et donc non entièrement convaincants, en s'en détournant en faveur d'une preuve moderne, en l'occurrence, les peintures exécutées pour le monastère de San Lorenzo de El Escorial, sommet de la perfection miraculeuse⁵⁴².

Dans un cas précis, il est possible cependant que Gutiérrez de los Ríos puisse être victime d'un autre travers déjà rencontré chez Francisco de Holanda : celui de s'inscrire personnellement dans la pratique louée. Sa motivation d'affilier l'art de la tapisserie à la catégorie d'art libéral est certes justifiée, argumentée par l'ensemble de la réflexion, mais ce dont se défend l'auteur est en réalité bien maladroit : le fait de dire que cette revendication n'est pas un parti pris mais que « es la misma verdad » rejoint en quelque sorte le phénomène de consensus entourant les topiques et les figures de maîtres légendaires, que les théoriciens imposent et s'imposent sans fondement conceptuel systématique.

Espiritu santo? No dize que las guerras consisten en las estratagemas, y en el ingenio? Eccles. *Melior est sapientia, quam arma bellica*. Es a saber. *Mejor es la Sabiduria que los instrumentos de guerra.* »

⁵⁴⁰ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, pp. 111-112 : « Todos los terminos de que he tratado en los libros precedentes, que son necesarios para conocer las artes, ciencias, y oficios, sus lugares y preeminencias, si son liberales, o mecanicas, pueriles, ò absolutas, por muchas obligaciones deuo particularmente emplearlos juntos en este, para prouar que la pintura, escultura, y las demas artes del dibuxo, cuyo fin es imitar la naturaleza, como es la tapizeria, plateria, y el bordado, si es de matiz, no son artes mecanicas. » Le même objectif préside au quatrième livre, *ibid.*, p. 227.

⁵⁴¹ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 116 : « Que sean pues artes liberales, es lo que auemos de prouar, lo qual se hara no solo con la verdad y la costumbre, que son las dos maneras con que se conocen, como diximos arriba: sino tambien con buen numero de autoridades y razones, sin que pueda auer ni pensarse respuesta alguna para ellas. »

⁵⁴² Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, pp. 118-119 : « Mas para que son exemplos antiguos, teniendolos presentes? Testifique cada vno lo que ha visto. No se echa claramente de ver el ingenio que requieren estas artes, viendo en tan suma perfeccion tanta variedad de figuras e historias pintadas y reueladas, calices, custodias, y ornamentos, como ay en el glorioso templo de San Lorenzo el Real? No es milagro ver, o a lo menos vna de las maravillas del mundo las ricas e ingeniosas tapizerias que su Magestad tiene? Si la huuiera en tiempos antiguos esta arte, yo pienso que tuuieran harto que dezir los Poetas en sus loores? Y no lo digo por auer sido mi padre el primero que en España se ha señalado en el exercicio della, sino porque es la misma verdad. » Comme Francisco de Holanda, Gutiérrez tend à s'affilier à une gloire et une primauté héritées de son père.

Apelle entre en scène tard dans le chapitre, et il n'est pas particulièrement dissocié de ses confrères. C'est le critère de la « fama », là encore décisif, qui justifie sa convocation car, selon l'auteur, la gloire est directement liée à la pratique de l'art libéral, contrairement à la portée mercantile des arts mécaniques. L'illustration de cette quête de notoriété qui définit l'artiste et la noblesse de son art se trouve dans les différentes joutes ayant opposé Zeuxis à Parrhasius, ou Protogène à Apelle. L'émulation propre à ces compétitions a offert une grandeur multiséculaire aux maîtres anciens, c'est ce que conclut Gutiérrez de los Ríos sans raviver l'aura de ces derniers⁵⁴³ : l'idée prend le pas sur le préjugé, la réflexion n'opère pas de réactualisation fantasmée d'un passé qui vaut seulement comme témoignage historique. Autrement dit, l'auteur tente de retranscrire avec la plus grande neutralité les connaissances et impressions laissées par les anciens sur l'art pictural, et il laisse fréquemment le soin aux poètes de rapporter les anecdotes sur les figures légendaires, sans s'en réapproprier la biographie et sans contribuer à la constitution d'idoles universelles. Cette distance face aux citations et le choix opéré face aux sources marquent la volonté de s'inscrire dans le cadre d'un discours synthétique et conceptuel, et qui reste assez généraliste pour embrasser l'objectif proposé : la démonstration de la libéralité de tout un pan de l'activité artistique.

Cependant, à la suite de l'énonciation des règles, l'auteur se plie à une incarnation de ses idées, et nous pouvons noter alors la plus ample influence du contenu anecdotique des écrivains antiques. Ainsi, même s'il émet souvent une réserve sur les accumulations de noms et d'exemples tirés des époques passées, l'art pictural lui inspire davantage de largesse que les autres domaines, et il semble y être davantage sensible⁵⁴⁴. Gutiérrez de los Ríos suit alors de très près la chronologie et les personnalités présentées par Pline, en concentrant également son propos sur les innovations et les avancées pratiques de la peinture, et il arrive au personnage d'Apelle dont il synthétise l'ingéniosité atemporelle, l'exclusivité officielle et la théorisation artistique⁵⁴⁵. L'auteur suit en cela le procédé habituel, mais il contraste avec les théoriciens précédents en interrompant cette reprise des topiques pour porter son attention sur le présent : il entend prouver ses dires non pas en réactualisant une admiration obsolète et vaine, mais en appréciant une production presque contemporaine. Presque, car d'une certaine manière, en s'écartant des lieux communs antiques, Gutiérrez de los Ríos retombe dans des

⁵⁴³ L'auteur théorise même l'imperfection inhérente à tout artiste humain en intégrant dans son propos des éléments qui, chez d'autres théoriciens, servent invariablement de preuves à une perfection quasi surhumaine : « Digalo Quintiliano, que haziendo lo mismo lo confirma con varios ejemplos de pintores y escultores insignes, que aunque fueron famosos, ninguno jamas llego a todos los numeros que se requieren para ser perfecto en ellas. Porque (como el dize muy bien) de los pintores vnos tuieron perfeccion en las sombras y luzes, como Zeusis: [...] otros en el estudio y prolixidad, como Protogenes: otros en la razon y orden, como Panfilo y Melantio. En la facilidad y presteza Antifilo, en el concebir de la formas Teon, en el ingenio, y gracia el famoso Apeles. », Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, pp. 150-151. Apelle n'est pas isolé, même s'il jouit d'une considération et d'une nomination particulières : il est le plus grand de ses contemporains, sans être le meilleur de tous les temps.

⁵⁴⁴ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 130 : « Entremos ahora en el alegre y espacioso campo de los profesores del arte de la pintura, y de su numero infinito de hombres famosos, digamos de algunos que han dexado fama inmortal y eterna. »

⁵⁴⁵ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 134 : « [...] el famosissimo Apeles, aquel que excedio a todos los de antes y despues, pintando lo que parecia imposible pintarse, por quien salio assi mismo aquel edicto de Alexandro Magno, para que sus pinturas no se hiziesen por otro, sino por el, que fue el que grandes libros y volumines sobre el arte de la pintura. »

considérations qui ne sont pas nouvelles, et qui prennent déjà la couleur du topique : les références à Michel-Ange, Raphaël, Titien, Dürer, Rincón ou Berruguete sont présentes dans les traités précédents, seule la mention de Navarrete « el Mudo » démontre un intérêt actualisé de l'auteur pour la création picturale⁵⁴⁶. Ce dernier est précisément doté d'un surnom révélateur et unique dans la *Noticia* : « nuestro Apeles Español ». La filiation est assurée et louée ; elle rend inutile la réactivation de l'admiration envers une œuvre du passé non contemplable, mais elle rend significative la métaphorisation d'une personnalité transposable à la modernité.

Dans le reste des occurrences du personnage d'Apelle, l'écriture ne sort pas de cette logique de pensée qui cherche des exemples concis en relation avec des arguments précis. Corollairement, le système des citations est très clair : chacune est intégrée en italique dans le corps du texte, avec un référencement bibliographique à la fois dans le discours et en marge, ainsi qu'une traduction systématique en castillan, également en italique. Aucune confusion sur l'autorité des idées n'est possible, contrairement aux ouvrages précédents dont les sources ne sont pas toujours indiquées. Mais leur nature diffère également : le discours dialogué jusqu'alors souvent employé est ici remplacé par un discours scientifique qui utilise les références aux auteurs anciens comme des données à analyser, ou des maximes à expliciter, et non comme des vérités ou des éloges à perpétuer. Les mentions diversifiées à Apelle rappellent d'ailleurs assez peu d'anecdotes lui étant attachées : preuve en est que l'auteur ne cherche pas à intégrer de force tout le matériel légendaire associé au personnage, mais bien qu'il l'envisage comme une illustration ponctuelle et efficace pour sa démonstration. Nous retrouvons l'allusion à l'ingénieux portrait du roi Antigone, dit le borgne – que la littérature espagnole de l'époque a retenu comme un portrait d'Alexandre –, à deux reprises⁵⁴⁷, à l'humilité et la grandeur d'âme du maître⁵⁴⁸ et à son endurance : là encore, l'adéquation entre l'idée et l'exemple est parfaite, car dans le cadre de son exhortation à une considération renouvelée du travail, l'auteur utilise l'image du peintre appliqué à s'entraîner quotidiennement à son art, mais Apelle n'est pas le seul à profiter de cet éloge⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ En passant, l'auteur révèle un peu plus subjectivement son implication dans la défense des arts visuels et s'en prend âprement aux poètes espagnols, qui, selon lui, n'aident pas à la meilleure considération de la peinture et des peintres dans le pays : « [...] Nauarrete el mudo, nuestro Apeles Español, excelentissimo sobre quantos pintores ha auido, y otros muchos, cuyos nombres huuiera eternizado mas la fama, si huuiera en España tan curiosas plumas como de los Estrangeros. Pero quexa antigua es de que en ella nunca acabaran de entrar jamas las Musas. », Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 137.

⁵⁴⁷ Nous pouvons apprécier la neutralité de l'admiration de l'auteur et, au contraire, son effort démonstratif dans cet exemple : « Si la poesia vsa de ficciones, haziendo las cosas mayores de lo que son para engrandezerlas: la pintura y artes del dibuxo hazen lo mismo para hazerlas mas hermosas. Si el Poeta deue vsar de ficciones, de manera que no destruyan de todo punto a la verdad: de la misma suerte deuen hazer el pintor y profesores desta artes, como se lee de Apeles, que para dissimular a Antigono la falta del ojo, le pinto de vn lado, que a pintarle de ambos no pudiera dexar de dar a entender la verdad. », Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 159. L'autre référence à la même anecdote se situe page 182, dans une citation tirée de Quintilien.

⁵⁴⁸ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 214 : « De Apeles refiere Plinio que con ser tan gran artifice, era tan noble, que reconocia ventaja a Anfion, en quanto al disponer, y a Asclepiodoro en las medidas. De otros famosos artifices se celebran sus agudos dichos, y sentencias, como se podra ver en Plinio y otros autores. » L'auteur renvoie à ses sources pour se dégager de leur paraphrase et se concentrer sur son propos.

⁵⁴⁹ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, pp. 263-264 : « Este [trabajo], y no dexar día sin linea, hizo grande arquitecto a Vitruuio: Pintores, y escultores famosos, a Fidias, Apeles, Protogenes, Zeusis, Lisipo, y a nuestro Español no menos que todos ellos, o por ventura mayor Nauarrete el mudo. »

En effet, Gutiérrez de los Ríos est plus que jamais préoccupé par l'efficacité de sa démonstration à ce moment de sa *Noticia*, et il contrevient à sa propre conviction en accumulant des exemples du passé afin de prouver que la gloire repose sur un certain travail : il ne cherche pas à ériger un personnage en modèle pour cela, mais il tente au contraire d'élever une notion entière à un rang glorieux, celle de travail. Les figures légendaires sont donc comprises comme un ensemble moins admirable que démonstratif. Nous pouvons même apprécier la dissolution d'Apelle au profit de sa propre qualité, l'endurance, qui attire davantage l'attention de l'auteur que le personnage même ; Gutiérrez de los Ríos en soustrait l'individualité afin d'en faire une exigence globale, qu'un nouveau maître semble à son tour exemplifier en la personne de Juan Fernández de Navarrete.

Du fonds antique, l'auteur ne retient que les idées et les valeurs qu'il insuffle aux artistes contemporains, nouveaux sommets de l'excellence : « Apeles, Ticiano, y nuestro Español el mudo »⁵⁵⁰ résumant en quelque sorte l'horizon non pas des personnalités à imiter, mais des valeurs à adopter. Les figures de peintres sont avant tout les porte-parole de notions déterminantes dans l'argumentaire progressiste de Gutiérrez de los Ríos, contrairement aux ouvrages antérieurs qui tendent à faire de ces personnalités des arguments vivants.

Pour résumer la présence d'Apelle dans la *Noticia general para la estimación de las artes*, nous pouvons reporter l'idée majeure selon laquelle il est le représentant d'une excellence de la peinture : excellence passée, surmontable, en dernier lieu par Navarrete « el Mudo », le nouvel Apelle, mais aussi représentative des valeurs d'exclusivité politique, de gloire sociale et de perfection artistique. Au moment de la culmination de la définition des arts du dessin comme dignes d'« extraordinarias honras », à la fin du troisième livre, l'auteur laisse plus libre cours aux références légendaires : le nom d'Apelle est alors utilisé comme emblème originel de la grandeur de la peinture⁵⁵¹, mais encore une fois, l'auteur prend soin de se dégager de sa source et de remonter la chronologie en achevant le chapitre et le livre sur les honneurs réservés par les premiers Habsbourg espagnols à leurs artistes favoris – après avoir longuement passé en revue tous les cas similaires du passé. Même dans cet argumentaire conceptuellement fort, les personnifications fantasmées et fédératrices arrivent à percer, mais toujours dans une optique d'efficacité et moins de fascination.

En revanche, il n'est pas fait directement cas des mauvais peintres : de la nostalgie du passé et du désespoir face au présent souvent exprimés antérieurement, nous passons à une compréhension davantage constructive et engagée de l'art pictural contemporain. L'enjeu de la *Noticia* implique évidemment que les maîtres excellents du passé, qui constituent un point de

⁵⁵⁰ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 158 : « [...] el pintor y los demas profesores destas artes para ganar assi mismo nombre y gloria, como Apeles Ticiano, y nuestro Español el mudo, deue pintar las personas, de manera que nos parezca que estan hablando y con espiritu, y que las demas cosas nos engañen pareciendonos verdaderas. » Une fois de plus, l'argument est en place, et les personnalités d'artistes ne viennent qu'appuyer la démonstration sur un mode déductif (de la règle aux exemples), et non inductif (des faits à la règle).

⁵⁵¹ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 219 : « [...] el gran Medico, y Filosofo Galeno, quexandose de que por valer ya en su tiempo, y ser mas honrado el dinero que la virtud, no auia entre los escultores ninguno como lo fue Fidias, ni entre los pintores, otro como Apeles, ni entre los Medicos, vn Hipocrates. »

départ et non une fin en soi, soient les ancêtres d'une pratique glorieuse et noble, tout aussi glorieusement et noblement perpétuée. L'auteur ne cherche pas l'émulation de ses contemporains en les frustrant par un regard entièrement envoûté par des œuvres et des personnalités invisibles, mais mythiques ; il tente au contraire de rassembler tout un matériel intellectuel, objectivement illustré, sur la pratique des arts du dessin, afin d'en imposer une vision intellectuelle et donc honorable, ancrée dans le présent afin de peser à court terme sur le jugement porté sur ces arts et ces artistes.

Ainsi, dans sa réponse à la remise en cause par Sénèque de la vertu et de la noblesse des arts libéraux, énoncée dans sa lettre 88, l'auteur, au lieu de prendre part au chœur des doléances contre la mauvaise peinture, fustige au contraire une position qui est, selon lui, responsable de la mauvaise appréciation des arts. Il reformule le point de vue de Sénèque – « (que es bien repitamos aqui aora mas distintamente para derribarla en quanto a estas artes) »⁵⁵² –, pour ensuite y opposer une argumentation marquée par l'idéologie religieuse : comment les arts libéraux, dans leur ensemble et leur essence, peuvent-ils être mauvais ou inutiles, s'ils sont une imitation parfaite de la nature et de la volonté de Dieu même, et s'ils inspirent dévotion et vertu ? Gutiérrez de los Ríos approfondit à cette occasion une argumentation par l'absurde en opérant un décalage doctrinal et conceptuel sur la nature des arts libéraux : tandis que Sénèque place a priori l'ensemble de toutes ces activités en deçà de la philosophie, seule voie vers la sagesse selon lui, et qu'il indique en passant certains exemples de dérives de ces occupations futiles, Gutiérrez de los Ríos les situe a priori à l'intérieur du cadre théologique étranger au penseur latin, et il attribue aux exemples ponctuels de Sénèque la cause de sa généralisation erronée sur les arts, et lui reproche un blasphème anachronique⁵⁵³. L'auteur prend donc le problème des peintres médiocres à rebours de ce que nous avons observé précédemment, en les considérant comme des accidents et non comme une généralité, et en dénonçant précisément cette tendance à la généralisation de la médiocrité : son enjeu est bien de valider une définition irréfutable de la noblesse des arts du dessin, pouvant servir par la suite de prémisse à des démonstrations davantage pratiques.

Pour finir sur le regard porté par Gutiérrez de los Ríos sur l'artiste, nous évoquerons un rapprochement que déjà rencontré entre deux personnalités, celles du peintre et du médecin, et dont la *Noticia general* se fait écho dans certains passages. Cette double compétence

⁵⁵² Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 194.

⁵⁵³ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 198 : « [...] se engaño [Seneca] grandemente. Lo vno, porque quando su opinion fuera verdadera, respeto de otras artes liberales, no lo es ni lo pudo prouar respeto de la pintura y artes del dibuxo, las quales incitando a todo genero de virtudes morales y Teologicas, como tengo poruado, necessariamente por sus mismas razones, se viene a seguir que son liberales, como lo es la Filosofia. Lo otro, porque si estas artes imitan a lo que cria la naturaleza, como se puede dezir que son malas, ni que se ocupan de cosas malas? Si el traslado siendo conforme al original es malo, forçosamente se sigue que lo ha de ser el original: y por el consiguiente siendo malas estas artes se sigue vn absurdo grandissimo, que lo será tambien la naturaleza a quien trasladan. » L'argumentation sur la peinture se poursuit ainsi : « Bien es verdad, que la causa de caer Seneca en este error, pudo nacer de algunos actos venereos deshonestos y lasciuos, que se pintarian en su tiempo y de Neron Claudio su dicipulo. [...] Pero con todo esto aunque fuesse assi, tuuo poco aduertimiento y consideracion Seneca en echar las culpas y vicios de los hombres a las artes que de suyo son buenas. » *ibid.*, p. 199. « Porque ay malos pintores, luego la pintura que alaba Dios es mala? No en ninguna manera. [...] mal argumentò Seneca en echar la culpa de los escultores, y pintores, y de los hombres deshonestos de su tiempo a la escultura, y pintura, que de suyo son buenas como auemos prouado. », *ibid.*, p. 201.

n'est pas mentionnée à propos de saint Luc, présenté seulement comme un historien-peintre. Mais l'auteur, qui embrasse toutes les pratiques à vocation libérale selon lui, fait souvent coïncider la médecine avec la peinture dans l'argumentation et les exemples donnés, par exemple sous la forme d'une anecdote à couleur proverbiale. Gutiérrez de los Ríos démontre en effet la grandeur des pratiques qu'il défend en les incluant dans la sphère des sciences – prouvant ainsi leur supériorité face aux sept arts libéraux canoniques –, car elles sont des sujets inépuisables pour l'homme⁵⁵⁴, qui le poussent à son dépassement perpétuel et l'invitent également à une nécessaire humilité devant ses propres limites et erreurs. Et pour conclure sur ce chapitre, l'auteur illustre l'exigence de perfection de l'art pictural par cette histoire :

Aquel refran Latino, que dize, *Præsiat medicum esse, quàm pictorem*, es a saber, mejor es ser medico que pintor, de donde tuuo origen? Todos los curiosos no saben que se dixo por la terrible prolixidad que tiene consigo esta arte? De vn famoso pintor (por quien se dixo el refran) se dize, que esmerandose de dia y de noche en sus pinturas, viendo al enseñarlas que nunca faltaua quien dexasse de ponerle vna falta por pequena que fuesse, se vino a aborrecer tanto, que dexando su profession, se puso a aprender, con ser tan dificultosa, la ciencia de la medicina. Espantados desto todos sus amigos, se dize, que le dixeran, que nouedad es esta? Porque dexays profession en que soys tan estimado? Y que el les respondio, nunca acabo de dar contento de todo punto con esta arte. Las faltas della siempre se veen, y muchas vezes las ponen a donde no las ay. Mejor es ser buen medico, porque si acertare a dar salud todos me honraran y alabaran. Y si errare, con la tierra se cubre todo, y luego se olvida⁵⁵⁵.

Au-delà d'une première lecture amusée de la comparaison, un parallèle est implicitement posé entre les deux gestes : donner ou redonner la santé, quand auparavant la peinture est définie par l'auteur comme un acte qui donne l'impression de vie, d'esprit à une image, tout cela résonne dans une même tonalité, celle de la création démiurgique. Dans sa confrontation des arts du dessin avec chacun des arts libéraux suprêmes, en l'occurrence la médecine, un autre passage opère une jonction cette fois-ci très pratique entre les deux aptitudes :

En la Medicina ya se sabe que para ser vno perfecto, deue tener tambien particular noticia de la notomia de vn cuerpo humano, venas, arterias, huessos, y de todas las demas cosas de el. Pues desta misma manera (aunque para diferente fin) deuen saber la notomia del cuerpo humano los profesores destas artes, es a saber, para poder significar en las figuras que pintaren lo de adentro por lo de fuera, de manera que parezcan naturales y verdaderas: y no solo deuen saber esto acerca del cuerpo humano, sino tambien en todo genero de animales terrestres, celestes, y maritimos. Demas desto si el Medico deue tener noticia de las yeruas, plantas, y piedras, y de sus naturalezas y virtudes para las medicinas: tambien los profesores destas artes deuen tener memoria de todas las formas dellas para poderlas declarar en sus dibuxos y

⁵⁵⁴ L'imperfection inhérente, salvatrice et honorable de l'art pictural est ainsi illustrée : « Dellas no se echa de ver lo que tengo dicho, que estas artes son de profunda ciencia, y que no se consuman ni pueden por mas que se estudie en la vida del hombre? Que otra cosa sino esta nos significan los profesores destas artes, escriuiendo al pie de sus pinturas, o retablos fulano *faciebat, vel pingebat*, es a saber: fulano hazia, o pintaua esto, vsando deste preterito imperfecto? Todo esto no es darnos a entender que ningun artifice por insigne que sea puede llegar al preterito perfecto, es a saber a dezir fulano acabo, o hizo esto, porque siempre ay mas que hazer y perficionar? », Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, p. 152.

⁵⁵⁵ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, pp. 153-154, sans source précisée.

pinturas. De donde no sin causa se aprouechan estas artes la vna de la otra en quanto pueden. La pintura en coger la notomia para su proposito. La medicina en aprouecharse del dibuxo, como se vee en Dioscorides, que para que tuuiessemos noticia, y nos aprouechassemos de la virtud de las yeruas, animales, y de las demas cosas visibles, ora por no poderlo significar con la pluma, ora porque los nombres de las cosas se van perdiendo y oluidando con la succession del tiempo, lo vino a significar todo en su libro por medio de la pintura y dibuxo⁵⁵⁶.

Le médecin doit se faire peintre et le peintre doit se faire médecin dans l'exercice de leur art respectif : ainsi, tant dans la matérialité que dans la portée de leur pratique, ces deux artistes semblent s'accorder dans l'imaginaire de l'époque. Leur point commun est l'appréhension du corps humain et de la réalité grâce à un travail de l'intellect, autrement dit, une compréhension à la fois charnelle et spirituelle du réel, qui nécessite une aptitude à la transposition – de l'idéal au tangible – et une conscience de la perfection – du particulier au modèle original. Les deux personnalités correspondent parfaitement au chaînon transitoire et intercesseur liant l'humanité et la divinité.

Mais la peinture n'est pas uniquement associée à la médecine, il ne s'agit que d'une des illustrations comparatives entre les arts du dessin et les arts libéraux principaux et secondaires ; le chapitre suivant évoque ainsi la semblable utilité de la philosophie et des œuvres picturales dans l'incitation à la dévotion, établissant leur fraternité et leur commune respectabilité. L'ouvrage de Gaspar Gutiérrez de los Ríos se distingue précisément par son effort argumentatif rigoureusement orienté vers la reconnaissance de la noblesse et de la libéralité des arts du dessin : il reste pour ce faire en retrait des penchants traditionnels, davantage enclins à ignorer la production contemporaine et à se laisser guider par les éloges tout tracés de personnalités mythiques. Gutiérrez de los Ríos tente à l'inverse d'instaurer une objectivité conceptuelle actualisée, laissant aux figures légendaires leur gloire et démontrant que la pratique artistique actuelle mérite une considération proportionnellement améliorée, à l'échelle de son propre effort intellectuel et novateur. Les paradigmes extrêmes de peintres sont donc replacés dans une logique effaçant d'une certaine manière leur individualité exceptionnelle, afin de glorifier un collectif entier d'artistes liés au dessin. L'élitisme et l'émulation se déplacent du centre de la corporation à l'ensemble des représentants des arts, tous devant aspirer à une reconnaissance anoblissante, par opposition à une médiocrité elle aussi déplacée, du côté de l'oisiveté et de l'inactivité de tout un pan de la société.

2. Objectivité et sensibilité des *Discursos apologéticos* (1626) de Juan de Butrón

Les *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* de Juan de Butrón, composés en 1626 alors que son auteur n'avait que vingt-trois ans, s'inscrivent dans la lignée de la *Noticia general* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, raison pour laquelle nous les

⁵⁵⁶ Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general...*, pp. 187-188.

réunissons dans ce chapitre. La cohérence du ton imposé par la fonction de juriste de Gutiérrez de los Ríos et de Butrón se retrouve dans leur figuration similaire de la personne du peintre ; Butrón se distingue cependant de son prédécesseur par un propos davantage centré sur les arts plastiques. La technicité du regard porté sur la peinture et son auteur reste majoritairement circonscrite dans une focalisation revendicative, celle des procès en jeu dans ce premier tiers du XVII^e siècle pour obtenir l'exemption fiscale des peintres, focalisation qui s'exprimera également dans une série de *Memoriales* appuyant ces mêmes requêtes.

De nouveau, l'éventail des figures référentielles du peintre idéal est déséquilibré, puisque aucune référence n'est faite à saint Luc. Mais, dans la continuité de l'objectivité amorcée par Gutiérrez de los Ríos, le personnage d'Apelle est également fortement limité, non exploité dans sa dimension paradigmatique. La cause en est l'objectif global du traité de Butrón : les origines de la peinture ne l'intéressent pas directement, il expédie rapidement au début l'essentiel des données grecques⁵⁵⁷ et repousse à la toute fin les biographies des peintres antiques, qui sont de pures paraphrases de Pline, entre autres⁵⁵⁸. Ce qui motive bien plus sa démarche, c'est la démonstration d'un maximum d'arguments sur la noblesse et l'ingéniosité de la peinture, et surtout sur sa qualité libérale : dans cette optique, la question des origines passe en second plan, derrière la définition de la finalité de la peinture. Ainsi, la perfection picturale n'est plus l'apanage des maîtres anciens, mais bien un but à atteindre dans le temps présent : voyons comment s'organise cette réflexion, ce qu'elle conserve des lieux communs et ce qu'elle apporte à la défense de la peinture, comprise comme l'art idéal.

Nous commencerons par Apelle, ou plutôt ce qu'il reste de son personnage, car contrairement à tous les traités évoqués précédemment, le maître grec ne sort ici presque pas du lot ; Zeuxis et Parrhasius sont d'ailleurs plus souvent mentionnés, sans pour autant induire une quelconque fascination. Juan de Butrón convoque des faits, de simples exemples et des citations en nombre afin d'élaborer une structure imposante, dont la monumentalité tente à elle seule de faire taire les objections jugées a priori dérisoires⁵⁵⁹ : il ne s'attarde que rarement sur les anecdotes et n'en perpétue jamais l'admiration devenue vaine. S'il se réfère à la période antique, c'est pour sa valeur démonstrative et souvent syllogistique : « los Antiguos (norte sagrado que nos guía al conocimiento de las Artes, y Ciencias), la dieron [a la PINTURA] el primer grado de las Liberales », écrit-il dans son prologue, gravant ainsi une prémisse à valeur de vérité inébranlable. C'est davantage l'idée que la personnalité qui guide l'auteur dans son

⁵⁵⁷ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos*. Madrid : Luis Sánchez, 1626, in *Tratados de artes figurativas...*, f^o 47^v : « Confieso, o Lector curioso, que deseava llegar al presente periodo [el derecho de los Romanos, Civil, Canonico, Diuino, y Humano, y de nuestra España], por tocar mas a mi facultad que los passados [el derecho hebreo y griego] [...] »

⁵⁵⁸ Dans cette énumération finale des peintres antiques, florilège tiré de la Mythologie de Natal, de Pline et de Textor, nous soulignerons l'ordre alphabétique retenu par Butrón : cette originalité, non justifiée par l'auteur, peut connoter une certaine objectivité, mais elle n'en est pas moins incohérente, puisque l'appréciation de l'évolution des premières inventions devient impossible. Cela rejoint le fait que le récit des origines n'est pas partie prenante de la démonstration du juriste, qui s'inquiète davantage du contenu notionnel de ses sources.

⁵⁵⁹ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, ff^{os} 77^r-77^v : « Confieso que sobran muchos de los argumentos referidos, y que no necesitava de tantos la verdad que defendemos para que sea noble, y liberal el Arte de la Pintura: que sobran algunos de los escolios en lo que por si es tan manifesto. Que los contrarios son pocos, sus fuerças debiles, la justicia grande, y nuestras armas infinitas. »

utilisation des peintres excellents, l'idée étant très souvent mise à jour par une considération sur l'époque contemporaine, ce qui constitue la seconde prémisse. Ainsi, dans la conventionnelle confrontation de la peinture aux arts libéraux canoniques, plus précisément à la dialectique, Butrón illustre leur concomitance, et partant la libéralité de la peinture, en mentionnant les joutes fameuses entre Zeuxis et Parrhasius, et entre Protogène et Apelle. Mais, contrairement à nombre de ses prédécesseurs, l'auteur ne s'arrête pas à la légende : il s'appuie sur cette référence connue de tous, sur laquelle il n'insiste pas, et glisse vers la situation présente, remplaçant ainsi l'adulation candide par une prise de position sur le souci contemporain des peintres de faire valoir leur qualité artistique⁵⁶⁰, dans le cadre implicite de leur demande de reconnaissance.

La volonté de Butrón d'inscrire son ouvrage dans la polémique d'actualité, celle de la définition de la peinture comme art libéral exempté de charges de diverses natures, est plus manifeste dans cette autre mention à Apelle, encore plus dépersonnalisé, cette fois dans sa relation privilégiée avec Alexandre :

Si huuiera Alexandros que amparassen muchos Apeles, y Carlos Quintos que honrassen Ticianos, Brandinelos, y Rincones, cedia la valentia de los antiguos a los estudios que oy conocemos; en quienes no el ingenio, no el Arte, falta el amparo, y patrocinio⁵⁶¹.

La grandeur d'Apelle est subsumée dans le contexte culturel et juridique, certes idéalisé, de l'Antiquité, qui sert d'argument à la revendication d'un statut amélioré de l'art dans le présent : c'est son statut et sa généralisation désirée dans l'usage du pluriel qui justifie la convocation du personnage⁵⁶². Un dernier exemple nous permettra d'apprécier le constant recadrage du propos de l'auteur sur la finalité de la création picturale de son temps :

Y Ouidio dixo, que si Apeles no huuiera pintado a Venus, se estaria siempre debaxo de las aguas del mar, dedonde procedio. *Si Venerem Cous nunquam pinxisset Apelles, / Mersa sub æquore is illa lateret aquis*. Nosotros deuemos estimarlos [los pintores] por ser los instrumentos de la memoria de los Santos en las sagradas imagenes [...]⁵⁶³.

⁵⁶⁰ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologeticos...*, ff^{os} 19v^o-20r^o : « Aquel [certamen] tan celebrado que huuo entre Zeuxis, y Parrasio, entre Protogenes, y Apeles, de los quales Plinio vbi supra en el cap. 10. Luego la Pintura abraça en si la Dialectica, pues se halla disputada, y puede disputarse siempre. Y la razon de no vsar oi los Pintores la Dialectica Artificial con preceptos Logicos (que la Natural assaz la exercitan en las Academias con la competencia de sus dibuxos) es a mi ver el ser de tan poco fruto para su profession, y aun casi para las demas Artes. [...] los profesores de la Pintura no la [vsan], queriendo ser mas consumados en lo principal de su Arte, [...] sin disputar si las colores son medios minerales, o no. »

⁵⁶¹ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologeticos...*, f^o 54v^o.

⁵⁶² Le même raisonnement apparaît dans le discours 14 : « Esta es la causa del edicto de Alexandro Magno, para que nadie le retratasse sino Apeles, ni le escupiesse sino Lysipo. (Pragmatica que deseo ver imitada en nuestros Reynos, con que se escusarian los defetos que los malos Pintores cometen en copiar los rostros hermosissimos de nuestros Principes; pues ni les faltan a sus Magestades Apeles Pintores suyos que perfectissimamente los retraten, ni Lysipos que los esculpan.) », Juan de BUTRÓN, *Discursos apologeticos...*, f^o 91v^o. L'auteur regrette le mécénat des monarques passés et se plaint de son insuffisance à son époque. Il s'agit d'une part d'une idéalisation, les légendes constituées autour d'Alexandre s'étant transposées aux monarques espagnols du début du XVI^e siècle, et d'autre part, d'une exagération des défaillances présentes – Philippe III et Philippe IV ayant maintenu une exigence artistique certaine – dont le but est unique : la concrétisation de la reconnaissance non seulement des bons peintres, mais surtout de la peinture – la bonne peinture –, comme art libéral.

⁵⁶³ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologeticos...*, f^o 105r^o.

La démonstration est ainsi constamment réactualisée, la discussion clairement orientée vers une prise de conscience de la situation présente.

Les autres apparitions du nom d'Apelle n'impliquent aucune originalité, si ce n'est précisément l'absence de spéculation à son égard. Presque toutes les anecdotes qui lui sont liées sont évoquées, plus ou moins brièvement, mais sa référence se fond dans l'ensemble, tant l'auteur procède par digressions et associations d'idées, et tant il butine de sources en sources au fil de son argumentation. Un « diuino Apeles »⁵⁶⁴ intervient dans le deuxième discours sur les premiers inventeurs de la peinture, mais l'adjectif reflète ce que Quintilien dit des maîtres grecs, qui inspiraient un respect quasi religieux pour avoir offert aux hommes le visage des dieux grâce à leur peinture. En dehors de cela, nous retrouvons Apelle sur le thème « para conocer un arte es menester obrarle », dans son altercation avec le cordonnier, mais avant cela, un plus long passage inspiré de Lucien est réservé à l'ire de Zeuxis devant l'ignorance du vulgaire : c'est moins la réputation de chacun d'eux, qui côtoient habituellement des sommets proches mais distincts de l'art pictural, que les idées contenues dans les anecdotes qui décident Butrón à s'y attarder. En l'occurrence, l'exemple de Zeuxis lui permet d'introduire la distinction entre « lo extraordinario de la historia » et « lo primoroso del Arte » dans une peinture, qui impose de ne pas s'arrêter à l'apparence et d'entrer dans la complexité de l'œuvre, de son fond et de sa forme. L'épisode est conceptuellement plus précis que celui d'Apelle, qui reflète la mesure que chacun doit adopter en fonction de sa compétence : la portée argumentative est explicitement plus limitée. Elle ne suffit d'ailleurs pas à la conclusion à laquelle veut parvenir Butrón : il aura recours à d'autres exemples sur les faux amateurs d'art avant d'énoncer que seules les personnes avisées peuvent juger, « hablar cientificamente de la Pintura »⁵⁶⁵.

Ainsi, et contrairement à une tendance largement observée jusqu'à maintenant, plus ou moins flagrante, l'auteur des *Discursos* ne semble pas prendre en compte les topiques pour eux-mêmes : il est obnubilé par la répétition de tout ce qui peut servir à convaincre le lecteur que la peinture ne peut qu'être considérée comme un art libéral, ce qui le mène à mobiliser toutes les sources possibles et même à les mélanger, passant de l'Antiquité à son époque, pour ensuite revenir au passé, sans respecter les jalons traditionnellement présentés dans une chronologie exploitant leur capacité à émerveiller. Les exemples cités par Butrón se situent tous sur une même ligne, celle de l'exemplarité appliquée au présent. À partir de ceux mentionnés ci-dessus, il est d'ailleurs possible de continuer la démonstration implicite de l'auteur : s'il est nécessaire, de tout temps, de parler objectivement de la peinture pour la juger correctement, c'est bien qu'il s'agit d'une science exigeant un savoir et une compréhension

⁵⁶⁴ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, f^o 4v^o. « Fueron los profesores deste Arte tan justamente honrados de los Principes que los conocieron, que solo les faltò tenerlos, y venerarlos por Dioses. Legislador llamaron a Zeuxis, porque pintò los rostros de los Dioses. », *ibid.*, f^o 5r^o. Cet aspect est souvent mis en avant dans l'ensemble des *Discursos* car il constitue le socle de l'exemplarité de la peinture, argument en faveur de sa défense, nous y reviendrons : si la peinture servait ainsi la république durant l'Antiquité, elle est alors d'autant plus utile et nécessaire dans le contexte moral de la réforme catholique.

⁵⁶⁵ Les différentes citations se trouvent dans Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, ff^{os} 15v^o-18v^o.

normative. A fortiori, une science qui exige autant de rigueur, de la part de l'exécutant et du contemplateur, mérite le rang noble d'art libéral.

Les *Discursos* n'évoquent ni la légende, ni la personne de saint Luc : Butrón envisage moins l'origine de la peinture que sa finalité, et il ne retient donc que l'essentiel de la naissance de cet art. Nous avons vu le sort conceptuel qu'il réserve aux anecdotes antiques, et en ce qui concerne l'avènement religieux de la peinture, il ne procédera pas autrement : Dieu occupe l'intégralité de l'horizon créateur, en tant que premier concepteur, premier inventeur et premier peintre. Cet argument est déterminant car il offre à l'art pictural un second socle à sa définition comme art noble : en étant l'inspirateur de la peinture, Dieu lui donne sa noblesse. Les successeurs de cet acte fondateur⁵⁶⁶ et intellectuel ne sont compris que comme des imitateurs ; il n'y a donc pas de place pour un alter ego humain, pour un inventeur cette fois-ci pratique de la peinture, comme pourrait l'incarner saint Luc.

Dieu est donc le principe de la peinture ; Butrón exprime à plusieurs reprises qu'il ne manquait que cette croyance à l'art antique, malheureusement tourné vers la vilénie, et qu'inversement, il ne manque à l'ère chrétienne que la considération libérale de la peinture, au vu de son utilité morale⁵⁶⁷. Car Dieu est également son objectif premier : la peinture et le peintre imitent Dieu et son œuvre. L'art pictural est ainsi légitimé dans son origine et sa finalité, cette dernière étant clairement conçue dès le début de l'ouvrage de cette manière : « La pintura, segun la mejor difinicion, que a tan noble Arte le compete, es vn remedo de las obras de Dios, y vna emulacion de la naturaleza⁵⁶⁸ ». Le critère permettant de mesurer l'application de cette exigence prend la forme de la « viveza » que Butrón reprend aux auteurs antiques, et le moyen d'y arriver est souvent désigné par le terme « imitacion », décliné sous la forme animalisée de la « mona » :

⁵⁶⁶ Comme Francisco de Holanda, Juan de Butrón a recours à l'exemple du tabernacle pour matérialiser l'inspiration originelle et divine de la peinture, mais il le développe davantage, en s'appuyant sur Philon d'Alexandrie : « Da Dios el dibuxo del Templo, y Tabernaculo a Moyses; Moyses encomienda su fabrica; y su pintura a Beseleel, que se interpreta en la sombra de Dios: dispone la pintura que auia de servir al Templo segun el dibuxo de Moyses, y la inuencion de Dios. Fabrica el vno lo necessario para el Tabernaculo segun lo que el otro traia aprendido de la boca del Criador: adorna el sagrario con pinturas el Artifice, con Ciencia diuina; y el otro Pintor docto con lo apercebido de la sagrada Ciencia el lugar de la sabiduria. Si esto es assi, si el inuentor primero, y los imitadores no segundos, son Dios, Moyses, y Beseleel, el vno el Principe, y Senor de lo criado, y los otros, vno Duque de Israel, y el otro sombra de Dios, y sus mayores perfecciones desean aplicar al nueuo, y sin segundo Arte: porque no admiraremos la Pintura como Ciencia grande, cuya sagrada obra està criada a los pechos de la diuina Sabiduria. [...] Si es inuencion del entendimiento de Dios mandada exercutar a sus mayores amigos, y priuados, si no se dedignaron de exercerla por traer consigo la nobleza que le dio el inuentor mas noble, que razon ay para que aya alguna de la liberales que se le iguale? Para que los mayores Principes no la exerçan? Si su inuencion es de la mano de Dios, dada con calificada nobleza a su mas querido pueblo de Israel; que duda ay en que sea noble de derecho de los Hebreos? », Juan de BUTRÓN, *Discursos apologeticos...*, ff^{os} 42v^o-43r^o. Holanda poursuit la réflexion passant en quelque sorte de l'Ancien Testament au Nouveau, avec l'exemple du portrait du Christ et de la Vierge par saint Luc, bien autorisé par Dieu. Butrón n'introduit pas cette suite logique mais redondante ; il ne retient que les origines vétéro-testamentaire et antique de la peinture. Dieu est bien le premier instigateur de l'acte pictural, mais son rôle de concepteur tend à se concrétiser : « la mano de Dios » est une métaphore de son invention, tant sa parole est performative.

⁵⁶⁷ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologeticos...*, f^o 39r^o : « Y si los Griegos conocieron su perfeccion, y prouecho en el culto de su religion Gentilica, que razon ay para que auentajandonos nosotros en la suma verdad, si ellos la recibieron en el primer grado de las liberales, nosotros no la coloquemos donde no se le iguale ninguna dellas? »

⁵⁶⁸ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologeticos...*, f^o 1v^o.

Mona de la naturaleza llamò al Arte Iuan Lecirio, *de primogenitura, lib. 1, questione 12*. Y si lo entendiera del Arte de la Pintura, la difinicion constàra mejor de sus partes sin auer argumento que se le opusiesse. Bien entendio, que imitaua a la naturaleza la Pintura el emperador Antonino Eliogualo, segun Elio Lampridio en la vida deste Emperador, si para hazer burlas a ciertos glotones combidados, le ponìa las viandas pintadas en el banquete que les hazia, para que sintiessen la pena de no poder comer lo que tan al viuo se les representaua [...]⁵⁶⁹.

L'exemple choisi pour illustrer la métaphore simienne de l'art pictural n'approfondit pas la comparaison entre peintre et singe, et il s'inscrit en contradiction avec le symbolisme de l'animal : la dimension comique ne lui est pas attribuée, ce sont les spectateurs de l'art mimétique et illusoire qui en sont investis malgré eux. De fait, la notion d'imitation contenue dans l'expression « mona de la naturaleza » signifie systématiquement chez Butrón une quête de perfection ; la peinture-singe est donc dans son droit, pourvu qu'elle garde la divinité comme focalisation principale. Le jeu, le divertissement possibles en marge de la tâche imitative sont même anoblis, car ils trouvent un modèle dans l'attitude divine, Dieu s'étant lui-même amusé à créer des agréments aux côtés de l'essentiel⁵⁷⁰, sur le mode du « deleitar enseñando ». Là ne se situent donc pas les stigmates de la médiocrité, mais bien dans l'ignorance qui caractérise à la fois les mauvais peintres⁵⁷¹ et les mauvais amateurs d'art. Mais l'auteur insiste très peu sur les tares des peintres médiocres, et il ne relève qu'un exemple d'inexactitude, d'ailleurs polémique, sur le nombre de clous à représenter dans la Crucifixion. À l'inverse, les mauvais commentateurs retiennent davantage son attention, corollaire de la nécessaire compréhension de la peinture comme une science, exigeante, difficile, et par extension, libérale. Et c'est au sein de la catégorie des faux amateurs d'art que nous retrouvons une figure animale risible, celle du perroquet, qui parle sans savoir ce qu'il dit, par opposition avec celui qui réfléchit avant de s'exprimer⁵⁷².

⁵⁶⁹ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, f^o 3r^o. L'expression « la Pintura (mona de la naturaleza) » réapparaît avec le même sens élogieux au f^o 105v^o. L'image du singe échappe ainsi à sa connotation burlesque et n'est comprise que dans sa représentativité de la *mimesis*.

⁵⁷⁰ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, f^o 89v^o : « Bien es verdad, que el copiar los campos, y las flores; los mares, las yeruas, y arboles, mas suelen hazerlo por diuertirse del trabajo que se causa con el estudio de lo principal: en que se parecen a Dios, que se deleitaua jugando en la fabrica del vniuerso, [...]. Imitan pues los Pintores al Criador de todas las cosas, como en lo principal de la hermosa fabrica del hombre, en los juguetes con que se diuerte. »

⁵⁷¹ Sans que le rapprochement ne soit exclusif, nous retrouvons souvent la comparaison entre peintres et médecins, notamment à propos des mauvais praticiens, exceptions malheureuses qui ne doivent pas entacher l'honneur des meilleurs : « No es defecto en la Medicina el auer idiotas que la professen », Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, f^o 96r^o. Peinture et médecine se reflètent également dans la distinction entre la part corporelle, mécanique, et celle de l'esprit, contemplative, qui caractérisent leur art : le maniement des pinceaux équivaut à l'application des remèdes, tandis que la spéculation sur la perfection de la nature par l'étude du dessin rejoint celle sur l'élaboration et les effets des médicaments ; voir *ibid.*, f^o 72v^o.

⁵⁷² Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, f^o 17r^o : « No ensoberuece al Papagayo los discursos que haze, ni las gracias que dize: porque ni raciocina, ni sabe lo que habla, que si lo supiera, no dudamos que compitiera emulaciones con el hombre, que solo es el risible, y el que raciocina. Calificase esta doctrina admirablemente con la siguiente. No solo a los que ignoran la Pintura es dificultosissimo, imò impossible el entenderla, y juzgar de sus partes, mas aun a sus profesores no siendo eminentissimos. Ojos doctos se llaman los que entienden, y conocen las partes de la Pintura, de que se colige la erudicion, la doctrina de que necessitan. Ojos despiertos, ojos exercitados, y por el continuo trabajo, y estudio en el copiar diuersos naturales, y originales de eminentes Pintores, podran juzgar las partes de que consta lo que disputan. »

Par ailleurs, les défauts qui peuvent être relevés chez certains peintres ne sauraient remettre en cause l'art pictural dans son ensemble : Juan de Butrón le revendique dans sa réponse à la critique des arts par Sénèque, dans sa lettre 88, en rejoignant d'une certaine manière le raisonnement de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, car les deux auteurs développent une démonstration intégrant une inconnue, du point de vue de Sénèque, celle de la nature divine, chrétienne, de la peinture. Puisque seuls quelques peintres se montrent accidentellement impudiques, lascifs et défectueux, et que la pratique picturale est un don de Dieu et qu'elle tend à recouvrer la sagesse divine, alors elle doit être considérée comme un art libéral. L'argumentation repose sur une teneur essentiellement religieuse et plus précisément contre-réformiste, qui sert de prémisse à l'auteur, mais elle contamine également les objections antiques, avec un anachronisme certain, mêlant par exemple les conclusions de Sénèque – les Arts libéraux rendent libres, magnanimes et forts ceux qui les pratiquent – et de sainte Thérèse – le Christ lui-même lui a ordonné de contempler des images lors de ses prières⁵⁷³ – afin de faire jaillir une vérité adaptée au dessein de l'auteur. Cette vision des choses pousse les mauvais peintres dans la marginalité et cherche à faire correspondre peinture et exemplarité⁵⁷⁴.

Mais dans le contexte d'une défense très concrète des droits des peintres, le théoricien ne peut rester dans l'abstraction de ces principes et doit investir le champ de la création concrète, contemporaine. Or c'est précisément là que l'auteur s'impose le plus de retenue, suivant en cela l'avertissement énoncé dans le prologue : il s'interdit les références aux « professeurs »⁵⁷⁵ vivants et laisse aux seules œuvres des défunts la capacité à déterminer leur gloire. Dans le quinzième et dernier discours, Juan de Butrón cède cependant à l'énumération des « Pintores insignes » de l'Antiquité : il avoue implicitement qu'il s'agit de poncifs, utilisés par tous les auteurs, mais sa volonté démonstrative de la libéralité de la peinture lui impose de ne laisser de côté aucune illustration de la gloire et de la reconnaissance qu'elle peut atteindre : le topique devient un passage obligé, presque une contrainte⁵⁷⁶. L'auteur poursuit ensuite la

⁵⁷³ Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, f° 90r°.

⁵⁷⁴ Plusieurs phrases illustrent cet objectif de l'auteur dans les folios 35 à 39, notamment celle-ci : « El gusto de vna Pintura si con cordura lo recibiessemos deuia leuantarnos al conocimiento del amor de Dios, y enseñarnos el principio de que procedemos. », Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, f° 35r°, inspirée de Pétrarque, ou encore celle-ci : « Para los doctos, y Letrados, la Escritura basta, mas para los ignorantes que maestro ay como la Pintura? Leen en la tabla lo que deuen seguir, y no puede sacar de los libros [...]. », *ibid.*, f° 36v°, complétée plus loin par ces remarques : « [...] pues es cierto, que mueue mas los afectos ver padecer en las imagenes que el leer los martirios. [...] Y esta persuasiua tan grande, que se induce con la vista, da mucha mayor estimacion, y autoridad a la Pintura que a la Escritura, [...]. Y finalmente incentiuo para la imitacion de sus virtudes [del santo representado]. », *ibid.*, f° 37r°, en s'appuyant sur saint Grégoire. L'auteur convoque également les décrets de la session XXV du Concile de Trente : « Grande es el fruto (dize el sagrado Concilio) que se saca del vso de las santas imagines, [...] porque ponen delante de los ojos de los fieles los saludables exemplos, y milagros que su diuina Magestad ha obrado por medio de sus Santos, para que por ellos den las gracias que se deuen a su Criador, y obren en sus acciones segun la imitacion que deuen a la vida, y costumbres de los Santos, y para que se exerciten a adorar, y amar a Dios, y a venerar todo genero de Religion, y piedad. », *ibid.*, ff°s 38r°-38v°. L'imitation pratique de la nature par le peintre rejoint logiquement cette imitation morale par les fidèles, impliquée dans le message chrétien.

⁵⁷⁵ Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, p. 122 : « También es interesante advertir el uso de la palabra *profesores* aplicada a los que ejercen el arte de la pintura, en vez de *oficiales*, que les correspondería si se tratara de un arte u oficio manual o mecánico. *Profesor* no significa aquí quien enseña, sino quien profesa la pintura [...]. »

⁵⁷⁶ Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, p. 77 : « Para saber qué artes son liberales, habremos de saber qué hombres son o merecen ser libres, y para ello saber las opiniones de los griegos. Es notable en una época de enorme convulsión, como es en muchos aspectos (y pese a las apariencias) el siglo XVII, ver con cuántas

chronologie des artistes modernes et se rapproche de la création espagnole en mentionnant les peintres de l'Escorial, en s'inspirant des écrits de José de Sigüenza. Finalement, il aborde très brièvement les peintres espagnols en précisant les raisons de ce silence relatif, des plus pragmatiques aux plus ambiguës : d'une part, peu de choses sont connues sur une majorité d'entre eux, et d'autre part, l'auteur ne veut céder ni à un favoritisme ni à une partialité au moment de départager les talents.

Butrón reste dans son rôle de juriste et se défend d'un quelconque jugement qui pourrait s'apparenter à une critique d'art. Il se dégage des implications esthétiques pour se concentrer sur la portée conceptuelle de la pratique artistique, qu'il veut voir élevée au rang d'art intellectuel, noble et libéral. Ce cheminement le mène à plusieurs reprises à formuler ce type de regret : « Finalmente nuestra España necessita de amparos, de premios, de proteccion, no de ingenios, ni de estudios ». L'élitisme et la qualité de la pratique sont des faits reconnus, et Butrón n'aspire pas à voir proliférer un art dont la grandeur repose précisément sur sa difficulté. Il souhaite à l'inverse que l'idée de la peinture soit aiguisée, tirée vers le haut, afin que les conditions matérielles des artistes puissent se hisser au niveau de leurs aspirations intellectuelles. À la suite de Gaspar Gutiérrez de los Ríos qui tente d'asseoir philosophiquement la nature libérale de la peinture, Juan de Butrón souhaite établir moralement la fonction de la peinture libérale, son exemplarité, argument ultime de sa requête. Et pour compléter cet effort en amont, il attend un mouvement d'accueil en aval, sous forme de patronages, d'exemptions fiscales, et sans doute aussi d'appréciations esthétiques du travail des créateurs de son temps. Par son traité, Butrón amende le terrain⁵⁷⁷ pour que voie le jour ce qu'il se refuse à faire de peur d'être contre-productif, c'est-à-dire une œuvre de critique d'art, possible une fois que la société aura décidé d'apprécier ses propres artistes dans le cadre conceptuel qu'ils revendiquent.

Les *Discursos apologéticos* s'imposent donc par leur force rhétorique, voire syllogistique, mais Juan de Butrón montre également une conscience de la polémique dans sa globalité et met le doigt sur les entreprises à accomplir pour qu'aboutisse concrètement la vision idéalisée de la peinture. De ce fait, les figurations du peintre n'entrent pas dans le jeu démonstratif et le degré d'objectivité, mais également de sensibilité, que l'auteur veut atteindre : l'admiration et la persuasion font place à l'argumentation et à la conviction. Ainsi, la manière de figurer l'idéal révèle la conception profonde, philosophique ou morale, des théoriciens qui sont séduits par

precauciones se ha de andar, con cuántos tabús se ha de contar, si se quiere (como es el deseo de Juan de Butrón) introducir una idea o una costumbre nuevas: la de que el artista, que pocos siglos antes no era sino "oficial", merezca ser exento de pechos y tributos y considerado como un ciudadano "de primera clase", como diríamos hoy. »

⁵⁷⁷ Cette portée des *Discursos* est déjà exprimée dans la *silva* « A la apologia por la Pintura, de don Iuan de Butron; del Maestro Ioseph de Valdiuielso », placée en paratexte et concentrant la majorité des topiques sur la peinture : il est fait allusion au Dieu créateur, au vol prométhéen, aux anecdotes illusionnistes de Zeuxis et Parrhasius, et également à l'imitation vivante, éloquente et trompeuse, de la nature. Le poète insiste à la fin sur la place de Juan de Butrón, juriste lui-même jugé noble et libéral, qui rend son « decoro » à l'art et qui fait acte de patronage de la peinture en appelant, par la rectitude même de sa démonstration, sa reconsidération méritée : « Restituis al Arte su decoro : / [...] Con noble ardor la aueis patrocinado. / [...] Pues que la defendeis de tan buen arte, / Que aclamaciones mereciera de Arte. / [...] Escriuid, escriuid con desempeño / De esperanças en creditos mayores, / Frutos secundos de facundas flores. », Juan de BUTRÓN, *Discursos apologéticos...*, pp. XVII-XVIII.

les topiques, ou s'en éloignent au contraire, cette distance pouvant refléter le degré d'appropriation du débat sur la nature de la peinture et le statut du peintre. Nous avons observé à quel point les auteurs du XVI^e siècle embrassaient les motifs légendaires, et comment se dessine au début du XVII^e siècle une période transitoire qui procède à un étalonnage des mythes sur les attentes présentes ; nous verrons l'orientation choisie par les traités postérieurs après l'interrogation d'autres témoignages de cet engagement progressif dans l'art moderne et sa défense.

III. MISE À JOUR DU JUGEMENT ESTHÉTIQUE

Le renouveau nuancé de la théorie de l'art au début du XVII^e siècle advient par le ton davantage objectif et actualisé de Gaspar Gutiérrez de los Ríos et de Juan de Butrón, impliqués dans le débat toujours plus prégnant sur la nature de l'activité picturale. Leurs traités respectifs ne peuvent cependant être réduits à l'exposition d'aspects juridiques ; nous avons vu à quel point l'ancrage de leur réflexion dans la création présente conduit les auteurs à distinguer les apologues anciennes des œuvres de leur temps, la figure idéale du peintre passant ainsi du statut de preuve absolue à celui d'illustration, sans que ne disparaisse complètement la notion de filiation glorificatrice. Des conséquences de l'émulation ayant entouré la construction et la décoration du site de l'Escorial aux premières revendications artistiques, la transition entre les deux siècles voit l'affirmation de vocations artistiques et de commentaires esthétiques qui contemplent une création non plus mythique, mais moderne. Nous trouvons le reflet de cette prise de conscience chez deux auteurs, Pablo de Céspedes et José de Sigüenza, qui rendent compte sur des registres différents de leur vision critique.

1. Le *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura* (1604) de Pablo de Céspedes

L'état inachevé du texte composé par Pablo de Céspedes en 1604, intitulé *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* et dédié à Pedro de Valencia, nous empêche d'en proposer une étude similaire à celles menées précédemment : nous nous limiterons à souligner le ton spécifique qui s'y exprime face aux habitudes de langage et de pensée répétées jusqu'alors dans les écrits sur l'art pictural, et qui réserve donc une place plus réduite aux légendes des artistes idéaux. La position de l'auteur est très claire : seules les œuvres comparables doivent être comparées, au risque de produire des raisonnements erronés⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba á los modernos* (1604), retranscrit par Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, t. V. Madrid : Real Academia de San Fernando, 1800, pp. 273-315, in *Tratados de artes figurativas...*, pp. 276-277 : « Mándame vmd. decir mi parecer acerca de la excelencia de las obras de los antiguos y si se aventajaba a la de los modernos. Háceme retirar la dificultad del argumento, y fuérame el mandato de vmd., tanto más que es muy ordinario de lo que entendemos

Ainsi, l'invisibilité des créations antiques – qui ne posait pas vraiment de problème aux théoriciens du XVI^e siècle, engagés dans la prolongation d'une admiration vaine depuis presque deux millénaires – devient un obstacle sous la plume de Céspedes, qui concrétise à son tour la méthode de la preuve par l'image. Cette orientation de la réflexion le pousse donc à se centrer sur les artistes de son temps, et plus encore, sur les œuvres qu'il a pu contempler, et même sur celles qui ont su imprimer un souvenir en lui⁵⁷⁹. Le décalage comparatif auquel se refuse l'auteur l'amène a fortiori à déplacer le propos théorique de l'histoire de l'art vers l'esthétique, du jugement de valeur au jugement de goût, ce qui, de notre point de vue, constitue les prémices de la critique d'art.

Cependant, cette démarche n'évacue pas complètement les lieux communs, bien commodes pour se faire rapidement comprendre du lecteur ; de fait, l'auteur construit son argumentation sous la forme d'un commentaire de passages choisis du livre XXXV de l'*Histoire naturelle* de Pline. Mais ce procédé s'écarte d'une tendance naïve : les citations concernent davantage des idées et des règles techniques que des anecdotes, ce qui permet à Céspedes d'offrir une exégèse de la pensée du naturaliste en s'appuyant sur des exemples modernes. Les personnalités antiques sont ainsi superflues et évacuées ; l'auteur se concentre sur une comparaison des œuvres – de ce qui a été dit sur celles n'existant plus et de celles qu'il a pu lui-même contempler – et non des gloires légendaires, critère relégué à un rang secondaire. Céspedes se détourne presque totalement de la paraphrase et de la fascination qu'imposent majoritairement les séduisants épisodes rapportés par les sources antiques ; cette ellipse pouvait compter sur l'érudition des lecteurs, au fait des anecdotes et de leurs protagonistes, mais elle révèle surtout la focalisation rationalisée, davantage critique que persuasive, de l'auteur⁵⁸⁰.

Cet effort démonstratif s'accompagne malgré tout d'un déplacement des topiques vers la période moderne, ce qui donne naissance à de nouvelles figures de peintres excellents, par attraction des détails antiques autour d'eux⁵⁸¹. Cette transposition dénote l'effort des

menos. Con todo que vamos, aunque con la relación de Plinio, a quien yo doy crédito en todo por ser tan particular y acertada, que no sólo parece ser escrita por autor diligente y de cuidado, pero tan exacta como de pintor, que alcanzaba lo muy primo y dificultoso de esta arte. Digo, pues, que vamos muy a peligro de errar, comparando y cotejando las obras que no vemos con las que hemos visto de los pintores de este siglo. » L'auteur maintient le statut historique et scientifique de la source antique par excellence, Pline, tout en avançant un argument irréfutable, celui de l'anachronisme, afin d'éviter l'écueil d'une comparaison vaine. Ainsi, il ne remet pas en cause les gloires légendaires et tente de réserver à la création contemporaine un jugement adéquat.

⁵⁷⁹ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación...*, p. 280 : « Otros muchos hubo que yo pudiera poner en lista, como a Tadeo Zúcaro y su hermano Federico, archivos verdaderamente del tesoro de este arte, y otros que dexo, así por atender a la brevedad, como porque sus obras no han sido vistas por mí, y si lo han sido no las tengo tanto en la memoria [...]. »

⁵⁸⁰ Voir par exemple ce passage sur une astuce technique liée au personnage de Timanthe, nom que Céspedes ne rappelle pas : « *Ejus enim est Iphigenia, oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura, cum maestos pinxisset omnes praecipue patrum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.* En mas estimo un descendimiento de la Cruz que pintó Antonio de Corregio en Parma, donde nuestra Señora se muestra dolorosísima con suma modestia [...]. », Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación...*, p. 287. Il est révélateur que don Juan de Alfaro, peintre cordouan qui fit transcrire le *Discurso* pour la duchesse de Béjar, ait rajouté en note le contenu biographique des différentes anecdotes que Céspedes contourne systématiquement au profit de la substance picturale et esthétique.

⁵⁸¹ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación...*, pp. 282-283 : « [Zeuxis] engañó las aves y engañáronle a él con la toalla pintada. Haberse engañado las aves en la capilla del papa en algunos asientos y cornisas hechos por

théoriciens pour concilier des connaissances et des valeurs adoptées par tous, et leur propre volonté de faire reconnaître la grandeur des créateurs de leur époque : il leur est nécessaire de conserver des points de repères, les topiques, et d'opérer des calques historiques, souvent peu rigoureux, mais dont le but est de se détacher du poids des personnalités antiques, tout en démontrant la réincarnation de leurs qualités artistiques dans des artistes contemporains. Les figures idéales sont donc destituées de leur piédestal, leur gloire est amoindrie, ou plutôt recadrée dans une ligne de progression dont la culmination est fixée dans le présent.

Les superlatifs qui se concentrent sur les personnalités de Michel-Ange et de Raphaël établissent de nouveaux sommets sans qu'aucune filiation explicite ne les rattache aux maîtres du passé ; il est seulement admis qu'ils surpassent l'art qui les précède et qu'ils éclairent celui qui leur succède⁵⁸². Michel-Ange est admiré comme un artiste total et de ce point de vue, il n'a objectivement pas de réel antécédent. Mais Céspedes souligne chez Raphaël une qualité traditionnellement incarnée par Apelle, la grâce, sans faire aucune allusion au maître grec. L'intérêt de l'auteur est avant tout porté sur les œuvres, sur l'impression qu'elles sont capables de provoquer chez le contemplateur, mais simultanément, la construction mythique est en marche dans quelques illustrations biographiques jouant sur la dimension extraordinaire de ces génies modernes. Malgré un regard clairement orienté vers le présent, la stricte contemporanéité est évincée : la pudeur critique ne consent à remonter la chronologie des grands artistes que jusqu'à Titien, Alonso Berruguete et Gaspar Becerra⁵⁸³.

Dans le texte tel qu'il nous est parvenu, le nom d'Apelle n'apparaît donc pas : si Céspedes l'omet dans ce réajustement des valeurs, c'est sans doute parce qu'il constitue encore

Micael Ángel es cosa cierta: no por eso se hace gran caso. Ticiano retrató al duque de Ferrara, y puso el duque su retrato en una ventana, y él se puso a otra para gustar el engaño, y quantos pasaban, pensando que era el duque, le reverenciaban con la gorra en la mano. Y el mismo Ticiano, que es más, estando en Roma fue a ver las pinturas que hizo Rafael en el jardín de Agustín Guigi, [...] y no quiso creer que los niños fuesen de pintura, hasta tanto que truxo una caña y los tantó para ver si eran de bulto [...]. Otras cosas dice Plinio en el cap. 10, del dicho libro, que comparadas a otras cosas de ahora quedan inferiores. » Le phénomène d'attraction est ici doublé d'une comparaison presque virulente, qui tranche avec le principe posé par l'auteur lui-même : il s'interdit en effet de mettre en relation des œuvres légendaires avec celles bien visibles de son époque, mais il ne se prive pas de confronter des anecdotes antiques largement réélaborées avec la biographie des artistes dont il a connaissance. Les sources et les topiques hantent encore le raisonnement théorique, malgré les précautions énoncées par Céspedes.

⁵⁸² Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación...*, pp. 306-307 : « El primero y principal fue Micael, siguiendo los tiempos de los ya mencionados: fue luz verdaderamente, y lumbré que resplandeció tal, que ilustró la redondez de la tierra, y lo que hoy se halla de bueno, y esta manera grandiosa llegó a lo supremo de la posibilidad: lo que la escultura enriquece, de suerte que no solo iguala con la magestad de los antiguos, antes en ciencia y en inteligencia de músculos y proporciones humanas, le lleva muchos pasos de ventaja [...] De ninguno hasta hoy se ha sabido de que se pueda decir este primado en todas estas tres artes, y en todo tan perfecto, que en cada facultad de por sí tiene el principado [...]. » *Ibid.*, pp. 310-311 : « Fue, ultimamente, un nuevo sol, nueva luz, nuevo resplandor en estas artes, que las ilustró y crió sobre lo bueno de lo antiguo, lo mejor y lo sobrenatural que pudieron recibir: hinchó y perfeccionó toda la capacidad que tenían. » *Ibid.*, p. 311 : « Síguese Rafael de Urbino, pintor y arquitecto nobilísimo, de quien sería mejor callar que entrar en un océano de sus loores [...]. Añadió a la pintura, juntamente con el crecimiento del dibuxo, la mayor gracia que jamas se habia visto y creo no se verá. »

⁵⁸³ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación...*, p. 279 : « Ticiano de Cador, insigne y singular en su facultad, entre otras cosas hizo retratos de príncipes y princesas y otros particulares que el vivo no es así mas semejante. Alonso Berruguete y nuestro Becerra, gran imitador de Micael Ángel, así en el pincel como en la escultura, diera grandes prendas de su valor, si la muerte no le atajara [...] » *Ibid.*, p. 304 : « Por este tiempo debiera de florecer en España Berruguete el viejo, padre de Berruguete, excelente pintor y escultor, imitador de Miguel Angel y Alexo Hernandez [...]. » Bartholomeus Spranger (1546-1611), graveur flamand auquel l'auteur se réfère à la page 306 est le seul artiste encore en vie au moment de la rédaction du *Discurso*.

et toujours un sommet symbolique et une antonomase de la perfection qu'il serait contre-productif, ou du moins problématique, de vouloir rabaisser. Dans la logique du *Discurso*, Apelle aurait dû subir une certaine dévalorisation, à l'instar de Zeuxis et de Timanthe. En effet, l'auteur ne donne foi qu'à ce qu'il voit : il énumère ainsi les vestiges de peintures et de mosaïques qu'il a pu contempler en Italie, restes honorables et utiles pour connaître les techniques employées dans le passé, tandis que toutes les œuvres mentionnées par Pline, mais invisibles, sont susceptibles d'être déclassées, surpassées. Car Céspedes ne retient que les descriptions des œuvres et non les louanges personnelles divulguées par sa source, dont il rompt la dynamique : il considère la création antique pour ce qu'elle est, sans lui accorder une aura surnaturelle ou intouchable. Or Apelle fonctionne dans le récit de Pline comme une exception, une clé de voûte qui n'offre pas de prise à la dépréciation. Tandis que Céspedes amoindrit les talents partiels des maîtres antiques à l'aune des créations modernes, dans le cas d'Apelle, il opère une totale substitution de sa figure magistrale par une personnalité au charisme hors norme, celle de Michel-Ange, qui devient ainsi le nouveau modèle à imiter – à admirer – et non à surpasser⁵⁸⁴. À l'extrême opposé de cette perfection imposante, l'auteur mentionne également la déchéance que peut connaître la pratique picturale du passé et du présent, et qui découle ou bien de la vulgarisation de la technique, ou bien simplement de la médiocrité des exécutants : création et jugement artistiques nécessitent implicitement une certaine noblesse⁵⁸⁵.

Enfin, nous noterons la brève apparition de saint Luc dans le *Discurso* de Pablo de Céspedes, mais uniquement en tant que figurant d'une œuvre attribuée à Raphaël, *Saint Luc peignant la Vierge* (fig. 134) :

En una iglesia de S. Lucas un quadro en el altar mayor, donde está S. Lucas retratando a nuestra Señora, que verdaderamente se menea la mano con el pincel, y Rafael de Urbino que está atento mirando la obra, retratado de sí mismo al natural, mozo de diez y ocho años, los cabellos hasta los hombros, con sayo de puerta, escotado, al traje de nuestros bisabuelos: cosa cierto que excede la imaginacion⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ Sur l'influence vasarienne et sa dimension topique dans le contexte intellectuel moderne de l'auteur, voir Jesús RUBIO LAPAZ, « El *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* de Pablo de Céspedes », *Goya*, 2000, n^{os} 217-218, pp. 15-27. Pour une présentation complète des expressions et des enjeux de cette théorie, voir Jesús RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Grenade : Université de Grenade, 1993, pp. 157-202.

⁵⁸⁵ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación...*, p. 288 : « La causa general de [la caída de la pintura] fue la misma que la de todas las buenas artes: la particular Plinio también la refiere, o la da a entender. Fue parecer a aquellos príncipes romanos, acerca de los quales había de ser favorecida, ser ya ornato pobre y no conforme a sus riquezas, y quizá la vileza de algunos pintores, como también los hay ahora, que han de ser causa de la misma ruina. »

⁵⁸⁶ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación...*, pp. 313-314. Ce tableau, qui représente l'évangéliste réalisant le portrait de la Vierge avec en arrière-plan un portrait de Raphaël, est en réalité une œuvre plus tardive, identifiée pour la première fois en 1593 et attribuée à Federico Zuccaro et Scipione Pulzone da Gaeta. Pour une analyse du motif et de la mise à contribution de la personnalité de Raphaël comme argument en faveur de l'Académie de peinture de Rome, créée précisément en 1593 sous l'impulsion de son premier directeur, « primo principe », Federico Zuccaro, voir Zygmunt WAŻBIŃSKI, « *San Luca che dipinge la Madonna* all'Accademia di Roma: un "pastiche" zuccariano nella maniera di Raffaello? », *Artibus et Historiae*, 1985, vol. 6, n^o 12, pp. 27-37. L'auteur écrit notamment ceci : « La rappresentazione della Madonna con Bambino contemplata da San Luca va quindi interpretata nelle categorie della memoria: l'autore di uno dei quattro Vangeli, che dedicò a Maria tanta attenzione come scrittore, si voile esprimere anche come pittore. La sua immagine si era fissata bene nella sua memoria, dal

Le motif de l'évangéliste ne suscite pas de commentaire spécifique, juste une précision, hautement révélatrice cependant : Céspedes insiste en effet sur le geste effectif de Luc, qui applique concrètement le pinceau sur la toile – ce contact est rarement représenté et mérite d'être souligné –, inspiré par l'apparition de la Vierge et de l'Enfant à l'extrême gauche du tableau. Le peintre n'est donc pas pris en défaut, il n'a pas besoin du recours manuel de la divinité pour réaliser ce portrait, contrairement à ce que divulgent certaines variantes de la légende. Mais au-delà de l'authenticité de cette manipulation picturale, c'est davantage l'intégration de l'autoportrait – en fait du portrait de l'emblématique Raphaël – qui fascine l'auteur, sans qu'il n'approfondisse la projection du peintre dans la figure de saint Luc. Nous reviendrons sur l'envergure de ce type de mise en scène au sein de la production espagnole dans la troisième partie.

La création artistique antique, discutée et parfois presque dénigrée, est intégrée dans une réflexion chronologique qui tente précisément de pointer les principaux jalons constitutifs de la grandeur de la peinture. Les figures de peintres excellents ne sont plus isolées ni auréolées, mais présentées comme des précurseurs lointains dépassés par les talents et les styles des différentes époques : Céspedes évoque ainsi l'art byzantin, la « *manera griega* », mais aussi Masaccio, Mantegna, et surtout les figures de proue de la modernité et quelques uns de ses propres contemporains, en s'appuyant toujours sur sa contemplation personnelle. Le témoignage de Pline n'est pas remis en cause ; c'est la qualité des œuvres perçue à travers leur description qui est dévalorisée au profit des effets modernes⁵⁸⁷. L'auteur amorce ainsi une vision diachronique de l'art et emprunte la voie d'une critique appliquée au tangible. À cette tonalité objective, le chanoine ne manque pas d'insuffler une sensibilité théologique : la religion chrétienne a sauvé la peinture de la décadence totale, et les œuvres sont d'autant plus impressionnantes et admirables qu'elles servent la ferveur catholique⁵⁸⁸. Mais là non plus, aucune figuration légendaire n'est convoquée pour étayer une argumentation valant pour elle seule, rivée sur les chefs-d'œuvre et moins sur leurs auteurs.

momento che l'aveva conosciuta personalmente nel corso della sua esistenza terrena. Raffaello, che si trova accanto al leggendario pittore della Madonna, guarda con la massima attenzione il quadro che viene dipinto, come se volesse ricordare i suoi tratti per sempre, per poterli trasmettere alle generazioni future. L'artista, in questo modo si dichiarava erede e continuatore della grande tradizione dell'arte cristiana, il "nuovo" San Luca. », *ibid.*, p. 37.

⁵⁸⁷ Céspedes utilise le même procédé dans une *Carta sobre la pintura* adressée à Francisco Pacheco et datée de 1608. L'auteur émet un jugement sur plusieurs aspects tirés du livre de Pline, à l'aune de ce qu'il a lui-même expérimenté face à des œuvres existantes : il s'exprime ainsi sur la conservation des œuvres, les techniques picturales ou les couleurs. À ce sujet, il laisse cependant transparaître un topique : « *Tambien parece poderse inferir que las obras excelentísimas de Apeles y de los otros valientes pintores, que cada una de ellas valia todas las riquezas de una ciudad, se hicieron con quatro colores solos.* », Pablo de CÉSPEDES, *Carta sobre la pintura a Francisco Pacheco*, retranscrite par Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, pp. 344-352, in *Tratados de artes figurativas...*, p. 346. Pour une fois, son approfondissement sur un thème précis n'aboutit pas à une reconsidération des œuvres antiques prises comme référence, et Apelle reste lié à la notion d'excellence. Plus loin, il énonce même une comparaison inversée, stigmatisant les mauvais peintres modernes et regrettant une technique ancienne abandonnée : « *Lo que yo me atrevo a decir es, que si no se hubiera introducido la manera a olio, que hubiera menos malos pintores, segun barrunto; entendiendo siempre usandose aquella buena manera a temple que usaron aquellos grandes hombres, y el mesmo Micael Angel.* », *ibid.*, p. 348.

⁵⁸⁸ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso de la comparación...*, p. 288 : « [...] y sin duda se acabara del todo la pintura si la religion cristiana no la hubiera sustentado de qualquiera manera que fuese. » *Ibid.*, p. 314 : « *Antonio de Corregio con tan divina manera, que se pudieran persuadir los hombres que del cielo traía las figuras que pintaba.* »

Un autre texte de Céspedes, le *Discurso sobre el templo de Salomon acerca del origen de la pintura*, offre une autre focalisation sur les premières œuvres, en l'occurrence celles qui ont inspiré le motif de la colonne corinthienne. La source choisie par l'auteur est Strabon, qui donne dans le livre XVI de sa *Géographie* un indice sur la naissance de l'art pictural, à Babylone, sur les piliers en bois de palmier servant à la construction des maisons, couverts de cordelettes de jonc, enduits d'asphalte puis décorés par de la peinture imitant le motif végétal du support même⁵⁸⁹. Céspedes remet ainsi en cause la position de Pline qui attribue l'invention picturale aux Grecs et rejette dédaigneusement l'hypothèse syriaco-égyptienne⁵⁹⁰ ; la majorité des théoriciens espagnols suivent cet avis sans approfondir la polémique. Céspedes s'inscrit donc comme une exception dans le panorama théorique, mais cette vision de l'invention de la peinture n'engage aucune figure originaire spécifique. L'auteur est encore une fois cohérent avec lui-même : davantage intéressé par la technique, son apparition et son excellence, que par le processus d'incarnation de cette compétence, il penche pour une tradition qui fait l'économie de personnalités emblématiques, attirantes et identificatrices, et s'accommode d'un anonymat de l'invention picturale au nom d'une rigueur intellectuelle accrue.

En revanche, dans son *Poema de la pintura*, diffusé de manière fragmentaire dans *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco, nous retrouvons différentes représentations de l'idéal conceptuel de la peinture et du peintre : le « pintor del mundo », autrement dit le Dieu peintre, est reconnu comme tel pour son acte fondateur dans la séparation de la lumière des ténèbres, et pour son geste de portraitiste⁵⁹¹. Ces images, non exploitées par les juristes Gaspar Gutiérrez de los Ríos et Juan de Butrón, et absentes également du *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura*, constituent dans le *Poema* une invocation intacte et suprême, sans que leur prolongation en la personne de saint Luc n'affleure. Mais le *proemio* est tronqué et la figuration du peintre laisse place, dans le reste des *octavas reales* qui nous sont parvenues, à

⁵⁸⁹ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso sobre el templo de Salomon acerca del origen de la pintura*, retranscrit par Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, pp. 316-323, in *Tratados de artes figurativas...*, pp. 316-317 : « Dexando pues discursos aparte, la primera noticia que de la pintura hallo es acerca de Estrabon, libro XXVI [sic] de los edificios de Babilonia. [...] Como eran trozos de palmas querian que la pintura representase lo que eran, a mi parecer. Encima pintaban al rededor aquellas hojas que hace el cebollo de la palma, a modo de capitel, que despues llamaron corintio. [...] Esta manera de pintar, a mi parecer, es la que pudo ser principio de lo demas a que se extendio el arte del pintar. »

⁵⁹⁰ Pablo de CÉSPEDES, *Discurso sobre el templo de Salomon...*, p. 321-322 : « No nos da Estrabon mas lumbre en cosa tan ciega, porque su argumento era diferente. De creer es que si comenzó por imitacion de palmas, que pasaria a figuras humanas, o que de figuras humanas se acomodase a imitar ramas, hojas y otras naturales cosas. Y siendo cierto que primero tuvieron imperio los asirios que hubiese reyno en Egypto, no seria alejarse mucho de buena conjetura imaginar que los egypcios la tuviesen de los asirios, ni tampoco es tan gran disparate, como a Plinio le parece, decir que los egypcios, que seis mil años antes que los griegos tuvieron ellos pintura, si conforme a lo que tengo dicho comenzaron con los asirios [...] »

⁵⁹¹ Pablo de CÉSPEDES, *Poema de la pintura*, retranscrit par Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, pp. 324-343, in *Tratados de artes figurativas...*, pp. 324-325, livre I, §§ 3 et 7 : « Comenzaré de aquí, pintor del mundo, / Que d'el confuso caos tenebroso / Sacaste el primero y el segundo / Hasta el última día d'el reposo / A luz la faz alegre d'el profundo; / Y el celestial asiento luminoso / Con tanto resplandor y hermosura / De varia y perfetísima pintura, [...] Un mundo en breve forma reducido, / Propio retrato de la mente eterna, / Hizo Dios, qu'es el hombre, ya escogido / Morador de su regia sempiterna; / Y l'aura simple de inmortal sentido / Inspiró dentro de la mansión interna; / Que la exterior parte avive y mueva / Los miembros fríos de la imagen nueva. » Sur la métaphore de Dieu « pintor de hombres », voir Karin HELLWIG, *La literatura artística...*, pp. 234-235. Pour une analyse de l'influence de la tradition didactique virgilienne sur le *Poema de la pintura*, voir Elena HERREROS TABERNERO, « Las *Geórgicas* como modelo genérico en la literatura española », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2005, vol. 25, n° 2, pp. 5-35.

l'enseignement de la pratique picturale. Dans le lyrisme didactique de Céspedes, d'autres motifs apparaissent pour désigner le peintre, comme le « nuevo Prometeo » pour le divin Michel-Ange, la « omnipotente mano » du Seigneur, ou encore la personnification de la nature, « la mano / de la natura el gran poder segundo »⁵⁹², modèle de perfection pour l'artiste, dans la droite ligne des métaphores que rencontrées. La poésie reste un support privilégié pour le procédé de personnification ; une idée qui prend ainsi corps est exprimée avec davantage de brièveté et d'efficacité.

2. La *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605) de José de Sigüenza

De la même manière que précédemment, nous ne proposerons pas une étude intégrale du point de vue de *fray* José de Sigüenza sur le peintre : les nombreuses pages dédiées à l'art dans la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo doctor de la iglesia*, datée de 1605, ne constituent pas à proprement parler un traité théorique et méritent par ailleurs une analyse systématique du jugement porté sur les œuvres, analyse qui excède l'objectif de notre recherche car elle porterait davantage sur l'expression d'une critique d'art⁵⁹³ que sur une manipulation de topiques et de légendes. En effet, José de Sigüenza a laissé dans ce tome un témoignage novateur sur les arts de son temps : sa sensibilité se porte sur des créations directement contemplées et peu de préjugés interfèrent dans ce compte rendu personnel et pertinent de l'édification de l'Escorial. La figure du peintre idéal n'apparaît que très peu dans le rôle qu'on lui connaît, mais à l'inverse, ce sont les certitudes et le goût propres à l'auteur qui ressortent de manière à gagner l'adhésion du lecteur, invité à expérimenter à son tour la confrontation avec l'œuvre essentiellement ineffable et éphémère⁵⁹⁴.

Comme Pablo de Céspedes, José de Sigüenza utilise la référence antique comme un argument à double tranchant. Il se refuse d'une part à la comparaison bancale avec les œuvres issues de cette époque glorieuse mais invisibles, et d'autre part, il retient de cette période une attitude particulière en regrettant que ne soit pas perpétuée de son temps l'autre facette de la

⁵⁹² Respectivement aux strophes 15 et 35 du livre I ; la Nature, adjuvante du peintre, est également mentionnée dans le livre II, §§ 32-33.

⁵⁹³ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias...*, t. I, p. 322 : « Siempre se ha encomiado la prosa del Padre Sigüenza, puesta en parangón con la de los mayores literatos de España. Con todo, su gloria no es la de estilista, sino la de haber sido el primer “crítico de arte” entre españoles: el primero, no ya en el orden del tiempo, tal vez en todos los órdenes. » Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 111 : « En cualquier caso, su forma de reaccionar ante un conjunto de obras artísticas excepcionales – la colección que Felipe II reúne en el Monasterio de El Escorial era indiscutiblemente una de las mejores de aquel momento –, tiene un alto valor ejemplar sobre los criterios de *gusto* imperantes, completando, de esta manera, como exponente privilegiado de modas y corrientes vivas y polémicas, las afirmaciones teóricas de los tratados. »

⁵⁹⁴ José de SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo doctor de la Iglesia: dirigida al Rey nuestro señor don Philippe III*. Madrid : Imprenta Real, 1605, in *Tratados de arquitectura, urbanismo e ingeniería*, José Enrique GARCÍA MELERO (comp.). Madrid : Fundación histórica Tavera (Clásicos Tavera, serie V, Temáticas para la historia de España ; 13), 2000, p. 723 : « Esta es toda la pintura de nuestro claustro, atropelladamente, dicha y representada, pierde mucho en tratarse así, ni vale nada si no se ve, porque va siempre el alma del que por el pasea, trasladando en sí con la fidelidad de la vista el espíritu de tan amorosos passos, y sintiendo vnos alborozos y mouimientos de otro genero que los que pueden nacer de cosa terrena. [...] Lo que ay mucho que doler es, que el tiempo va tratando mal esta tan excelente pintura [...]. »

légende gréco-romaine : la réception bienveillante réservée à tout artiste⁵⁹⁵. Il semble que là encore, l'auteur soit porté par le souci de se dégager des images galvaudées afin de laisser la place aux créateurs contemporains, tout en transposant un pan de l'idéal artistique, celui de la critique, ce qu'il s'attache précisément à accomplir, notamment en explicitant les raisons de la dépréciation du Greco ou de Jérôme Bosch. José de Sigüenza avance pour ce faire des arguments doctrinaux – la peinture religieuse doit avant tout susciter la dévotion du contemplateur – ou bien des motivations subjectives, tirées des émotions et interprétations ressenties devant les tableaux⁵⁹⁶. Cette manière d'appréhender l'art, alliant des critères prédéfinis à une vision sensible, marque un tournant important pour deux raisons : l'art antique n'est plus considéré comme le centre d'intérêt mais seulement comme une toile de fond référentielle, et corollairement, l'art contemporain est considéré comme tel, ou se trouve en passe de l'être.

Cependant, les topiques font quelques percées dans cette description des chefs-d'œuvre de l'Escurial : Juan Fernández de Navarrete est considéré comme un nouveau Timanthe⁵⁹⁷, Albrecht Dürer atteint le niveau d'Apelle et de Timanthe réunis⁵⁹⁸, tandis que Michel-Ange est reconnu comme l'Apelle moderne⁵⁹⁹. Mais l'utilisation de ces comparaisons antiques se trouve inversée : l'auteur ne les reçoit pas comme des vérités établies, des principes, mais comme des illustrations ou des allusions à une renommée passée. José de Sigüenza ne s'écarte pas ainsi de sa méthode d'analyse qui part de l'observation concrète et personnelle des œuvres pour ensuite formuler une interprétation et un jugement, pouvant accessoirement rejoindre l'opinion commune et les poncifs antiques. Même si les figures

⁵⁹⁵ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 701 : « Son estatuas y figuras obra de Iuan Bautista Monegro, el mismo que hizo el S. Lorenzo grande de la misma piedra que esta en el portico de fuera, excelente artifice, de quien hiziera mas caso la antigüedad, y aun España, si fuera Italiano o venido de Grecia; estan tan bien acabadas, que se pueden comparar con lo bueno de la antigüedad, y no se sabe agora de ningunas tan grandes, ni aun nos han quedado reliquias de cosa semejante de aquellos tiempos, que tanto veneramos y con razón. » Plus loin, l'auteur regrette encore la disparité dans la considération artistique et socio-économique de l'artiste entre l'Espagne et l'Italie : « Creo que si se huiera estado [Bartolomé Carducho] en Italia, donde se exercita y estima en mas este arte, y donde no cuesta tan caro el ganar de comer, que en pocos años mereciera lugar entre los muy excelentes, y agora no está lexos dellos. », *ibid.*, p. 740.

⁵⁹⁶ Voici ce que l'auteur énonce pour clore son raisonnement sur la peinture mal faite : « Y tras esto (como dezia en su manera de hablar nuestro Mudo) los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan deuocion, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta. », José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 835. À propos des œuvres de Jérôme Bosch, il écrit ceci : « Varió este sugeto y pensamiento [las tentaciones de san Anton] tantas vezes y con tan nueuas inuenciones, que me pone admiracion como pudo hallar tanto, y me detiene a considerar mi propia miseria y flaqueza, y quan lexos estoy de aquella perfeccion. », *ibid.*, p. 838, ou encore « Yo confieso que leo mas cosas en esta tabla, en vn breue mirar de ojos, que en otros libros en muchos dias. La otra tabla de la gloria vana y breue gusto de la fresa o madroño, y su olorcillo, que apenas se siente, quando ya es passado, es la cosa mas ingeniosa y de mayor artificio que se puede imaginar. », *ibid.*, p. 840.

⁵⁹⁷ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 835 : « [...] y si [Juan Fernandez Mudo] no se nos acabara tan presto, dexara en esta casa y en España singulares monumentos de su ingenio, que le pregonaran por otro nueuo Timantes, que tuuo singular gracia en guardar grauedad y decoro en sus pinturas, en lo que dizen tuuo aquel antiguo pintor excelente sobre los famosos de su siglo. »

⁵⁹⁸ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 836 : « En lo que este hombre fue excelente, es en las estampas que cortó de su misma mano, en metal y en madera, con tanta destreza y maestria que ha puesto admiración. Mostró valer tanto en esto, que con solas lineas negras y lo blanco que dexo entre ellas significa quanto pudieron hazer Apeles y Timantes, y nos representa las cosas tan viuas, como si tuuieran sus naturales colores. »

⁵⁹⁹ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 829 : « De Micael Angelo Bonarroto, que sin controuersia es el primero deste coro, y el Apeles de nuestros siglos, no tenemos cosa de su mano, aunque si algunas copias de cosas suyas. »

topiques sont mentionnées, elles ne contaminent pas de leur aura la vision de l'auteur. Au lieu d'être une fin en soi, elles deviennent de simples motifs actualisables, comme le montre cette phrase qui fait perdre à Apelle son monopole antonomastique : « Estas historias, y todo este rincón, es pintura de Miguel Barroso, Español, que si fuera Italiano le llamaran el nuevo Micahelo Angelo »⁶⁰⁰. Sigüenza ancre clairement son propos dans le présent, par une contemplation directe des œuvres et une appréciation des artistes dans leur habileté et leur ingéniosité : le regard porté sur les peintres évolue et laisse au second plan les images mythiques ayant servi de relais depuis l'origine idéalisée de l'art.

Cependant, une nuance peut être apportée à l'innovation de José de Sigüenza : comme les auteurs précédents, il semble également se défaire du joug antique pour s'abriter sous un autre poncif, certes modernisé, mais qui conserve un certain arbitraire. L'argument antique de la perfection d'Apelle, qui était autonome, a été vidé de son contenu pour servir d'appui à la pensée, toujours orientée vers la notion de culmination. C'est Michel-Ange qui représente le sommet de la nouvelle pyramide de talents, celle des « valientes » ou « famosos de Italia »⁶⁰¹, mais son nom, en occupant le piédestal dépoussiéré de l'excellence picturale, a remplacé Apelle et a hérité en partie de la dimension arbitraire de son excellence. Sigüenza, en parlant de l'art du Florentin, déroge à sa méthode en passant outre sa non contemplation des œuvres, et donne beaucoup d'envergure à l'opinion collective qui peu à peu s'est érigée en jugement topique, quasi mythique. Ce travers, observé chez les théoriciens antérieurs, est dédoublé par une autre tendance presque unanimement partagée : même dans une démarche bienveillante à leur égard, les peintres espagnols sont toujours écornés, incapables de se mesurer en tous points à la patrie idéale, l'Italie⁶⁰². La distance spatio-temporelle entre la création

⁶⁰⁰ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 722.

⁶⁰¹ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 835 : « Solo he nombrado lo que se conoce de los famosos de Italia, donde sin controversia ha tenido su asiento y su valor, la pintura y escultura, y de allí se ha derramado por España y Francia, y a otras provincias. » Quelques lignes plus loin, l'auteur synthétise la chronologie des premiers foyers artistiques : « [...] esta suerte de pintura que hemos dicho, cultuada en Italia, traída y aprendida de los Griegos [...] ».

⁶⁰² Nous reprenons la suite de la citation précédente, qui révèle cette constante relativité décelée chez les peintres espagnols : « Estas historias, y todo este rincón, es pintura de Miguel Barroso, Español, que si fuera Italiano le llamaran el nuevo Micahelo Angelo, y pegárasele tras esto alguna mas valentia, que ha sido comun vicio de los pintores de España afectar mucha dulçura en sus obras, y aballarlas, como ellos dizen, y ponerlas como debaxo de vna niebla o de velo, cobardia sin duda en el arte, no siendolo en la nacion: en lo demas estan estas historias muy bien tratadas y entendidas, buen repartimiento y colorido y de buen dibuxo: solo me parece que les falta la fuerça [...] ». José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 722. L'auteur loue cependant l'habileté de Barroso dans ses fresques : « parecen de los que han cursado en Italia, aunque nunca estuvo alla, donde se vee el ingenio del hombre », et il conclut : « Dixome el a mi [...] que si passara en Italia, y viera los originales y las buenas cosas de aquellos principes de este arte y los comunicara, como hizieron nuestro Mudo, y el Bezerra, fuera excelente hombre. » L'excellence n'est donc pas considérée comme une qualité innée, mais comme le fruit d'une émulation avec les maîtres ; selon Sigüenza, les peintres espagnols eux-mêmes s'inscrivaient dans ce complexe d'infériorité. D'une certaine manière, l'auteur perpétue l'exigante compétition liée au statut de peintre dans l'Antiquité. Mais il suit plus concrètement une hiérarchisation traditionnelle formulée précisément en Italie : « Doctrinalmente, el padre Sigüenza, como era natural, parece inspirarse en el esquema vasariano: identificación del renacimiento con Italia e identificación, a su vez, del momento supremo de este periodo artístico con Miguel Ángel. Frente al predominio de la escuela italiana y el personal de Miguel Ángel, todo lo demás palidece. », Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 113. Le point de vue novateur de José de Sigüenza peut d'ailleurs être plus globalement remis en cause, mais cela relève d'une autre problématique : « Por lo demás, no tiene la idea de colocar a la pintura entre las artes liberales de su biblioteca (discurso 9), lo que puede hacernos dudar de si el sabio Jerónimo hubiera sido un testigo a favor de la ingenuidad de este arte. », Julián GÁLLEGO, *El pintor de*

contemporaine et sa personnification antique s'est muée en une distance presque uniquement géographique, mais assez conséquente pour ranimer la figuration idéaliste et amoindrir la création ibérique, toujours imparfaite⁶⁰³. Le seul artiste espagnol à sortir du lot est Navarrete « el Mudo », mais en plus de toutes les réserves énoncées ponctuellement par Sigüenza, ce maître, qui ne l'est que parce qu'il a su se confronter aux grands Italiens et s'inscrire dans leur lignée en se faisant un nom dans leur propre patrie, reste implicitement un sommet incomplet, en l'absence de talents venant rehausser et perpétuer sa grandeur⁶⁰⁴.

Ce raisonnement est le signe d'un conditionnement théorique, mais également d'une transition dans la manière de considérer l'art qui intègre de plus en plus la notion de goût : les schémas de pensée ne font pas leur révolution instantanément, mais il est révélateur qu'un écrivain traite de la peinture comme s'il était lui-même peintre, en tout cas en faisant preuve d'une certaine sensibilité esthétique⁶⁰⁵. Chez Francisco de Holanda et Pablo de Céspedes, et dans une moindre mesure chez Gaspar Gutiérrez de los Ríos, le rapport personnel à la peinture, pratique ou familial, influence la théorie artistique. José de Sigüenza, sans antécédent ni circonstance de ce genre, entre dans les œuvres picturales et démontre que pour cela, il faut avant tout savoir reconnaître et exprimer un jugement de goût : « no soy tan pintor ni se me entienda tanto del arte, digo mi gusto o antojo », revendique-t-il au détour d'un éloge sur le Titien, applicable à lui-même, « trabajó en entender profundamente el arte, y hizo camino y manera propia »⁶⁰⁶.

artesano a artista..., p. 75. De fait, Sigüenza n'aborde pas le sujet de la libéralité de la peinture, art qu'il situe en deçà de la sculpture : « Començar teniamos por los maestros de la escultura, pues quieren muchos sea primero que la pintura [...] ». José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 829.

⁶⁰³ Le talent des peintres espagnols est toujours limité, surtout chez ceux n'ayant pas pu se rendre en Italie, mais aussi à cause de leur rendu excessif, ou encore de leur propre mortalité ; les deux passages suivants laissent entrevoir cette préférence ambivalente et incomplète de l'auteur envers ses compatriotes : « En estos quatro liengos me parece a mi, que siguiò Iuan Fernandez su propio natural, y se dexò lleuar del ingenio natio que se vee, era labrar muy hermoso y acabado, para que se pudiesse llegar a los ojos y gozar quan de cerca quisiessen, propio gusto de los Españoles en la pintura. [...] despues siguiò otra manera mas fuerte y de mas relieuo, y que lo mismo auia hecho Rafaelo de Urbino [...] ». José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 725. « Los otros dos que estan entre las aulas, son del famoso Federico Zucaro, este vino a sufrir la falta que hizo Lucas Cangiaso, y supliola tambien como Lucas la del Mudo, que si viuiera este ahorraramos de conocer tantos Italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que se auia perdido. », *ibid.*, p. 742. L'idéalisation de l'Italie est donc essentiellement liée aux figures emblématiques et déjà mythiques de Michel-Ange et de Raphaël.

⁶⁰⁴ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 723 : « [...] con todo esso pienso que tenia alla [Italia] nombre [...]. » *Ibid.*, p. 835 : « De alla [Italia] vino nuestro Iuan Fernandez Mudo, tan enriquezido, que no se si quedò quien le hiziesse ventaja [...]. Lo que me pesa es, que se començò en el, y en el podemos dezir se acabò, porque no vemos hasta agora quien se le vaya pareciendo, ni aun de lexos. » Prudemment, l'auteur ne se risque à souligner aucun nom strictement contemporain et il reste ainsi dans le lieu commun.

⁶⁰⁵ Mais l'appréciation esthétique de l'auteur s'assimile parfois à une catégorisation d'historien de l'art, en fonction des écoles dans cet exemple : « [los Alemanes y Flamencos] caminan a buen passo a la imitacion de los Italianos, y si el natural les ayudara, como a los Españoles, o ellos nos prestaran su paciencia, y perseuerancia, presto pudiera aprender de los vnos y de los otros. », José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 836. La schématisation s'ajoute au topique du modèle absolu à imiter, l'Italie, désignation elle-même hyperbolique basée sur les mythes de deux ou trois personnalités. Seul Jérôme Bosch échappe à cette logique et s'inscrit comme un éclaircisseur irréductible aux topiques : « [...] conosco tener gran natural para la pintura, y que por mucho que hiziesse se le auian de yr delante Alberto Durero, Micael Angel, Urbino y otros, hizo vn camino nueuo, con que los demas fuessen tras el, y el no tras ninguno [...] ». *ibid.*, p. 838. Il s'agit d'un des seuls peintres à ne pas subir un procédé légendaire ou anecdotique : ses œuvres sont l'unique base de sa personnalité artistique.

⁶⁰⁶ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, p. 830.

Dans les proses rhétorique et historique de Pablo de Céspedes et de José de Sigüenza, l'argumentation sur la libéralité de la peinture passe au second plan, voire disparaît totalement ; la question est seulement implicite dans les figures du *Poema de la pintura*. Les métaphores du peintre sont absentes, car les auteurs s'interrogent avec une volonté critique novatrice sur la qualité artistique des œuvres et non sur la qualité sociale des artistes. La gloire des maîtres passés est presque inopérante, dévitalisée, et celle des talents présents est en cours de définition. Les topiques font surface malgré tout, surtout à l'heure de remplacer Apelle qui voit en Michel-Ange moins un relais qu'une relève : sa grandeur absolue échappe à la comparaison, elle occulte le peintre grec et devient la nouvelle référence. Le mouvement d'idéalisation du personnage se trouve ainsi rompu, ou plutôt dévié à différents niveaux : le regard des écrivains se porte davantage sur la création moderne, si ce n'est contemporaine, et l'esprit critique est aiguisé en forme de jugement esthétique. Dans ce contexte, les personnalités antiques, originaires mais intangibles, ne peuvent objectivement pas jouer un rôle primordial, mais seulement décoratif ; dans le même ordre d'idée, l'ellipse de la figure de saint Luc n'étonne pas, car elle n'apporte aucune donnée qualitative sur la pratique picturale.

Chez José de Sigüenza, c'est d'ailleurs la focalisation entière qui rend la peinture ornementale : malgré l'élitisme et le fantasme sur lesquels elle repose, ses pertinences stylistiques et son adéquation théologique, le peintre n'est pas clairement différencié de l'« oficial » et reste en retrait du personnage de l'« Arquitecto », en qui résonne une certaine transcendance ; dans le prologue et le discours XXII qui compare l'Escorial au Temple de Salomon, les images du Dieu créateur se rapprochent du *Deus architectus*, l'inspirateur et la finalité de cette « fábrica » hors norme⁶⁰⁷ dont l'auteur a été le témoin direct.

Un demi-siècle plus tard, *fray* Francisco de los Santos poursuit l'œuvre de José de Sigüenza dans sa *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, datée de 1657 : cet ouvrage synthétise pour mieux le diffuser le contenu des deux derniers tomes de la *Historia de la Orden de San Gerónimo* sur la construction de l'édifice et consigne les modifications survenues par la suite, ainsi que l'achèvement du panthéon. Comme le promet l'auteur dans le prologue, il suivra un ton « obseruantissimo, sin hyperboles, ni exageraciones »⁶⁰⁸ ; la description réserve ainsi peu de place aux précisions biographiques ou anecdotiques sur les artistes et leurs œuvres. Le regard ne devient proprement contemplatif qu'au moment d'évoquer les nouvelles toiles qui ont été collectées par Luis Méndez de Haro afin d'actualiser et de perfectionner la décoration du palais. En présentant ces découvertes picturales, l'auteur laisse transparaître davantage sa sensibilité. Celle-ci émerge d'un discours qui rend compte cependant du poids des conventions : plusieurs toiles sont simultanément indétrônables, à

⁶⁰⁷ José de SIGÜENZA, *Tercera parte...*, pp. 528-529, en parlant de l'Escorial : « Aqui como en vna arca de Noe se salvan muchas almas que huyendo del diluvio del mundo, se encierran dentro de sus marcos en vna estrecha obediencia, esperando con gran firmeza no olvidar a Dios a los que assi se fiaron de su palabra. Aqui como en el tabernaculo de Moysen se assienta el mismo Dios en la verdadera arca del testamento sobre las alas de los Cherubines, se aprende la ley diuina, se guarda, se executa, disputa, defiende, enseña. » Ce même exemple du tabernacle, justifiant ici l'entreprise architecturale de l'Escorial, est interprété dans les théories sur la peinture comme une démonstration de l'implication originaire du *Deus pictor*.

⁶⁰⁸ Francisco de los SANTOS, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial : unica maravilla del mundo: fabrica del prvidentissimo rey Philipppo Segvndo*. Madrid : Imprenta Real, 1657, in *Tratados de arquitectura...*, prologue, p. 8.

l'instar de leurs peintres, et le vocabulaire utilisé pour le commentaire et les louanges ne varie que très peu. Trois topiques principaux peuvent être distingués : tout d'abord le goût pour la ressemblance, dans la variété et l'impression de réalité des paysages notamment⁶⁰⁹. Le portrait inspire quant à lui la paradoxale éloquence picturale, tandis que la « valentía » est la qualité qui caractérise les plus grands maîtres⁶¹⁰. Enfin, la capacité à favoriser la dévotion et la méditation chez le contemplateur est un critère encore plus valorisé, et il traduit l'intérêt de Francisco de los Santos pour la vue, propice au « deleitar enseñando » dans lequel les toiles prennent tout leur sens⁶¹¹.

La qualité de l'exécution se trouve ainsi souvent assujettie au sujet de la peinture, véritable motif de la contemplation et déclencheur de l'émotion. La grandeur des peintres n'est pas évincée, mais en dehors de l'évocation de la filiation maître-apprenti, l'auteur ne s'attarde pas sur leur hiérarchie. Navarrete « el Mudo » reste l'« excelente Español », Michel-Ange le maître le plus distingué, suivi du Titien, Federico Zuccaro le peintre le moins heureux du chantier de l'Escorial, tandis que Jérôme Bosch semble toujours le plus étrange. Mais dans la description des nouvelles toiles demandées par Philippe IV, c'est l'œuvre du Tintoret qui interpelle sincèrement Francisco de los Santos⁶¹² : l'expression dépasse le topique et touche une technique particulière, la perspective aérienne, expérimentée parallèlement à la composition de la *Descripción breve* par Diego Velázquez.

⁶⁰⁹ Francisco de los SANTOS, *Descripción breve...*, f^o 25v^o : « [...] singularmente vn Quadro grande de la Vocacion de San Andres, y San Pedro al Apostolado, quando estauan pescando. Muestrase Christo Señor Nuestro en la orilla del Mar, de hermosa, y graue disposicion; San Andres està à sus pies de rodilla, y San Pedro sale de la Varquilla, que se vè sobre el agua; tan bien significado todo, que parece viuio. Tiene unos lexos excelentes, en que se vè aquella dilatacion del mar, exprimida con toda semejança. Al fin dà muy bien a conocer lo diestro de su Autor, que fue Federico Barrosi Italiano. »

⁶¹⁰ Francisco de los SANTOS, *Descripción breve...*, f^o 52r^o : « Es la historia de Abraham, quando recibió en su Tabernaculo à aquellos tres Angeles, que adorò como à vno, cuya execucion primorosa es de Iuan Fernandez Mudo, que parece, que diò habla à las figuras [...]. » Corollaire de cet oxymoron, renforcé par le surnom même du peintre comme très souvent, le mutisme du commentateur est de mise devant les toiles du Titien : « [...] no ay ponderacion para tanta valentia, ni tiene colores la Retorica para imitar los de este grande Autor, que todo lo significa tan admirablemente. », *ibid.*, f^o 66v^o.

⁶¹¹ Francisco de los SANTOS, *Descripción breve...*, f^o 21v^o : « [...] y en el Quadro de enmedio està vna Imagen de Christo Señor Nuestro con la Cruz acuestas, que aliuia solo el mirarle, à los que perpetuamente lleuan en el Coro el peso de las obligaciones; que se les haze suauè el yugo à vista de quien le lleuò primero. Es Pintura de mano de Sebastian del Piombo, gran compañero, y seguidor del Bonaroto, y por ser de tanta valentia, se puso en lugar tan preeminente [...]. » *Ibid.*, f^o 53r^o : « En los encuentros, Angulos, y Testeros de las Paredes, se adornan de varias Pinturas, que recrean los ojos, y despiertan à deuocion el alma; y dan à entender ser de grandes Maestros en lo excelente de sus historias diuinas, que seràn en todas mas de quarenta, repartidas en ellos, en correspondencia vistosa, para que por todas partes se halle la atencion, en que emplearse, y diuertirse. » *Ibid.*, f^o 63v^o : « Vese en vna Campaña rasa vna Batalla de Christianos, y de Moros, y Santiago à cauallo, que và haziendo riza en los contrarios; todo tan bien acabado, que pone aliento à los que lo miran, y nunca se hartan de verlo. »

⁶¹² Francisco de los SANTOS, *Descripción breve...*, ff^{os} 44r^o-44v^o : « Vaya en segundo lugar (pero no como inferior) el Lienço del Lauatorio de Christo à sus Discipulos la noche de la Cena [...]. Excediòse a sí mismo el gran Tintoreto, es de excelentissimo capricho la inuencion, y execucion: dificultuosamente se persuade el que lo mira, a que es pintado; tal es la fuerça de sus tintas, y disposicion en la perspectiua, que parece poderse entrar por èl, y caminar por su Pauimento, enlosado de Piedras de diferentes colores, que disminuyendose, hazen representar grande la distancia en la Pieça, y que entre las figuras ay ayre ambiente; son todas de viuissima aptitud, segun à lo que atienden. [...] La facilidad, y gala, con que està obrado todo, causará assombro al mas despejado, y pratico Pintor. La Mesa, que està en medio, y los assientos, y vn Perro echado en el suelo, son verdad, no Pintura; y por dezirlo de vna vez, quantas obras se pusiessen junto à este Lienço, se quedarian en terminos de pintadas, y tanto mas èl serà tenido por verdad. »

Juste après la transcription de l'admiration suscitée par les œuvres majeures de Raphaël, du Tintoret et de Véronèse, Francisco de los Santos revient sur leur arrivée en Espagne, par l'ambassade du comte de Haro lors du démantèlement de la collection du roi Charles I d'Angleterre, suite à son exécution en 1649. L'auteur rappelle que ce dernier estimait plus que tout autre l'art pictural, et il illustre ainsi cette allusion au mécénat royal :

Tuvo en ellos [los Reales Palacios] el primero lugar, y mayor aplauso la Pintura, no solo por la excelencia del Arte, sino por hallarse allí altamente acreditada de los originales de mayor estimacion, y nombre, de aquellos Artifices, a quien han dado, y dan nuestros siglos la veneracion, que à los passados Apeles, Parrasios, y Zeuxis⁶¹³.

La réunion des plus grands talents inspire cette unique occurrence des artistes légendaires, relayés et dépassés par les maîtres étrangers de l'époque moderne. Francisco de los Santos, dans l'élan de José de Sigüenza, n'en retrouve ni la curiosité ni l'acuité ; il reste un peu court dans sa transcription des chefs-d'œuvre, mais son ouvrage constitue ainsi davantage un appel – non moins conventionnel cependant – à la contemplation *in situ*⁶¹⁴. En guise de transition avec les ouvrages théoriques majeurs du XVII^e siècle, nous regagnerons le terrain rhétorique et la vision topique de l'artiste dans la compilation de plaidoyers réalisée par Juan de Butrón, et qui illustre la recherche d'efficacité pour faire précisément de la peinture un art architectonique, libéral entre tous.

IV. DIVERSITÉ ET UNITÉ DES POINTS DE VUE DANS LE *MEMORIAL INFORMATARIO* (1629)

Tel un avant-goût de l'engagement des peintres dans la définition de leur art et de leur personne, nous envisagerons les différents témoignages qui composent le *Memorial informatorio*, d'abord publié en 1629, puis inséré en 1633 en appendice des *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho. Parmi ses auteurs, seul Juan de Jáuregui est effectivement connu pour sa pratique picturale, mais Lorenzo Vanderhamen est parent de plusieurs peintres, tandis que Lope de Vega et José de Valdivielso sont de célèbres amateurs d'art. Les sept dépositions qui composent le *Memorial* sont venues appuyer un procès, ouvert en 1625, dans lequel Vicente Carducho et Eugenio Cajés, entre autres, étaient mis en demeure par le « fiscal » du Real Consejo de Hacienda de s'acquitter de l'impôt sur la vente de tableaux, profanes et religieux⁶¹⁵. La première issue de la procédure, en 1630, exonéra seulement les œuvres réalisées sur commande, mais après un recours qui aboutit en 1633, la vente de tout type de tableaux fut dégrevée, à l'exception de ceux réalisés par une autre main. L'angle de vue adopté dans le

⁶¹³ Francisco de los SANTOS, *Descripcion breve...*, f° 45r°.

⁶¹⁴ Francisco de los SANTOS, *Descripcion breve...*, f° 35r° : « Quien juzgare, que me alargó, venga a verlo, y dirà, que me he quedado corto. »

⁶¹⁵ Sur l'enjeu, le déroulement et les détails de ce procès appelé « pleito Carducho », voir Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, pp. 115-139. Pour une synthèse sur les diverses démarches juridiques et les motivations sociales des peintres, voir Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid : Cátedra (Ensayos arte), 1984, chap. V, « Posición económica de los artistas », pp. 195-214.

Memorial est donc à la fois restreint et universel, car dans cette défense de la liberté matérielle de l'art pictural, c'est le statut de l'artiste qui est en jeu. À l'opposé des amples traités élaborés par le même Butrón et par Gaspar Gutiérrez de los Ríos avant lui, la plaidoirie impose une concision, une défense ciblée dans laquelle les arguments et les exemples sont choisis pour leur caractère irréfutable. Voyons quel idéal du peintre émane de cette sélection et quelle cohérence préside aux différentes compétences oratoires convoquées.

Sans reprendre la spécificité de chaque tonalité présentée par Julián Gállego, nous nous concentrerons sur une typologie réduite aux arguments mettant en jeu la personnalisation du peintre : dans le *Memorial*, il est le plus souvent fait état de la nature de la peinture et de l'image, mais les auteurs s'appuient également sur des gestes paradigmatiques qui fondent leur requête et sont censés repousser celle du « fiscal » du côté de l'injustice. Ces raisonnements, très souvent communs à plusieurs témoignages, et toujours complémentaires, sont de trois ordres : il s'agit tout d'abord d'établir une filiation annoblissante de la pratique picturale, et simultanément, d'aplanir les achoppements de cette vision lignagère, enfin, il semble nécessaire de culpabiliser ceux qui œuvrent contre la reconnaissance demandée. Ainsi, la mythification, la réfutation et l'insinuation sont les trois modalités principales d'une rhétorique qui s'appuie en partie sur les figures auxiliaires, originaires ou extrêmes du peintre.

L'argument fort de toutes les interventions et qui domine la question de la généalogie de la peinture est celui de Dieu en tant que premier peintre. Cette image est reprise par tous les auteurs, à part Juan de Butrón, mais nous verrons que son intervention en tire clairement les conséquences. Dans quelle optique précise la figure du *Deus pictor* est-elle quasi systématiquement avancée ? La notion de primauté, d'origine divine, s'impose souvent au début du développement, comme un préalable de la pensée, une vérité absolue à partager avec l'auditoire. La qualité artistique de Dieu est conçue dans ses différentes variantes : Créateur du macrocosme, concepteur des premières œuvres ou portraitiste de l'homme⁶¹⁶. Mais ce sont davantage les répercussions du Dieu peintre qui retiennent l'attention, autrement dit la transmission de la noblesse divine dans la concrétisation picturale, et ce doublement : dans les œuvres ainsi créées, et dans les disciples ainsi formés. L'image du *Deus pictor* est majoritairement une hyperbole de celle du *Deus artifex*, et elle doit traduire l'idée fondamentale de caution, de justification. José de Valdivielso, qui approfondit plus que ses confrères ce pan de la démonstration, est également celui qui le clarifie en posant sa dimension métaphorique⁶¹⁷.

⁶¹⁶ *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor Fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hacienda, sobre la exención del Arte de la pintura*. [1^{re} éd. Madrid : Iuan González, 1629], tiré de Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid : Francisco Martínez, 1633, in *Tratados de artes figurativas...*, ff^{os} 164^{ro}-164^{vo}, Lope de Vega écrit : « [Dios] fue el Pintor primero de su fabrica, y de la formacion, y simetria del hombre à su imagen y semejança, que es la mayor excelencia de la Pintura [...] » Juan Rodríguez de León reprend la même image : « [...] fue Dios el primer Pintor, copiando su retrato en el hombre, [...] Y assi en la formacion de Adan, si mostrò que le criaua, no dexò de significar que le auia pintado; porque la tierra tuuo mezcla de colores, luziendo semejança de vermellon en la parte rubea, como dixo Iosepho [...], somos pintura de Dios, y vn retrato que obrò su docto pincel [...] », *ibid.*, f^o 222^{vo}.

⁶¹⁷ *Memorial informatorio...*, f^o 179^{ro} : « [...] admiro a su diuina Magestad en los seis dias de la creacion, en el lienço del mundo ya perfilando, ya delineando, bosquexando, distinguiendo sombras, metiendo luces, coloriendo hermosuras, realçando colores, y executando relieves, que aun en los menores rasgos del diuino pincel, en vn gilguero, en vna rosa, en vn gusanillo descubren los ingenios asombros, y los Angeles alabanças. Y passando de lo

La première descendance due à l'acte divin assimilé au geste pictural est celle des portraits, des originaux de la divinité : l'homme, bien sûr, mais plus concrètement les effigies autoreprésentatives du Christ, et enfin les images saintes par lesquelles Dieu accomplit perpétuellement des miracles⁶¹⁸. Ces différentes illustrations insistent sur la finalité des œuvres religieuses : l'encouragement de la dévotion et l'enseignement des fidèles par un médium loué pour sa force pédagogique et persuasive, en comparaison avec l'écriture, l'histoire ou l'art oratoire⁶¹⁹. La deuxième descendance est celle des instances créatrices postérieures à l'inauguration divine : la nature, les anges, saint Luc et les peintres dévots⁶²⁰. Toutes ces personnalités, plus ou moins abstraites, sont une déclinaison du premier Peintre : elles en héritent la noblesse d'âme et l'exemplarité du geste, mais elles ne trouvent leur justification que dans leur dépendance à la divinité. Autrement dit, c'est la dimension miraculeuse des œuvres réalisées par chacune qui instaure leur grandeur, et non l'inverse. Toute réalisation picturale peut être comprise comme un hommage rendu à Dieu, auteur du premier geste picturo-créateur : le peintre est un émissaire et un reflet divin, il n'existe donc pas sans cette instance suprême, d'où son humilité au moment de signer ses œuvres par le traditionnel « faciebat », essentiellement imparfait face à la perfection du « fiat » et du « fecit »⁶²¹. La peinture doit donc être jugée comme une émanation de Dieu, miraculeuse et sélective.

metaforico a lo literal, dezir Moisen: *Ad imaginem Dei creavit eum*, es declara al hombre por imagen y retrato del Pintor soberano, a quien formò copia animada, y viuo traslado de si mismo [...]. »

⁶¹⁸ José de Valdivielso mentionne ainsi le portrait envoyé à Abgar, la Véronique, le Saint Suaire, les images attribuées à saint Luc, notamment celle conservée à Saint-Jean-de-Latran, ainsi que le portrait de saint Dominique de Guzmán, « por el qual obra y ha obrado su diuina Magestad mas de dos mil milagros », *Memorial informatorio...*, f° 182r°.

⁶¹⁹ Lorenzo Vanderhamen développe ce dernier aspect : « [...] el fin [de la pintura] que es de ayudar enseñando: y porque no solo haze a los perfectos consumados en ella, humanissimos, de buenos dichos, y suaue condicion; sino que produce en los demas, grandes y raros efetos de virtud, y otros sobrenaturales, y diuinos, de piedad, caridad y religion. [...] es la vista mas excelente que los demas sentidos, como aquella que con admirable presteza en vn instante percibe innumerables cosas, [...] de donde procede que la Pintura (siruiendose deste primero y principal sentido mas que ninguna otra Arte ò profession) con sus colores y facciones exteriores, ò visibles en vna vista de ojos ponga dentro de la parte interior el conocimiento de mil cosas, que por el oido no hallaran camino en gran espacio de tiempo [...]. », *Memorial informatorio...*, ff°s 187r°-187v°. Le topique de *Ut pictura poesis* réapparaît quant à lui à plusieurs reprises, notamment sous la plume de José de Valdivielso, lui-même poète, mais qui n'hésite pas à porter aux nues la peinture : « Por lo que quieren bien entendidos y doctos, que la Pintura sea vna Poesia muda, y la Poesia vna Pintura con habla, si bien yo en el siglo que corre lo siento al reues, pues la Poesia enmudece a las perfecciones de la Pintura, y la Pintura habla con tantas lenguas, quantas lineas la constituyen. », *ibid.*, f° 183.

⁶²⁰ Juan Rodríguez de León s'appuie sur cette continuité entre maître et disciples : « Siendo el Criador Maestro del Arte, no deue tener menores dicipulos que los Angeles, siendo prouable que ellos se ocuparon en copiar Imagenes de Maria Santissima, y de algunos Santos; porque los retratos que se vieron en Venecia de san Francisco glorioso, y de Santo Domingo antes de nacer, como refiere san Antonio, sospechas ai que fueron de pinceles Angelicos, [...] », *Memorial informatorio...*, ff°s 222v°-223r°. José de Valdivielso précise de plus que les instances peuvent se relayer dans la réalisation d'une même œuvre : « Y en el Palacio Imperial llamado Lateracense, que el Emperador Constantino ordenò que se consagrasse en Iglesia, el año de 320. se via vna Imagen del Saluador, que segun escriue Onufrio (citado del Maestro Villegas) la qual empeçò a pintar el Euangelista san Lucas, y acabaron los Angeles. », *ibid.*, f° 182r°.

⁶²¹ Cette idée est développée par José de Valdivielso : « Por lo que sospecho que aquel *Fiat* de la creacion fue como subscription de la Pintura, porque para Dios lo mismo es dezir *Fiat*, que dar por acabada la obra perfectissimamente: *Ipse dixit, & facta sunt, & erant valdè bona*. Y assi dixo luego el sagrado Coronista: *Fecit firmamentum, fecit luminaria*. En cuya reuerencia conjeturo yo, que no se atreueron los Pintores à subscreuir, *Fecit, sed faciebat*: porque no ai llegar la mayor valentia criada al menor golpe del pinzel omnipotente. », *Memorial informatorio...*, ff°s 179r°-179v°. Juan Rodríguez de León complète ce point de vue : « Y assi el *faciebat* de los Pintores induce amparo [...]. », *ibid.*, f° 227.

Le personnage de saint Luc s'insère strictement dans cette logique : il n'a d'épaisseur que dans son statut d'élu de Dieu et dans la portée miraculeuse de ses œuvres. Il est un blason⁶²², autrement dit le référent d'un référé qui le dépasse absolument, le signe distinctif d'une conception divine de la peinture autour duquel la corporation des peintres pourra s'agglomérer, le principe de la filiation trouvant ainsi sa pérennité. Ce dépassement du personnage par ses propres œuvres, elles-mêmes engendrées par la volonté divine, est approfondi par Juan Rodríguez de León⁶²³, dans une argumentation qui sera reprise par Félix de Lucio Espinosa y Malo. C'est bien l'efficacité et la dimension miraculeuse des tableaux qu'il s'agit de souligner, afin de démontrer qu'ils ne peuvent subir aucune évaluation fiscale, sous peine d'être dévalués dans leur essence divine.

Les jalons de cette généalogie théologique, qui s'appuie de tout son poids sur la figure tutélaire de Dieu et sur la finalité dévotionnelle des images, ne s'écartent pas du contenu des chapitres dédiés à l'origine de la peinture dans les traités théoriques. Cependant, dans le contexte du plaidoyer, l'accent est mis sur les réponses à apporter aux objections non moins traditionnelles. Ainsi, les auteurs s'efforcent d'inhiber le rappel de l'interdiction de Dieu de recourir aux images. Plusieurs contournements de ce commandement sont envisagés, et, dans l'élan oratoire, à la limite de l'effet de surprise, ce refus divin est même retourné, considéré comme un aveu de fascination de la part de Dieu devant cet art qui peut tout, ou presque⁶²⁴. De façon plus orthodoxe, la compréhension de cette prohibition comme un rempart contre

⁶²² L'expression est utilisée par Juan de Jáuregui : « Pero inquiriendo mas estremos en historias graues Ecclesiasticas, no solo se hallará vn san Lucas (supremo blason desta Arte) y otros sujetos venerables que comunmente se alegan, sino muchos Santos Pintores que no tenian otro exercicio, y que padecieron martirio en defensa de su profesion, no se niegue que es honor venerable. », *Memorial informatorio...*, f^o 198^o. Par ailleurs, José de Valdivielso se réfère à l'évangéliste en citant une source erronée : « Que el Euangelista San Lucas engrandeciese el Arte, pintando las venerables figuras de Dios hombre, y de su siempre Virgen Madre, y Señora nuestra, lo dize Eusebio. », *ibid.*, f^o 179^o. Dans son *Histoire ecclésiastique* écrite au IV^e siècle, Eusèbe de Césarée évoque saint Luc sans parler de sa compétence picturale ; cette légende ne remonte qu'au VI^e siècle, avec Théodore le Lecteur. Eusèbe inclut en revanche l'anecdote du portrait d'Abgar. C'est bien Valdivielso qui veut voir en saint Luc le patron de la peinture, plausible et respectable avant tout pour son implication au service de la divinité, et beaucoup moins pour sa qualité artistique.

⁶²³ « [...] y es opinion antigua, que donde no llegò el Euangelio de San Lucas, obraron las pinturas de su mano; traslados de Christo Salvador, y de su Madre Virgen, à que dio principio este Euangelista, à instancia de San Dionysio Areopagita, que procurò que mouiessen los retratos a los que no conocian los originales; siendo el primero de la Virgen Santissima el que dize Teodoro *in collectaneis lib. 1* que embiò Eudoxia desde Gerusalem, à Pulcheria Emperatriz de Constantinopla, para cuyo aluerge se edificò el Templo que llamaron, *Via Ducum*, como escriue Niceforo Calixto *lib. 14. cap. 2* del qual sospechan que copiò el Ticiano el traslado que enriquece à Venecia: y alcançò San Gregorio, el que dà gloria à Guadalupe, joya con que el Santo Pontífice regalò a San Leandro, Arçobispo de Seuilla, al qual dedicò sus comentarios in Iob. », *Memorial informatorio...*, ff^{os} 225^o-226^o. Ces détails sur la descendance des œuvres de saint Luc sont absents des traités déjà interrogés. La forme sculpturale de l'original, donné par saint Grégoire à saint Léandre, et qui correspondrait à la sculpture abritée dans le monastère de Nuestra Señora de Guadalupe, n'est pas précisée par l'auteur ; nous reviendrons plus loin sur l'historique de cette effigie.

⁶²⁴ Antonio de León feint ce renversement du point de vue : « Porque auindose dispensado el precepto en figuras de Querubines, leones, y bueyes, no se dispensò en pintar a Dios en forma humana, como tantos Patriarcas, y Profetas le auian visto, y las sagradas letras le figurauan? Y parece (si es licito dezirlo assi) que tuuo Dios zelos de que la Pintura le fingiesse en forma humana, antes que el mundo le conociesse hombre, por la vnion que auia de hazer hipostatica de nuestra humilde naturaleza à la soberana suya: porque conocio, que era tanta la excelencia del Arte, que podria mouer con lo fingido, y adquirir credito anticipado à lo que no era. Y assi dize Damasceno, que no tuuo licencia la Pintura para representar à Dios hombre, hasta que realmente lo fue [...]. Pues donde se halla tanta excelencia, no puede faltar la exempcion que està vinculada a ella. », *Memorial informatorio...*, f^o 171^o.

l'idolâtrie permet de renchéir sur les implications divines dans la peinture vertueuse, que les écrivains tentent de rapprocher du pléonasm.

Ces développements successifs qui cherchent dans les arguments topiques la justification de l'exemption sont tous empreints d'un syllogisme qui n'est conclu qu'à la fin du *Memorial* par Juan Rodríguez de León : « merece ser hidalgo y libre el que pinta los santos »⁶²⁵. Ainsi, indépendamment de la qualité d'exécution, toute œuvre bien orientée vers la doctrine catholique est digne de respect, d'exemption, et son auteur digne de reconnaissance, à l'instar de la divinité, fondamentalement libre et admirable⁶²⁶. Mais la rhétorique tente d'influencer davantage encore son auditoire en distillant l'idée selon laquelle l'imposition de charges fiscales sur la peinture religieuse – et partant, sur toute peinture, pourvu que l'artiste soit bon chrétien –, est un manque de respect proche du blasphème, une injure faite à Dieu et à ses proches serviteurs⁶²⁷. La filiation fonctionne alors en double sens : l'émanation divine sous forme picturale délègue cette compétence exemplaire à l'homme, tandis que les bonnes œuvres des peintres humains diffusent auprès des fidèles l'image et le message de leur modèle céleste. Ainsi, toute ombre qui obscurcit ce reflet souille également le miroir, l'original, duquel il dépend.

La démonstration, obnubilée par la fonction, la vocation religieuse du peintre, et surtout de l'image, ne laisse pratiquement pas de place à la nature esthétique de la peinture. De ce fait, les maîtres grecs n'occupent pas un rôle décisif, mais seulement illustratif, et leur représentant en titre, Apelle, est le plus souvent absent. En revanche, un argument lié à l'Antiquité, mais plus global, rappelle comme une autre vérité absolue le fait que l'art pictural était considéré comme une activité noble, réservée à l'élite. Juan de Jáuregui se distingue de ses contemporains en remarquant que Pline, au-delà des précisions ponctuelles bien utiles par ailleurs, a proportionnellement dédié une large part de son *Histoire naturelle* à la peinture, prouvant ainsi l'intérêt qu'elle méritait et mérite encore. Les auteurs, pressés par la brièveté de

⁶²⁵ *Memorial informatorio...*, f° 227v°.

⁶²⁶ Lope de Vega argumente dans ce sens : « Y que piadosamente se creia, que muchas Cruzes, y imagenes auian hecho los Angeles, y oi viuian con veneracion los retratos de San Lucas de la Virgen N. S. y que pues muchas Pinturas desta Señora hazian tantos milagros, y ella no auia pagado jamas la deuda, que nosotros por el primer Padre, no seria justo, que sus imagenes pagassen la alcauala, ni pecho alguno, sino que la essencia de su pureza se estendiese à quanto fuesse retrato suyo: porque lo que mas generalmente se pinta entre Christianos, es su figura Santissima, y las historias de su vida, ò gloriosas, ò dolorosas, y que siendo tantos los retratos que se hazen de sus Magestades, deuen correr, hablando humanamente con el priuilegio, que como à Señores vnicos les toca. », *Memorial informatorio...*, ff°s 166r°-166v°. Juan Rodríguez de León énonce de même : « Pues lo que Dios, Angeles, Profetas, y despues Euangelistas exercitaron, con priuilegio començò. Y tan larga proffession de libertad hidalga, bien puede llamarse lei justificada. », *ibid.*, ff°s 222v°-223r°. Antonio de León pose clairement la revendication d'une vente totalement libre de taxes : « [...] pues estan llenas las historias de milagros que Dios ha obrado por imagenes de pinturas suyas, y de sus Santos, no ha de dar à sus obras la misma exempcion? Y esto, ò las venda el Artifice, ò otro que no la aya sido dellas, pues en todas las Pinturas es lo considerable la industria y Arte [...] », *ibid.*, f° 176v°.

⁶²⁷ Lorenzo Vanderhamen est le plus explicite sur ce point, et il prévient que l'imposition serait « [...] no solo irreuerencia, por auer sido Pintor mientras viuio entre nosotros Iesu Christo Señor nuestro, sino poco respeto a san Lucas, y otros Santos, contra los retratos de nuestros Principes, padres, y mayores, sin la ofensa particular que se haria a la naturaleza, que imprimio este honrado afecto en los hombres, de honrar al hombre los hechos virtuosos, la memoria de grandes personas, pintando sus acciones, y retratando sus semblantes, y afectos, para despertarnos con su vista a la imitacion de las virtudes que conocimos en las personas que representan. », *Memorial informatorio...*, ff°s 188v°-189r°. Le respect, dans ce cercle vertueux, est toujours lié aux auteurs et à l'efficacité propre aux œuvres.

l'exercice oratoire, ont considérés comme acquis les épisodes les plus célèbres et se sont reportés sur une vision de l'Antiquité qui élève toute la profession à un rang honorable. La figure d'Apelle ne fonctionne pas comme l'antonomase de tous les artistes, comme le chef de la corporation ; il a pu être assimilé à une figure privilégiée, précisément en dehors ou au-dessus du processus qui préoccupe les personnalités engagées dans le procès en question, tel l'emblème d'une noblesse qui n'a pu être revendiquée tant que la problématique fiscale restait ouverte. Le décret d'exclusivité accordé au peintre par Alexandre n'est d'ailleurs cité qu'une fois, par Juan de Butrón.

À l'inverse, ou de manière complémentaire, l'exemple d'Apelle a pu paraître éculé, inadéquat à la recherche d'arguments à la fois percutants, idéologiquement parlants et fédérateurs. Non réanimé, ni réactualisé, Apelle n'est cependant pas tout à fait évincé : il est attaché à des valeurs ou des techniques proches du symbole. Ainsi, il a fait œuvre de théoricien de son art, dont il incarne la grâce, et il illustre, dans le sillage de l'apparition profane de la peinture sous la forme de l'ombre, sa nature superficielle, abstraite car linéaire : la joute qui l'opposa à Protogène et le précepte « Nulla dies sine linea », inspiré de son endurance légendaire, annoncent cette délimitation immatérielle, mathématique, et non imposable de l'art pictural⁶²⁸. L'excellente exécution liée au personnage est remaniée en preuve de l'essence libérale de la peinture.

Mais les sources antiques pouvaient également offrir des prises à certaines objections : le plaidoyer de Juan de Jáuregui est ainsi l'occasion de rectifier une interprétation sur le personnage de Protogène : une erreur de traduction du texte de Pline ou une lecture volontairement pernicieuse a pu le faire passer pour moins averti et moins humble qu'il ne l'était⁶²⁹. Le topique du maître grec importe peu, au final : de manière générale, les témoins convoqués au procès s'attachent à démontrer que la peinture et les peintres sont étrangers à toutes fautes, vices ou excès, et qu'au contraire, ils participent d'une vertu et d'une grandeur

⁶²⁸ Antonio de León répète le topique sans l'approfondir : « Esta alma de la Pintura es la gracia del pinzel, de que se alabaua tanto Apeles, que quando veia otras Pinturas, dezia que les faltaua como refiere Plinio [...] ». *Memorial informatorio...*, ff^{os} 177v^o. Avant cela, il interprète le précepte et l'épisode de la joute de manière allégorique : « Celebre es la competencia de Apeles y Protogenes, sobre tirar vna linea en vn plano, y el adagio del mismo Apeles: *Nulla dies sine liena*: por lo qual la Pintura es toda superficie. [...] De que se sigue, que las Pinturas no son mas que superficies, no matematicas, pero tan semejantes à ellas, que lo material, que en quanto al Arte tienen, solo la vista lo percibe, y el entendimiento lo abstrae: si bien en este ser consiste su mayor excelencia [...]. », *ibid.*, ff^{os} 174r^o-174v^o. Juan de Jáuregui reprend la même argumentation : « Porque se vea que los colores todos, y materiales del Pintor son lo minimo o nada, y que lo esencial del Arte, es su inteligencia, y Teorica. Lineas solas auia en aquella tabla tan grande, *magnae amplitudinis*, y tan contemplada de Plinio, la que fue campo de batalla, ò palestra, en la gran contienda de Apeles, y el vencido Protogenes [...]. », *ibid.*, ff^{os} 191v^o-192r^o.

⁶²⁹ *Memorial informatorio...*, ff^{os} 197r^o-198r^o : « Natal Conde en la version de Atheneo, y Alencampo en sus notas a Plinio, traduzen simplemente, *mollis, aut delicatus*, lo qual no es creible en este caso, pues a no ser falto de juicio el Artifice, no auia de preciarse destes titulos, y escriuir en sus tablas con sencillez, *Parrasio el blando ò el delicado la bizo*: parece satira, y para escrita de si mismo no lleua camino, ò proposito. [...] Lo que vemos es, que en la inscripcion antes alegada, demas de llamarse abstinentes, añadia, *virtutis cultor*, como refiere Clearco en Atheneo, *lib. 12*. y aunque esto parezca sospechoso por escriuirlo el de si mismo, y los Autores lo malician; no es verosimil ni creible que tan discreto y sabio Artifice auia de ostentar hipocresias mentirosas a vista del mundo, que se burlasse y riesse del. La inscripcion seria mui decente, y el vso sencillo de entonces lo permitiria, mostrando ser requisito propia del Pintor la virtud, con la sobriedad y abstinentia. »

jamais démenties. La rhétorique agit seule, mais elle ne peut éviter un certain arbitraire de la focalisation, seules les qualités pouvant être considérées comme des a priori absolus.

Les anecdotes mettant en scène d'autres figures de peintres antiques n'insistent pas sur les pyramides successives qui ont marqué l'art pictural par leur sommet d'autonomie artistique et esthétique : les auteurs tentent d'une part d'imposer une corrélation forte entre pratique picturale et acte religieux, et d'autre part, ils présentent la corporation dans son ensemble, non réduite à ses cas d'exceptions. Symétriquement, ils soulignent davantage les personnalités qui se sont portées caution de l'exercice artistique. Dieu occupe le sommet de la hiérarchie religieuse des justifications, mais une autre filiation remonte à l'Antiquité, par l'énumération des monarques ayant manipulé les pinceaux ou ayant ouvertement exprimé un avis favorable et même admiratif sur les peintres, ou enfin leur ayant accordé une faveur ou un titre honorifique. Plusieurs topiques font ainsi leur apparition, notamment celui du tableau de Protogène épargné par la guerre sur ordre du roi Démétrius, cité par Juan de Jáuregui et Juan Rodríguez de León, et qui fait écho au soulagement de Philippe III devant le sauvetage de la Vénus du Titien lors de l'incendie du Pardo, mentionné par Lope.

Ces exemples font partie d'un large syllogisme parallèle à celui observé précédemment : c'est Juan de Butrón qui l'amène à sa conclusion, avec une force quasi accusatrice envers le « fiscal », dont la requête se trouvait alors en situation de lèse-majesté, dans la droite ligne des arguments qui tentent d'associer l'impôt à un blasphème. Le juriste avance pour cela deux arguments en crescendo. Il rappelle tout d'abord brièvement que la peinture doit être considérée comme un art noble, car beaucoup de mains lui ont accordé ce privilège : briser cet acquis reviendrait alors à contredire ces mains royales et prodigues. Le décret d'Alexandre envers Apelle est cité à cet effet, mais Butrón ne se contente pas de l'admiration habituelle et de courte vue, et souligne la justification spéculaire qui sous-tend cette décision éclairée, à prendre en modèle : les rois doivent être portraiturés par les plus grands artistes afin que leur gloire perdure au mieux, tandis que l'honneur qu'ils accordent aux peintres doit mettre en valeur la propre grandeur de ces derniers, c'est-à-dire leur qualité picturale⁶³⁰.

Enfin, Butrón parachève son raisonnement par un état de fait imposant, car contemporain et irrécusable : celui du geste artistique des Habsbourg d'Espagne⁶³¹. Le juriste

⁶³⁰ *Memorial informatorio...*, ff^{os} 218v^o-219r^o : « No fio Alexandro Magno la eternidad que quiso atribuirle la lisonja, que le llamò Hijo de Iupiter, de los bronces que merecieron sus hazañas, mas le parecio que la harian duradera los buriles de Lisipo, y los pinceles de Apeles [...]. Esta fue la causa del edicto deste Principe [...], para que no lo retratasse otro Pintor que Apeles, ni le esculpiese mas que Lisipo. No solo, como dizen muchos Autores, porque la persona del mayor Monarca solo auia de ser retratada de los mayes Artifices [...]. Sino porque [...] le parecio que las glorias de aquellos Artifices auian de ser mas ciertas y permanentes en la memoria de las gentes por los primores de sus pinceles, que las de sus hazañas: y que al passo que se celebrassen aquellas, se eternizaria la memoria del Principe que celebraron, y de quien recibieron tales honras: porque los milagros de su pintura, no solo hazian conocidos los Varones que retrataron, pero eternos sus nombres, trayendolos por la admiracion de sus tablas, de mano en mano de los siglos [...]. »

⁶³¹ *Memorial informatorio...*, f^o 219v^o : « Pero lo que excede todo encarecimiento: lo que haze la Pintura, no solo noble, como prouamos en el discurso para que los Pintores no pagassen vno por ciento, sino libre de todo genero de pedido, ò gabela, es el auer professado este Arte los Señores Reyes don Felipe Segundo, y don Felipe Quarto, que oi Reina, y por dilatados siglos rija felizmente la Monarquía del Orbe, pues quando no tuuiera razon

pose habilement la question implicite suivante : comment punir une pratique alors que le roi lui-même, Philippe IV, et avant lui, tous ses ancêtres, l'ont exercée ? L'auteur passe sous silence deux nuances rappelées par Julián Gállego : d'une part, les monarques n'ont jamais mis en vente les œuvres qu'ils ont pu réaliser, ce sur quoi porte concrètement le procès, l'impôt ne concernant pas en lui-même la facture, mais bien l'objet de cette exécution. D'autre part, la taxe envisagée, l'« alcabala », n'avait pas de connotation punitive : elle s'appliquait à une activité certes intellectuelle à sa base, mais finalement mercantile. Ainsi, l'argument vaut moins pour son fond, exagéré, que pour sa forme, percutante : en pointant du doigt la représentativité unissant le Consejo de Hacienda au monarque, Juan de Butrón veut dénoncer l'outrage du « fiscal » qui contredit le geste, et donc la pensée du roi.

Majoritairement tournée vers le présent, la ligne démonstrative du *Memorial* éclipse les hauts faits de la lointaine Antiquité. À cette tendance, déjà observée dans les traités théoriques dès la fin du XVI^e siècle, se rajoute une projection dans l'avenir qui rompt encore un peu plus avec les topiques et contribue comme précédemment à distiller des insinuations, voire même des menaces. Les auteurs agitent en effet à plusieurs reprises le spectre de la barbarie : l'Espagne, par l'offense d'une imposition, provoquerait la fuite ou le rejet des artistes, garants d'une civilité et d'une visibilité internationale⁶³². La boucle des honneurs est alors fermée, et elle enserme l'art pictural dans une nécessité politique réciproque avec la nation. L'heure n'est pas aux louanges personnelles, mais bien à l'affirmation d'une obligation morale, celle de soutenir la pratique picturale dans son ensemble.

C'est précisément sur ce point que les plaidoyers s'éloignent des textes normatifs contemporains. L'exigence des traités, de laquelle découle une vision élitiste du peintre, laisse place ici à un regard bienveillant sur la médiocrité, dans le cadre précis de la peinture religieuse. En effet, les mauvais peintres peuvent être considérés comme un atout, et ce à différents niveaux : pour Juan de Jáuregui, tout est à prendre dans l'art pieux, même de modeste facture, pourvu qu'il suscite la dévotion. Nous retrouvons donc la vocation théologique de la peinture : n'importe quel tableau qui représente, invoque ou transmet la foi divine s'élève automatiquement au-dessus des basses contingences et gagne le droit de sortir du système fiscal. De plus, l'artiste médiocre est l'emblème d'une vertu – artistique, ou morale – qui peut s'acquérir, d'une grandeur promise⁶³³. Si cet argument sur les mauvais artistes reformule de fait

para escaparse deste tributo, le bastaua auer sido Pintor el Señor soberano dèl, sin que el Consejo, que juzga en su nombre, se presume que declarará por pechera Arte professada de su Principe. Profession que exercieron las manos del Rei, a quien representa el Consejo, Arte cuyos pinceles y colores tan diestramente hizo insigne el mayor Monarca, auia de ser juzgada por tributaria de sus ministros? No lo presume la razon, no puede persuadirlo el discurso. »

⁶³² Juan de Jáuregui prédit ainsi les conséquences de l'application de l'« alcabala » : « [...] assi como esta Nacion excede en policia y justas leyes a todas las del mundo, assi lo muestre en este caso, aduirtiendo que si ofendiese en algo tan ilustre Arte, no seria apetecida de los mejores espíritus, ò se irian estos a otras Prouincias, donde es cierto hallen el honor que en la suya les niegan, jamas avria en España grandes Artifices, y se priuarían estos Reinos del mejor adorno que oi gozan: perderia mucho la nacion Española en todas las naciones cultas: y en vez de señarlarse en el mundo, se igualaria con las regiones Barbaras, que solas estas por su rusticidad, no admiten la pintura, ni la conocen [...]. », *Memorial informatorio...*, ff^{os} 201^o-202^o.

⁶³³ Jáuregui introduit cette idée par le biais d'une variation sur le thème de *l'ut pictura poesis* : « Todos conceden ser hermanas la Pintura y Poesis: y assi la benignidad deuida al mal Poeta, toca no menos al mal Pintor, y con mas

la compréhension de la peinture comme art indispensable, il révèle également le besoin de rassembler tous les peintres, bons ou mauvais, mais bons chrétiens⁶³⁴, autrement dit, de rassembler toute la corporation afin d'obtenir un privilège non pas ponctuel, mais général. Dans le contexte d'un procès, il était habile de réunir les troupes derrière un unique mot d'ordre, celui de l'exemplarité religieuse ; stigmatiser la grande partie des tâcherons non pas comme un lest, mais comme un potentiel salvateur permettait de couper court aux éventuelles objections.

Ainsi, le fond de ce point de vue est bien prosaïque : la tolérance, et même l'encouragement d'une médiocrité qui n'attend idéalement qu'à se sublimer – les traités tendent au contraire à dépeindre une large catégorie d'artisans se complaisant dans leur routine d'atelier – est le pendant d'un autre fantasme : la réussite sociale à la portée de tous, face à laquelle l'« alcabala » fait office de bouc émissaire. Jáuregui propose donc une émulation par la démocratisation de la pratique, ce que reflète le *Memorial* : la pyramide entière, y compris sa base hétérogène, doit peser de toute son envergure afin d'imposer une reconsidération de l'art. Les incarnations de l'excellence sont en retrait et les mauvais peintres sont rédimés, car il s'agit de déplacer globalement l'activité picturale du côté des arts libéraux, au nom d'obligations politico-religieuses. À l'inverse, mais en quête d'un même objectif initial – l'appréciation à sa juste valeur de la peinture et du peintre – les traités théoriques instaurent une émulation par le don, l'effort et le talent, visant à mettre de côté ceux qui ne sont pas capables d'atteindre le sommet, témoins de la grandeur de l'art : l'argumentation ne cherche pas à rassembler, mais à écrémer et à fasciner, au nom d'un idéal de perfection qui implique davantage l'individu, l'auteur.

Les différents textes du *Memorial*, qui insistent sur la finalité de la peinture, miraculeuse et didactique, s'appuient moins sur les figurations topiques du peintre que sur les preuves tangibles, ou du moins qui pouvaient être perçues comme telles, de la noblesse et de la libéralité de sa matérialité. Les deux arguments phares utilisés pour résoudre ce paradoxe et asseoir la revendication sont ceux des gestes originaires de Dieu et des monarques. Nous soulignerons pour finir une dernière image visant à faire accepter l'exemption des œuvres

derecho, pues es sin duda mas inutil la mala Poesia: y la Pintura muchas vezes, aun siendo ruda, mueve en algunos deuocion. » Il évoque ensuite des paroles attribuées à Philippe III, « *para algunos es suficiente lo mal pintado* » – paroles qui rappellent celles de Philippe II, clémente envers les auteurs de ses portraits maladroits mais non injurieux –, et continue : « De manera que deuen tolerarse, y aun estimarse y fauorecerse, no solo los efetos y aciertos de la docta pintura, sino tambien los intentos y deseos, aunque no efectuados: porque tan sublime Arte no descaezca, antes se aliente y halle dichosa, y mui prospera en las Republicas: demas que el peor Artifice puede enmendarse, y los que compran desechar lo mal pintado, con que a nadie se ofende. No pierda pues el Arte por los malos Pintores, ni estos se desanimen con el desprecio, antes todos se premien y honren. » La conclusion du paragraphe révèle sans doute la véritable justification de cette position : « Assi la han favorecido siempre [la Pintura] las mayores Republicas, bien que con infinita distancia del bueno al mal Pintor, como es justo lo aya; pero no perdiendo toda la Arte por los indignos. », *Memorial informatorio...*, ff^{os} 200r^o-200v^o.

⁶³⁴ La seule véritable médiocrité relève du blasphème, qui reste rare ou involontaire, comme l'illustre Juan de Jáuregui : « Tambien inferimos el zelo que Dios tiene desta profession, por lo que Baronio infiere anno 462. que vn Pintor queriendo acomodar a Christo en forma de Iupiter, se le secò la mano: y despues confessando su yerro le sanò el Obispo Genadio. Y aunque esto parece en descredito de aquel Artifice, yo no dudo que seria decente su intento, por aplicar a Christo la mayor magestad que se hallaua en las obras Gentilicas. Por lo menos se vee la atencion diuina con el Artifice, pues en el corregirle y perdonarle, vsò de patentes milagros. », *Memorial informatorio...*, f^o 198v^o.

picturales, celle de la médecine. La comparaison réapparaît à plusieurs reprises, et elle fait écho à la confrontation de la peinture aux arts libéraux canoniques que les traités développent presque systématiquement. Mais dans les plaidoyers, elle repose avant tout sur la notion de préparation, de manipulation, autrement dit sur le rapport au corps et à la vie, par le biais d'une pratique concrète qui contient une grande part d'immatérialité. Ainsi, le fait que le médecin prenant le pouls du souverain ou que la fabrication de remèdes ne soient pas assujettis à l'impôt est transposé à l'exercice pictural, qui a recours à une mixture également élaborée mentalement et dont l'application, le résultat, s'approche de la vie à s'y méprendre et accomplit de nombreux miracles, tout comme le médicament permet en quelque sorte de redonner la vie⁶³⁵.

Les mains du médecin et celles du peintre exercent un même art illusoire et salvateur, et cela place leurs réalisations au-delà des pratiques serviles et de la matière imposable. Les mains du peintre sont de plus susceptibles d'une plus grande transcendance, car la peinture est essentiellement conçue comme l'instrument de Dieu, son intermédiaire privilégié. Ainsi, même brûlées, ces mains continuent à créer, et elles deviennent alors le symbole de l'intelligence performative de la peinture, investie de celle de la divinité, tandis que l'imposition de l'« alcabala » équivaut à l'amputation de cette libéralité⁶³⁶.

Dans la transcription des témoignages apportés au « pleito Carducho », la peinture vaut moins pour ses propres représentants que pour les instances maximales qui la sous-tendent et la soutiennent, ou qui la fédèrent. Les figures adéquates pour mener à bien la requête de l'exemption totale des œuvres picturales ne sont pas les chefs de file qui incarnent des exceptions, mais des images qui sollicitent une adhésion nécessaire, impliquant une bonne foi et un bon sens politique qui poussent tout contradicteur du côté du délit. Ces arguments jouent sur la notion d'immédiateté, sur l'inéluctable, sans entrer dans les nuances, mais au contraire, en faisant bloc par la cohésion de toute la profession et en imposant une focalisation

⁶³⁵ Antonio de León, en s'appuyant sur plusieurs textes juridiques, déduit a fortiori la libéralité de la peinture, exercée par la main du roi en personne, en comparaison avec l'exemption dont jouit l'acte médical qui ne fait que toucher le corps du souverain : « [...] por solo auer tocado el pulso de la persona Real, y porque le siruen, aunque en oficios humildes y mecanicos, eximen à muchos de alcuala [...], quanto mas libre, priuilegiada, y exempta deue quedar el Arte, cuya excelencia merecio tener ocupada la Real persona en su exercicio, y recibio la honra inmediatamente de sus manos? », *Memorial informatorio...*, f^o 172r^o. Le même auteur rapproche l'art des peintres de celui des pharmaciens : « En los compuestos la industria haze, que de simples tan bajos, como suelen usar en las boticas, yeruas, palos, piedras, gomas, y otras drogas, que por si sola apenas tienen virtud, ni valor, ò son venenos, se forme vn medicamento que se aplique à dar salud. [...] Pues si la industria del Boticario, siendo tan inferior y mecanica, ò las venda el, ò otro, que tenga botica, haze libres de alcuala sus medicinas: porque la industria del Pintor, que es Arte liberal y noble, y con simples tan humildes, forma tan excelentes compuestos, que por lo humano admiran y deleitan, y por lo diuino mueuen y aprouechan; pues estan llenas las historias de milagros que Dios ha obrado por imagenes de pinturas suyas, y de sus Santos, no ha de dar à sus obras la misma exempcion? », *ibid.*, ff^{os} 176r^o-176v^o.

⁶³⁶ Lope de Vega utilise cette image à la fin de son témoignage : « [...] poner los Pintores en este desprecio, seria cortar las manos à la Pintura, como escriue Zonaras en su tercero tomo, que hizo el Emperador Teodosio à aquel famoso Monge, porque pintaua imagenes; si bien permitio Dios, que despues de quemadas pintasse sin ellas: cuyo milagro califica lo que Dios se sirue de que honren à quien las pinta [...]. », *Memorial informatorio...*, ff^{os} 166v^o-167r^o. Juan de Jáuregui reprend le même exemple : « Y mandando Teofilo quemarle las manos [a Lazaro Monge] con planchas de hierro encendidas, aun pintó milagrosamente muchas Imagenes deuotissimas. », *ibid.*, f^o 198r^o.

bien plus émotionnelle que rationnelle, à contre-courant des traités théoriques. L'ensemble du *Memorial* est cohérent, malgré la diversité des compétences juridiques, poétiques ou théologiques qui s'entrecroisent au sein même des dépositions : l'efficacité rhétorique prend le pas sur la rhétorique de l'admiration, car il s'agit de soulever toute une corporation, et non d'affûter le pinceau et le regard, bien qu'un même souhait préside aux deux démarches.

La défense des peintres poursuivis par le « fiscal » repose entre les mains d'amateurs d'art, à l'exception de Juan de Jáuregui, peintre également. Cette palette de dépositions constituait ainsi un large socle revendicatif et pouvait susciter une adhésion étendue dans la société, à condition de ne pas rétrécir l'angle de vue : la personnalisation de l'art et les démonstrations expertes ont donc été limitées au strict nécessaire, au profit d'une argumentation plus accessible et persuasive. Nous retrouverons dans les traités théoriques du XVII^e siècle une tonalité orientée vers la conviction et la hiérarchisation, et nous verrons comment se conjuguent les deux aspects formulés séparément jusqu'au tournant du XVI^e siècle : la défense de la peinture comme art libéral et la critique de la création picturale moderne par les peintres eux-mêmes, dans lesquelles les figures idéales d'Apelle et de saint Luc font office d'intercesseurs plus ou moins indispensables.

Chapitre V. Les peintres théoriciens du XVII^e siècle face à leurs idéaux

I. À la recherche du peintre parfait : les *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho - II. Vers les gloires modernes : *El Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco - III. Remise en cause et actualisation des mythes - IV. Par-delà les topiques : le langage idéal de la *Pintura sabia* (1660-1662) selon *fray* Juan Ricci

Le découpage chronologique reposant sur les dates de parution est un indicateur approximatif, voire trompeur, tant les inflexions de la pensée théorique s'inscrivent dans une influence liant les décennies entre elles. Les traités de Gaspar Gutiérrez de los Ríos et de Juan de Butrón contrastent avec le contenu des écrits théoriques antérieurs par le tri opéré entre les connaissances topiques et l'effort rhétorique sur les idées, tri inspiré par un dessein démonstratif ancré dans le court terme. Les ouvrages postérieurs, ceux de Vicente Carducho, de Francisco Pacheco et de Jusepe Martínez notamment, montrent à leur tour un changement de ton, mais ils ne peuvent être compris en dehors des jalons posés par les auteurs précédents, jalons qui, de plus, se matérialisent progressivement dans les décisions juridiques. Ces traités, qui prennent véritablement la forme et l'envergure d'une théorie picturale malgré leur inégale diffusion, sont en outre le fruit d'une réflexion affiliée à une pratique, et non plus seulement à une méthodologie issue de la philosophie et du droit. Cette dimension rouvre le champ de l'identification aux personnages légendaires. Dans cette tension maximale entre les aspirations des artistes, les entraves qu'ils continuaient à ressentir et les sommets qu'ils ont pu toucher, nous souhaitons recueillir l'expression du regard qu'ils portaient sur eux-mêmes, dans le contexte de leur conceptualisation théorique, par l'utilisation d'arguments imagés, métaphoriques, parfois usés jusqu'à la corde, mais dont la reformulation perpétuelle constitue un fil d'Ariane propice à l'exploration de leurs convictions.

I. À LA RECHERCHE DU PEINTRE PARFAIT : LES *DIÁLOGOS DE LA PINTURA* (1633) DE VICENTE CARDUCHO

Face aux traités relativement arides de Gaspar Gutiérrez de los Ríos et de Juan de Butrón, nous retrouvons avec les *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y*

diferencias de Vicente Carducho, parus en 1633⁶³⁷, une composition davantage vivante, animée par les échanges entre le « Maestro », alter ego de l'auteur, et le « Discípulo », mais qui ne fait l'impasse ni sur les anecdotes topiques, ni sur un fort argumentaire rhétorique. Le raisonnement qui y est mené semble moins obnubilé par l'inscription de la peinture au sein des arts libéraux que par l'énonciation des règles qui font la bonne peinture, et donc la peinture noble. Mais la question de la libéralité de l'art pictural est bien d'actualité : tandis que le Greco a défendu la valeur de ses œuvres face à ses commanditaires dans plusieurs procès à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, Vicente Carducho, entouré d'autres de ses confrères, a été le protagoniste d'un des « pleitos » qui ont abouti à l'exemption fiscale des tableaux, notamment lors de celui qui se conclut à Madrid en janvier 1633⁶³⁸, et dont Carducho inclut les plaidoyers en appendice de son traité. Malgré ce succès et le phénomène de jurisprudence qui s'exercera par la suite, la reconnaissance de la peinture comme art de l'intellect n'est pas encore un acquis et aura besoin d'autres démarches et de soutiens en ce sens.

Dans le corps des *Diálogos*, Carducho ne revient pas directement sur les démonstrations qui occupent les traités du début du siècle : il se concentre sur ce que le peintre doit savoir et faire pour honorer son art, et le contenu des dialogues se situe à mi-chemin entre le manuel pratique et l'essai philosophique, le tout agrémenté de récits de visites des hauts lieux artistiques occidentaux⁶³⁹. Le disciple livre ses impressions ainsi que ses doutes et demande des éclaircissements au maître, qui s'attache donc à définir le cadre de la meilleure pratique picturale : les prises de positions esthétiques de Carducho affleurent souvent, mais nous retiendrons la place réservée à l'idéal du peintre auquel tous aspirent, aussi bien le disciple que le maître, et par extension, Carducho lui-même. Pour ce faire, nous allons considérer les *Diálogos de la pintura* dans leur ensemble, et non seulement dans leur dimension discursive : car ce qui marque sans doute la plus grande originalité de cet ouvrage, c'est l'union de trois modalités déjà rencontrées dans *El libro de verdaderos retratos* de Francisco Pacheco⁶⁴⁰, à savoir la prose, la poésie et l'image, cette fois sous forme de gravures. Ces trois modes d'expression ne sont pas dissociables et l'étude de leur coexistence intéresse particulièrement

⁶³⁷ Comme l'indique Julio César Firrufino dans son approbation, les *Discursos* de Vicente Carducho jouissent d'une certaine primauté : « [...] por ser cosa que en nuestro Castellano idioma hasta oi no se ha escrito [...] ». Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura sv defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid : Francisco Martínez, 1633, in *Tratados de artes figurativas...*, p. 8. Cette remarque ne tient compte cependant ni des textes écrits, mais non publiés, avant cette date (Holanda, Céspedes, Guevara, Ávila, Villalón), ni des traités s'inscrivant partiellement dans la théorie de la peinture (Arfe, Gutiérrez de los Ríos, Butrón), ni des traductions d'ouvrages étrangers, mais influents en Espagne (Filipe Nunes, *Arte poética, e da pintura e symetria, com principios da Perspectiva*, 1615), ni même de l'avancée du traité de Pacheco, dont un échantillon paraît en 1622. Voir les précisions de Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 264, et dans son édition des *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid : Turner, 1979, pp. 9-10, note 8.

⁶³⁸ Voir Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, chap. IX, « El pleito de Carducho », pp. 115-139.

⁶³⁹ Sur la pertinence rhétorique des huit dialogues, qui semblent suggérer par leur nombre la nécessaire inclusion de la peinture au sein du cercle des arts libéraux, voir Mary CRAWFORD VOLK, « On Velázquez and the Liberal Arts », *The Art Bulletin*, 1978, vol. 60, n° 1, pp. 78-82.

⁶⁴⁰ L'auteur rend hommage à ce projet : « – *Dicp.* [...] Francisco Pacheco, sujeto mui conocido por ingenioso y erudito Pintor, a quien los profesores destas Artes deben mostrarse agradecidos, pues ha procurado con retratos y elogios eternizar sus nombres, que siempre la Poesia y la Pintura se prestaron los conceptos. – *Maes.* Estimo y alabo el zelo, los versos, y el concepto, y no sè quien vence mas en mi, el gusto de oír faoures y alabanças del que yà eternamente viue, ò la pena que me causa la memoria de tanta perdida y soledad [...] ». Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ff^{os} 65v^o-66r^o.

notre focalisation sur l'image et la conception du peintre. Mais avant d'analyser sa figure dans la série de gravures articulées à chaque dialogue, nous nous arrêterons sur le grand absent dans ces illustrations : Apelle.

1. La marque d'Apelle

Très présent dans le discours et les pièces poétiques, le personnage du maître grec, ainsi que ceux de ses confrères, fonctionnent de manière conventionnelle dans la ligne évolutive déjà soulignée. En effet, le recours aux peintres antiques s'éloigne toujours un peu plus de l'admiration aveugle pour ne constituer que des exemples d'une démonstration essentiellement basée sur des idées, et non des préjugés ; Apelle fait donc office d'illustration non pas dans les représentations visuelles, mais bien dans le fil du discours verbal.

Les textes préliminaires ne dérogent pas à la règle des topiques en plaçant à la fois l'ouvrage et son auteur sous les auspices des noms célèbres : Parrhasius et Protogène sont au rendez-vous des éloges, mais c'est Apelle qui renvoie à Carducho le reflet le plus accompli, dupliqué par sa double compétence de peintre et de théoricien⁶⁴¹. Cependant, aucune identification spécifique n'est induite dans ces rapprochements ; l'effort de persuasion et la reconnaissance se situent ailleurs. Nous n'insisterons donc pas sur les occurrences qui restent dans un usage très banalisé, pour nous intéresser aux mentions plus originales faites aux peintres excellents. Concernant Apelle, il serait possible de définir son rôle en ne retenant que son endurance : ce trait de caractère est récurrent, sous la forme du précepte « Nulla dies sine linea » répété à cinq reprises au fil des huit dialogues⁶⁴². D'un côté, cette insistance découle du ton éminemment pédagogique emprunté par Carducho, à travers les paroles du maître qui souhaite inculquer au disciple les notions de difficulté, de concentration et de persévérance, dans un sens intellectuel : le trait répété est pensé, réfléchi, médité jour après jour, il symbolise donc une force mentale davantage qu'une répétition servile. D'un autre côté, cette utilisation

⁶⁴¹ Le mouvement va bien des personnalités présentes aux figures légendaires : c'est la qualité de Carducho qui fait penser à la gloire acquise par les peintres grecs, et non pas cette gloire idéalisée, recherchée et calquée sur le présent : « [le viene] mui ajustado lo que dixo Eliano lib. 9 cap. II del celebrado Pintor Parrasio: *Vt Parrasius Pictor purpuream vestem gestaverit, et coronam habuerit auream in capite*, que le honraron los Reyes de aquellos tiempos [...] », écrit fray Micael Avellán dans son approbation, Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, p. 5. L'épigramme de Juan Fernández de Ayuso joue sur la double compétence de Carducho, qui surpasse celle d'Apelle : « Dicit, responsum quod nunc dare Ara roganti, / Si Apelles Scriptor, Pictor et ipse foret ? / Sed cum Picturae regulasque encomia tradas, / Pictor et illustris, Scriptor erisque simul. », *ibid.*, p. 11. « Regulasque encomia », voilà qui résume brièvement l'objectif de l'ouvrage : énoncer les règles et prouver la gloire de la peinture, par un ton pédagogique et encyclopédique, conforté par la propre pratique picturale de l'auteur. Enfin, José de Valdivielso, dans son épigramme intitulée « A Vicencio Carduchi, Protogenes deste siglo », consacre l'apothéose de l'auteur en le plaçant au sommet absolu : « Cedan a tus pinceles / Los ingeniosamente competidos / De Parrasio y Apeles », au vu de sa capacité à produire « Formas, que sin hablar, estan viuiendo, / Formas, que sin viuir, estan hablando, / A vozes de tus lineas aclamando, / VICENCIO NOS DIO VIDA », *ibid.*, p. 12.

⁶⁴² Le proverbe existait déjà du temps de Pline, mais celui-ci l'évoque sans le citer : « Apelli fuit alioqui perpetua consuetudo numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem, quod ab eo in prouerbium uenit », PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 72, § 84. L'expression apparaît dans Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura sv defensa...*, ff^{os} 3r^o, 22v^o, 44r^o, 52v^o, avec la variante « Nullo die sine linea », et il est question du « precepto de Apeles », *ibid.*, f^o 62v^o.

de la personnalité d'Apelle le réduit à un idéal conceptuel, un idéal de valeurs dépersonnalisé ; son incarnation dans les gravures n'a d'ailleurs pas été jugée pertinente.

Ce principe d'idéal cristallisé dans le personnage d'Apelle suit la hiérarchie déjà dessinée par les sources antiques : il est fidèlement présenté comme le sommet inégalé de son temps, sans que les anecdotes habituelles n'occupent une place surdimensionnée⁶⁴³. Les maîtres antiques forment la pyramide technique et glorieuse conventionnelle, mais celle-ci se trouve radicalement abrégée. Leurs noms réapparaissent par la suite mais sous forme de comparaisons illustratives, basées sur une valeur précise. Le topique est en quelque sorte instrumentalisé, utilisé scientifiquement comme un outil afin de cadrer l'histoire de la peinture : « como en la antiguedad fueron termino de otras tres edades Cleofano Corinto, Zinon Cleoneo, y Apeles Ateniese, entre los nuestros Cinabue, Masacho, y Micaelangel »⁶⁴⁴. Cette citation révèle de plus un processus important : le passage de relais entre Apelle et Michel-Ange aboutit à la constitution d'un topique moderne en la personne du Florentin, phénomène déjà observé chez les théoriciens antérieurs. Ainsi, même si l'auteur s'éloigne de l'aura fascinante des maîtres antiques pour ne retenir qu'une idée sur leur image, il reproduit le schéma de pensée initié par les auteurs antiques en considérant la roue de la fortune qui, à l'instar de la pyramide, porte aux nues une personnalité – Apelle, Michel-Ange – avant de décliner brutalement⁶⁴⁵. L'idéalisation est un élément constitutif du jugement ; elle se déporte d'un noyau ancien vers un nouveau en important le système de valeurs et de pensée.

Le nom d'Apelle fait également l'objet d'une généralisation marquée par le pluriel, qui désigne une excellence à la fois artistique et sociale : « Quien hizo los Apeles, los Parrasios, los Protogenes, y los Zeusis y Lisipos ? y quien los Euclides y Vitruuios, en el mundo tan famosos, tan dichosos, ricos y estimados, sino el *Nulla die sine linea*. »⁶⁴⁶. Le fameux précepte est ici extrait de la spécificité biographique d'Apelle pour être employé comme ce qu'il était devenu, à savoir un proverbe, à valeur universelle. L'idée tirée de l'anecdote prend le pas sur le personnage tel qu'il a été globalement encensé jusqu'à présent.

Le même processus touche les autres figures de peintres antiques : la compétition illusionniste qui opposa Parrasius à Zeuxis est présentée par Carducho sans aucune paraphrase de Plin, mais au contraire dans un effort argumentaire qui décortique l'anecdote en fonction du raisonnement mené. L'auteur ne se cache pas derrière des génies intouchables, mais il se livre à une explication des concepts et des techniques qui sous-tendent précisément

⁶⁴³ « Apeles fue en el mismo tiempo, y se auentajò a todos, y tuuo aquella gracia de ninguno imitada, que el Latino llamò Venus, y los Griegos Charite. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 28r°. C'est tout ce qui est dit sur la biographie d'Apelle dans ce deuxième discours sur l'origine de la peinture.

⁶⁴⁴ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 30v°.

⁶⁴⁵ « [...] en todas las cosas temporales se reconoce que los aumentos y desmedras suben y crecen hasta cierto termino, señalado por la diuina providencia, y despues bueluen a baxar, procediendo con este orden como rueda, que ya sube, ya baxa, y como Luna que ya crece, y ya mengua. No me atreuerè a dezir, si esta facultad de la Pintura, generalmente hablando, se ha baxado, ò subido desde Micael acá, si bien para mi temo, no decline, y baxe a toda prisa [...], y asi Micael bien pudo dezir de su dibujo, lo que Apeles de la gracia que daua a sus Pinturas, que aunque en otras cosas le igualassen, ninguno de los destos tiempos le llegò en el dibujo [...]. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 32v°.

⁶⁴⁶ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ffos 44r°-44v°.

la grandeur de ces génies, et il reste ainsi logique avec sa propre pédagogie, préférant les notions d'humilité et de travail à la spontanéité ostentatoire⁶⁴⁷. Autrement dit, l'auteur reconstitue les œuvres, leur réalisation et leur réception, et analyse ces échantillons afin de démontrer à la fois la valeur des artistes et la justesse de la règle qu'il cautionne, à savoir l'observance d'une imitation non pas brute, mais raisonnée. Le mouvement d'admiration envers ces mêmes figures est également rompu par le disciple, qui reconnaît la même problématique dans une œuvre contemporaine⁶⁴⁸ : le débat n'élude donc pas la filiation antique, terreau des polémiques toujours d'actualité à l'époque moderne, mais la théorisation prime désormais sur la nostalgie et la fascination, et elle s'appuie de plus sur une considération des créations présentes. Par ailleurs, quand les *Diálogos* mentionnent Apelle, au même titre qu'Homère par exemple, comme paradigme de l'excellence, et qu'ils évoquent les traditionnelles péripéties liées à sa personne, comme la joute linéaire qui l'opposa à Protogène ou sa proximité avec Alexandre, le rapprochement avec le temps présent est immédiat et l'argumentation, loin de tourner à vide, sert bien une cause moderne.

Ce recadrage des anecdotes permet enfin de démystifier les figures légendaires et d'insister plus que jamais sur leur dimension humaine et faillible : la célèbre discussion d'Apelle avec le cordonnier est souvent relatée comme une dialectique remportée par le peintre, l'artisan outrepassant son rang et son savoir face à l'artiste maître de son art. Or Carducho présente l'échange de manière originale, en donnant davantage d'envergure à la correction faite par le cordonnier, et rejetant deux pages plus tard la chute de l'histoire⁶⁴⁹. Ce procédé, qui reconnaît cependant la prudence de cet autre précepte attribué à Apelle, « *Nec sutor ultra crepulam* », insiste sur la nécessaire critique que doit effectuer tout amateur d'art devant une œuvre, et corollairement, sur la rigueur dont doit faire preuve tout artiste digne de ce nom. Carducho, en mettant en avant la raison comme critère principal, ouvre la voie à une réelle réflexion sur la peinture de son temps – réflexion clairement déterminée par l'idéologie de l'époque, nous y reviendrons –, tout en œuvrant pour sa reconnaissance comme art libéral.

Nous retiendrons pour finir une série d'informations que Carducho livre au lecteur, et qui concernent les œuvres du peintre grec, point sensible que les uns ont passé sous silence et que les autres ont au contraire artificiellement défendu. En l'absence de précisions sur les sources utilisées par l'auteur, nous ne pourrions mesurer la véracité de ses propos, mais sa

⁶⁴⁷ Voir l'ensemble de la démonstration, *ibid.*, ff^{os} 55r^o-55v^o. Nous n'en reproduisons que le début : « Que si fue tan celebrada la batalla del vencedor Parrasio con el vencido Zeusis, engañandose el vno al otro, con imitar el natural, auemos de entender seria concurriendo la parte docta y científica, y que seria con docta pintura, y no acaso [...] », *ibid.*, f^o 55r^o.

⁶⁴⁸ « Y aplaudiendo semejantes modos de imitaciones, alabo las que son propias, y entre la cortina y racimos de Zeuxis, puedan tener lugar algunas cosas hechas en nuestros tiempos, como lo merece vna puerta fingida que estaba en la Encarnacion [...]. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 55v^o.

⁶⁴⁹ La première partie de l'anecdote est évoquée par le disciple : « He reparado en que muchas de las valientes pinturas que han faltado a la propiedad, siendo defecto que de todos puede ser juzgado, como leemos que lo fue el zapato (que pintò Apeles) del zapatero, y justamente lo tachò [...]. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 59r^o. Elle est conclue par le maître : « Parece que me estas diziendo lo que Apeles al zapatero: *Nec sutor ultra crepulam*. Mas yo respondo, que solo hablarè en lo permitido a mi profesion, que es sentir y juzgar del pintar, aunque poeticamente, y no passare desto, dexando lo demas à quien le tocàre. », *ibid.*, f^o 60v^o. Par l'intermédiaire de ce discours à deux voix, Carducho affiche son humilité tout en glissant implicitement et en légitimant son jugement sur les œuvres dites naturalistes, qui sont la cible de ce rappel à la raison et au « decoro ».

démarche reste indéniablement originale face aux théoriciens précédents. Tout d'abord, il est question de la réalisation d'un tableau, commandé par Alexandre, sur le thème du soldat victorieux. Cette anecdote est introduite par le maître comme conclusion de son discours sur la gloire :

Acuerdome auer leido, que el Magno Alexandro pidio al famoso Apeles le pintasse vn soldado valeroso y esforçado, fiando de èl el modo; Apeles pintò vn gallardo mancebo, echado en vna blanda y deleitosa cama, toda bordada y adornada de grandes riquezas, y sobre vn bufete coronas y palmas, è instrumentos musicos, y otras cosas de gusto y deleite: viendo la pintura el Macedonio, desconocio el pensamiento, porque esperaba ver vn robusto y feroz aspecto, vestido de coraçes fuertes, con la lança en la mano, espada ceñida, y embraçado el pauès, mostrando terror y furia: y preguntando la causa de auerlo pintado en aquella forma, le respondió el aduertido Artifice: *Señor, no he pintado los trabajos y aduersidades que passa el que milita valiente y esforçado en la guerra, sino el premio que se le debe despues al que con valentia y valor perseuerare en ellos*⁶⁵⁰.

Or cet échange n'apparaît pas dans les sources traditionnelles⁶⁵¹. Au souvenir flou du maître correspond sans doute la référence vague qu'en avait Carducho, qui a d'ailleurs pu élaborer lui-même cette anecdote. Même si son contenu rappelle la personnalité artistique d'Apelle, et en premier lieu sa libéralité – liberté intellectuelle dans l'exécution de ses œuvres et reconnaissance sociale de la noblesse de sa pratique –, ainsi que la personnalité de mécène pas totalement averti d'Alexandre, le ton utilisé et le discours rapporté du peintre rappelle bien plus la consistance des histoires courtes à l'image de celles compilées dans le *Sobremesa* de Joan de Timoneda⁶⁵². En effet, le peintre, même s'il fait preuve d'une réelle et profonde intelligence, agit de manière facétieuse, car il provoque l'incompréhension d'Alexandre en prenant à rebours ses instructions et en le confrontant à une représentation aux antipodes des conventions. Par ailleurs, ce procédé métonymique, ou même de trompe-l'œil – la vision de la victoire signifiant le combat, la vision de la volupté occultant l'effort préalable – relève davantage de l'art de Timanthe⁶⁵³, Apelle étant surtout connu pour son exécution et sa composition parfaites, plus enclines à la sublimation du modèle qu'à la périphrase.

Sans pouvoir clarifier l'origine de cette anecdote, nous retiendrons qu'elle s'inspire bien de l'ingéniosité globalement affiliée aux peintres antiques – et sans doute attribuée à

⁶⁵⁰ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 45r°.

⁶⁵¹ C'est ce que remarque Francisco CALVO SERRALLER dans son édition des *Diálogos...*, p. 172, note 490, et ce que confirme Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Thèse doctorale dir. par Francisco Calvo Serraller. Madrid : Université Complutense de Madrid, 1992, p. 372 : « Carducho narra una historia relativa al pintor que no se cita en la recopilación de Overbeck [J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*. Leipzig, 1868] y que seguramente fue inventada por él mismo. Tiene interés porque en ella se recogen algunos de los elementos de su biografía que más llamaban la atención en el siglo XVII; sobre todo su estrecha relación con el príncipe, a quien incluso se atrevía a rectificar, y el carácter intelectual de su actividad. »

⁶⁵² Au sujet de ces anecdotes proverbiales, voir chap. II.

⁶⁵³ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV..., p. 68, §§ 73-74 : « Pour en revenir à Timanthe, sa qualité principale fut sans doute l'ingéniosité : [...] il voila le visage du père [d'Iphigénie, dans la scène de son sacrifice qui donne lieu à une galerie de portraits], dont il était incapable de rendre convenablement les traits. Il y a aussi d'autres exemples de son ingéniosité : ainsi un tout petit tableau représentant un Cyclope endormi, où, désirant malgré tout donner l'idée de sa grandeur, il peignit, à côté, des Satyres qui, à l'aide d'un thyrses, lui mesurent le pouce. De fait, c'est le seul artiste dans les œuvres de qui il y a plus à comprendre que ce qui est effectivement peint et, bien que son art soit extrême, son ingéniosité va cependant au-delà. »

Apelle par un raccourci plus efficace qu'historique – et qu'elle fait écho aux images folkloriques de peintres appelés à justifier ou à expliciter leurs œuvres. Mais dans le contexte du traité, cette invention probable de l'auteur joue parfaitement son rôle de transition entre les propos du maître et la ponctuation finale que constituent le poème de Diego Niseno et la gravure intitulée « Ad magna praemia per magnos pervenitur labores », car elle illustre verbalement et implicitement l'idéal de la peinture selon l'auteur : à l'instar du tableau attribué à Apelle, l'art pictural aspire à la gloire, à force de vertus et, dans une moindre mesure, d'efforts physiques.

Enfin, le signe que les personnalités du passé intriguent désormais davantage par leur valeur artistique que par leur propre biographie est perceptible dans une discussion amorcée sur la réelle qualité de leurs œuvres. Les doutes timidement rapportés par le disciple⁶⁵⁴ sont aussitôt démentis par le maître, qui fait appel aux vestiges de sculptures et de fresques afin de démontrer la véracité des dires des anciens. À cela, le disciple ajoute une allusion à une trace remontant à Apelle, mentionnée par aucun autre théoricien espagnol :

Por esso confessarèmos ser la Escultura Cronista verdadero y constante de la Pintura, y que si no fuera por su consecuencia, y por lo que depone, quedàra dudosa esta aueriguacion, no obstante que en nuestros tiempos (si se deue dar credito à vn Artifice mui fidedigno) se hallò en el mismo monte [de Santa Maria la Mayor] otro pedaço de pintura de Musaico excelente, y firmado el nombre del Autor en letras Griegas, que dezia, *Apeles*⁶⁵⁵.

La particularité de ce supposé vestige d'Apelle est la présence d'une signature⁶⁵⁶, motif sensible à l'époque moderne, preuve à la fois irréfutable et symbolique de la véracité d'une

⁶⁵⁴ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 79^o : « Algunos han dudado, si aquellos Pintores tan celebrados de la antiguedad, supieron, ò no, atribuyendo su fama a los encarecimientos historicos y poeticos, y no que fuesse efectua verdad; y que si oi vieramos sus obras, estuuieran en mui baxa clase, y que Apeles, y los demas de aquella Era, si que tuuieron algun conocimiento entre la mucha ceguedad que entonce auia. »

⁶⁵⁵ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ff^{os} 79^o-80^o. La source de l'auteur semble être Federico Zuccaro. Sur la découverte des fresques des *Nozze Aldobrandini* au début du XVI^e siècle, voir Francesca CAPPELLETTI, Caterina VOLPI, « New documents concerning the discovery and early history of the *Nozze Aldobrandini* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1993, vol. 56, pp. 274-280.

⁶⁵⁶ Cette pratique, non précisée dans les passages habituels tirés des sources anciennes, est souvent abordée par les différents théoriciens, comme Gaspar Gutiérrez de los Ríos, qui attribuent aux peintres antiques l'origine de cette affirmation personnelle moderne. « Para acabar de caracterizar completamente a Apeles como un pintor “moderno”, se le endilga con frecuencia una costumbre a la que no hacen referencia las fuentes. Se trata de la de firmar sus cuadros. Ya hemos visto cómo Covarrubias hizo referencia a esto [en *Emblemas morales*, Madrid: Luis Sánchez, 1610, I, 40, f^o 40^v]. También lo hizo Diego Lozano, que escribió: “Apeles ponía al pie de su pitura [sic] su nombre, y no tenía razón: pues la obra misma descubría que aquel pincel, sólo le supo gobernar su mano” [en *Gloriosos triunfos, solemnes fiestas... en la canonización de... Santa María Magdalena Pazzi*, Madrid: Francisco Sanz, 1672]. », Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 373. Cependant, Pline évoque bien l'apposition du « faciebat » dans sa préface à l'*Histoire naturelle* : [...] je voudrais que l'on interprêtât mes intentions d'après celles de ces fameux créateurs de la peinture et de la sculpture, qui, tu le verras dans mes volumes, mettaient à des œuvres achevées, même aux chefs-d'œuvre que nous ne nous laissons pas d'admirer, une inscription suspensive, telle que : « APELLE » ou « POLYCLÈTE Y TRAVAILLAIT », comme si l'art était une chose toujours commencée et toujours inachevée : ainsi, en face des variations du goût, il restait un recours à l'artiste, qui se disait par là prêt à corriger tous les défauts qu'on lui signalerait, si la mort ne venait l'interrompre. C'est donc de leur part un geste plein de modestie d'avoir signé toutes leurs œuvres comme si elles étaient les dernières et comme s'ils avaient été enlevés à chacune par la fatalité. Selon la tradition, il n'y en a pas plus de trois, je crois, qui aient reçu une inscription définitive : « FAIT PAR UN TEL » : j'en parlerai en son lieu. Cela fit clairement voir que l'auteur avait conçu une confiance absolue en son art, et valut à toutes ces œuvres une grande impopularité. », PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre I. Texte établi, traduit et commenté par Jean Beaujeu. Paris : Les Belles

œuvre et de la qualité de son auteur. Apelle est pressenti comme étant l'un des premiers artistes à avoir signé ses œuvres, et le défi linéaire qu'il releva face à Protogène conforte métaphoriquement ce fantasme, le trait s'apparentant à la marque, à la signature de l'artiste. Le maître prend d'ailleurs soin de rappeler cette joute, en fondant précisément l'historicité de l'art d'Apelle sur la fortune qu'elle a connue⁶⁵⁷ : un geste aussi significatif est digne de mémoire, et il constitue donc, a posteriori, une signature légendaire à valeur historique.

La remise en cause de l'art pictural antique n'est donc pas envisageable, même si le poids des topiques est quelque peu contourné par Carducho, dans un mouvement de constant recadrage sur la période moderne. Cet intérêt se traduit cependant par la création de nouveaux idéaux, Michel-Ange en tête. Le Florentin se voit en effet décerner les qualités d'Apelle par des tournures identiques : « Pero dexando las estatuas antiguas, pues las ai modernas de igual admiracion; reparè en el entierro, ò sepultura del Papa Iulio II, el Moises, [...] que son de las acertadas manos de Micaelangel, y que ni Griegos, ni Romanos le pudieron auentajar. »⁶⁵⁸. Pas plus que dans les traités antérieurs, dont s'inspire ouvertement Carducho, les peintres espagnols n'atteignent cette sphère de la perfection ; les noms célébrés sont conventionnellement les mêmes, de Berruguete à Céspedes⁶⁵⁹.

En revanche, le style naturaliste, alors en essor en Espagne avec Velázquez notamment, sous l'influence de l'œuvre du Caravage, ne lui inspire qu'une réserve, et même un

Lettres (Collection des universités de France), 1950, pp. 54-55, §§ 26-27. Malheureusement, Pline ne tient pas sa promesse et ne nous livre pas les œuvres couronnées du « fecit ». Or, cela intéressait précisément les théoriciens de l'époque moderne, comme le prouve cet aparté sur les « Costume degli artefici antichi di scriver nell'opere i nomi loro », inséré par Carlo DATI dans ses *Vite de' Pittori antichi*, Florence, 1667, pp. 187-237 de l'édition de Milan, 1806, consultée sur le site <http://www.archive.org/stream/vitedepittoriant00datiuoft>. Cette rubrique « Costume... » est précisément située à la fin de la Vie d'Apelle, appelée par la promesse non tenue de Pline, que Dati regrette (« Ma questa promessa non si trova mai adempiuta, poichè nè dove parla di Policletto, nè dove tratta di Apelle, nè in alcun altro luogo sene incontra cenno veruno. Molto avrei che dire sopra l'iscrizione APELLE FACEVA [...] », *ibid.*, p. 187), au point de proposer une enquête approfondie sur la question en regroupant toutes les indications révélatrices d'un désir de gloire personnelle chez les artistes antiques. La référence à l'ouvrage de Carlo Dati est donnée par André CHASTEL, « L'art de la signature. I. Signature et signe », *Revue de l'art*, 1974, n° 26, p. 14. Dans le même numéro, aux pages 46-47, l'article « IX. Apelle et Protogène : la signature-ductus » d'Anne-Marie LECOQ rapproche le motif de la signature de la joute linéaire ayant opposé les deux rivaux : le trait ou l'ébauche peuvent révéler une personnalité artistique, et l'auteur indique que précisément, Carducho est le premier à faire le lien entre cet épisode antique et l'apposition d'une signature en forme d'ébauche de la part de Michel-Ange dans le palais de Chigi, à l'intention de Raphaël qui officiait dans ce lieu. Les « faciebat » ou « fecit » ainsi que les lignes dessinées du passé renvoient à celles du présent, démontrant la conscience de l'importance de cette affirmation de l'artiste à l'époque moderne.

⁶⁵⁷ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 80r° : « Y aquella tan celebrada y referida contienda entre Apeles y Protogenes, sobre el diuidir las lineas, que por ser cosa tan socorrida para exemplos, que declaren varios pensamientos, se han conseruado tanto en la memoria de los hombres. » Nous reviendrons sur ce motif de la joute linéaire dans l'analyse du point de vue Juan Caramuel.

⁶⁵⁸ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 5r°.

⁶⁵⁹ Comme ses prédécesseurs, Carducho avance l'argument de la proximité temporelle tendancieuse comme obstacle à une considération approfondie de l'œuvre de ses confrères : « Mas he notado que no has nombrado ninguna Pintura en particular; si bien las has celebrado à todas, y hazes bien de no señalar, por escusar ocasiones, y zelos, que suelen ser odiosas, acciones semejantes; y assi està bien el alabarlas todas, puesto que todas las merecen. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 151r°. Le compromis trouvé – louer toutes les œuvres – revient à n'en louer aucune ; le principe de précaution cache sans doute une simple absence de critiques valorisantes. La théorie de la peinture ne sort pas de son caractère normatif et idéaliste : les topiques, non plus antiques, mais modernes – Vinci, Michel-Ange, Titien, chacun avec leurs anecdotes attirées – l'emportent toujours sur le jugement esthétique.

certain dédain⁶⁶⁰. Le Caravage, cité comme un « monstruo de ingenio, y natural »⁶⁶¹, n'est ni fustigé, ni loué : il représente un mauvais exemple pour Carducho, car l'artiste réalise des œuvres certes impressionnantes, mais également trompeuses quant à la facilité de leur exécution. Pour l'auteur, la peinture est une science qui nécessite une étude adéquate, aux antipodes d'une quelconque spontanéité. Cette compréhension de l'art pictural est confirmée par sa manière de parler des peintres médiocres, ou plutôt fautifs : ils ne sont jamais mauvais dans leurs aptitudes, mais seulement ignorants des principes régissant leur art. Tout est dit dans cette phrase du maître à la fin du premier dialogue, après la longue série d'*ekphrasis* rapportées par le disciple : « Yo quisiera huieras dibujado mas, y visto menos »⁶⁶². L'imitation de la nature, qui constitue bien l'essence de la peinture⁶⁶³, n'est qu'une méthode qui ne peut être suivie sans intelligence, sans réflexion. La méditation sur l'art antique, un crayon à la main, permet ce travail de l'entendement qui préside au geste pictural. Tout ce qui s'éloigne de ce processus est susceptible de sombrer dans l'erreur. Ainsi, Carducho reconnaît la possibilité que différents styles coexistent – l'accident –, pourvu qu'ils soient le fruit d'une étude rigoureuse – la substance ou l'essence de la peinture⁶⁶⁴. Mais il dénonce toutes les entreprises hâtives, hasardeuses ou instinctives, car elles dévalorisent précisément la base salutaire de la peinture – son ingéniosité, sa dimension intellectuelle – ainsi que sa finalité exemplaire :

Por tanto el que fuere mero imitador de lo natural exterior, desnudo de los preceptos y conocimientos, como ha de acertar, puesto que no conoce essas diferencias y concordancias? Y assi vemos executadas cada dia cosas impropias, è indecentes en acciones y mouimiento, y en trages sin decoro, y prudencia⁶⁶⁵.

La « simple y mera imitacion » est l'équivalent de la plus grave médiocrité pour Carducho, mais encore une fois, aucune dépréciation n'est gratuite dans ses propos : la médiocrité est décortiquée, scientifiquement analysée, d'une part afin de prévenir ses causes, et d'autre part afin de mettre en évidence les exigences de la peinture. L'auteur prend soin de synthétiser toutes les équations malheureuses qui font la mauvaise peinture : mains isolées de

⁶⁶⁰ Nombreux sont les passages dans lesquels il est possible d'entrevoir cette attaque ; mais les peintres méprisés par Carducho ne sont pas nommés : « [...] no tienen poca culpa los artifices que poco han sabido, ò poco han estimado, abatiendo el generoso Arte à conceptos humildes, como se ven oi, de tantos cuadros de bodegones con baxos y vilissimos pensamientos, y otros de borrachos, otros de fulleros taures, i cosas semejantes, sin mas ingenio, ni mas assunto, de auersele antojado al Pintor quatro picaros descompuestos, y dos mugercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte, y poca reputacion del Artifice. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 112r^o. Remarquons la nuance « poco han sabido, ò poco han estimado » : la mauvaise peinture est toujours due à l'insuffisance de la formation de l'artiste, ou bien à l'insuffisance du jugement du contemplateur.

⁶⁶¹ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ff^{os} 89r^o-89v^o : « En nuestros tiempos se leuantò en Roma Michael Angelo de Carabaggio [...]. Quien pintò jamas y llegò à hazer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitaua con tanta admiracion? »

⁶⁶² Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 22v^o.

⁶⁶³ La question de la définition de la peinture occupe le troisième discours, l'auteur s'inscrivant dans la lignée des théoriciens étrangers antérieurs dont il reprend les idées : « Mas yo, si la considero facultad, dirè, que la Pintura es quien artificiosamente imita a la Naturaleza, porque mediante su ingenioso artificio, vemos, y entendemos todo lo que con la misma verdad nos enseña y demuestra la propia Naturaleza, de formas, cuerpos, afectos y casos. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 38v^o.

⁶⁶⁴ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ff^{os} 84v^o-85r^o.

⁶⁶⁵ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 49v^o.

l'entendement, pratique du dessin sans théorie, ou inversement⁶⁶⁶. Tous ces cas de figures démontrent que l'art pictural est une science complète et complexe, car elle exige la maîtrise de compétences presque opposées – se laisser inspirer par le naturel et savoir en retirer le meilleur à force de réflexion –, et cet équilibre entre sensibilité et intelligence est compris comme un don de Dieu rare. Cependant, le statut de peintre parfait est un modèle à imiter, mais un objectif impossible à atteindre : quand le disciple demande « El que llegasse a obrar con todos los preceptos, con todas las reglas, y con toda la atencion que en estos discursos has propuesto, las obras que saliessen de sus manos saldrian perfectas? »⁶⁶⁷, le maître répond par l'affirmative tout en glosant la relativité à laquelle est toujours soumis l'homme, et son impossibilité à dominer tous les champs d'études requis pour la réalisation parfaite d'une œuvre.

Parallèlement, Carducho pointe l'imperfection qui touche la peinture de l'autre côté du tableau, en théorisant davantage que ses prédécesseurs les causes et la responsabilité des mauvais jugements, qui lui inspirent le fameux proverbe « Mas vale ser Medico, que Pintor »⁶⁶⁸. Tout juge de la peinture doit être peintre, et tout amateur doit savoir apprécier la peinture, dans tous les sens du terme, de la bonne distance à observer aux bonnes mesures à calculer⁶⁶⁹.

La peinture se doit d'être « docta » et ce sont les normes qui font le « perfectio Pintor » :

A esta si que la llamarèmos justamente docta Pintura, y merecedora de tantas prerogatiuas y apologeticos, como se han hecho en su fauor, porque està hecha y obrada con razon, reglas y preceptos probables, y demonstrables, a diferencia de la que està hecha acaso, y solo con el vso⁶⁷⁰.

Les théoriciens espagnols antérieurs se sont efforcés de faire accepter le principe selon lequel la peinture était une science libérale, en recourant la majeure partie du temps à des arguments passés. Carducho fait sienne cette idée et il s'attache à formuler ses normes, ses préceptes, par une argumentation globalement tournée vers le présent. Cette volonté de

⁶⁶⁶ Carducho s'inspire de la distinction de Federico Zuccaro entre le peintre intérieur et le peintre extérieur, autrement dit la dimension spéculative et la pratique que doit maîtriser le peintre parfait : « Estos [dos Pintores] pueden obrar juntos de quatro maneras : El entendimiento docto y bien diciplinado en la facultad; y las manos indoctas, y poco habitudas: y por el contrario, las manos bien habitudas, y el entendimiento indocto, como tambien pueden ser ambos doctos y bien habitudos, y ambos indoctos, è ignorantes. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 51r°.

⁶⁶⁷ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 66v°.

⁶⁶⁸ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 67v°.

⁶⁶⁹ Carducho parle évidemment du bon emplacement nécessaire à la contemplation de la perspective et des proportions, Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ff°s 67v°-69v°. Il relate également une anecdote comique sur la commande malheureuse d'un saint Christophe par des paysans étourdis : « Maestro. Hasme acordado vn caso gracioso que te quiero contar: y fue, que ciertos labradores por comission de su lugar fueron à vn Pintor que les pintasse vn San Christoual (deuocion mui antigua de los fieles) y dieronle la medida à la del concepto que tenian hecho en su simpleza, y no à la de la Iglesia y lugar para donde le querian. Hizolo assi el Pintor sin exceder en nada, de que ellos, estando acabado, mostraron grande contento, y lo lleuaron; y quando lo descogieron en su Iglesia (que era harto pequeña) hallaron que no cabia en ella con grande pedaço, y boluiendo al Pintor por el remedio, el espantado de su ignorancia y inaduertancia, les dixo riendo: Ya que no cabe en pie, por ser baxa la Iglesia, pongalo echado. Parecioles bueno el arbitrio, y con el se boluieron à su lugar, y faxaron por de dentro toda la Iglesia con su San Cristoual. », *ibid.*, ff°s 96v°-97r°.

⁶⁷⁰ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 43v°.

rationaliser la pratique picturale exige la tenue d'un discours lui-même rationnel, d'où ce contournement des développements vains et cette concentration sur des démonstrations efficaces, éloquentes : aucun peintre ancien n'est adulé, aucun peintre strictement contemporain n'est encensé, et aucun peintre médiocre n'est désigné. Les repères autour des figures incontestables pour les lecteurs forment un échantillon conventionnel et cohérent, mais l'image du peintre parfait, « erudito y docto », vaut avant tout pour ses valeurs.

Ainsi, la figure d'Apelle se dilue dans le texte, et elle est absente des gravures : nous pouvons avancer l'hypothèse d'une rupture entre son statut d'idéal historique et verbal, d'antonomase d'une excellence propre au passé, et la constitution d'une allégorie qui condense des valeurs dans une image sans retenir de personnalité, afin de tendre à l'universel. Dans les *Diálogos*, le maître excellent ne s'incarne pas car ses valeurs se sont désolidarisées de sa personne et fonctionnent de manière autonome. Tandis que les supports écrits font d'Apelle un modèle incontournable et quasi unique, les sources mêlant texte et image lui laissent seulement un second rôle : il est dépassé dans le *Libro de verdaderos retratos* de Francisco Pacheco par la propre personnalité artistique de l'auteur, il est nuancé dans les propos de Carducho et éludé dans les gravures concrétisant l'idéalisation de l'art pictural. Apelle ne semble pas pertinent sur le mode visuel : il constitue un paradigme langagier externe de la peinture pouvant ne pas coïncider avec l'idéal du peintre vu de l'intérieur, davantage complexe ; nous reviendrons sur son effacement de la sphère picturale dans la troisième partie. Si Carducho n'utilise pas de la notoriété du peintre grec pour persuader le lecteur, son traité montre en revanche une force de conviction dans le va-et-vient des idées entre maître et disciple, mais aussi dans l'articulation dialectique des textes avec les gravures, construisant progressivement sa propre image de la perfection.

2. Le cheminement discursif

Tous les topiques anciens et modernes vus précédemment sont absents des dix illustrations, frontispice inclus, qui ponctuent les *Diálogos* de Vicente Carducho ; leur ton allégorique répond à une neutralité spatio-temporelle et filtre en revanche tous les concepts opérants dans la définition de la peinture, mais également du peintre. Elles montrent ainsi l'originalité, propre aux emblèmes, de signifier une idée par la visualisation d'un signifiant matériel. La représentation du peintre à l'œuvre, qui n'est pas fréquente dans la production picturale de l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, est déclinée dans ces gravures qui entrent pleinement dans la logique rhétorique de l'auteur : avant de lire sur le visage de ces figurations du peintre parfait les idées qui l'entourent, nous préciserons leur mode d'apparition en interrogeant les charnières qui les unissent au discours.

Vicente Carducho, théoricien et peintre – en cohérence avec son principe selon lequel tout juge de la peinture doit la pratiquer – n'est pas l'auteur des gravures qui accompagnent son traité. Francisco Fernández et Francisco López ont apposé leur nom sur les planches que

Carducho a forcément aidé à concevoir⁶⁷¹, car ces illustrations sont plus que cela : elles dépendent concrètement de chaque dialogue qui les annonce explicitement et thématiquement, ce qui rend impossible une quelconque spontanéité de leur exécution.

Le frontispice, réalisé par Francisco López, est un élément du paratexte à part de la série, même s'il amorce la tonalité allégorique, nous y reviendrons. Ce que nous considérerons par commodité comme la première gravure est signée du même artiste, et elle fait directement suite au premier dialogue, annoncée par le maître – comme toutes les autres – de cette manière : « Este dibujo aqui en aplicaron esse mote agudamente lo dize, y los versos los pintan al viuo. »⁶⁷². Le dialogue s'achève en présentant la gravure et un poème, au folio 23r^o, et l'image apparaît au folio 25r^o. Le poème manque, le folio 24 a été omis⁶⁷³. La deuxième gravure, de Francisco López, montre également une irrégularité : elle est paginée « 26 », or elle correspond au folio 36, et elle apparaît avant le poème, à l'inverse des suivantes. Elle est ainsi introduite : « toma este Esquicio con esse Poema à proposito de lo que estamos tratando, que no puede dexar de entretenerte »⁶⁷⁴.

La fin du troisième dialogue ne présente que la gravure de Francisco Fernández par ses mots : « y todo lo dize este dibujo »⁶⁷⁵, mais un poème est bien inséré avant elle. La formule est significative : le dessin parle, comme un poème peut illustrer un message. L'hybridation culmine dans l'annonce de l'image suivante, du même graveur : « Y al pensamiento de la simpatia de la Pintura, y de la Poesia, y de la eficacia y fuerça que han de tener en la imitacion, y en mouer, hizieron este Geroglífico, en que ambas Artes emplearon plumas y pinceles, teniendo por objeto a la misma naturaleza », hiéroglyphe qualifié plus loin par le maître de « noble diuertimiento, causa para que te entretengas no solo con los sentidos, mas con las potencias del alma »⁶⁷⁶. La formulation, qui désigne l'union visuelle du *mote* et de l'*imago*, pourrait aussi s'appliquer à l'association de la chanson de Miguel de Silveira et de la gravure qui lui succède, dédoublant ainsi la lecture hiéroglyphique. La cinquième gravure, de Francisco López, n'est pas annoncée, contrairement à la *silva* de Lope de Vega : « pedi al famoso Frei

⁶⁷¹ George KUBLER, « Vicente Carducho's allegories of painting », *Art Bulletin*, 1965, vol. 47, n° 4, p. 440 : « Vicente Carducho himself surely was the designer of the allegorical images in the *Diálogos*. The eight colloquies all mention the accompanying engravings explicitly, as integral part of the argument, with explicative poems commissioned by Carducho from his friends. The figural compositions are unmistakably his own even though they are filtered through the work of the two different engravers. They form a coherent whole to accompany the dialogues between the painter and his pupil, by means of figures, emblems, and allegories freely borrowed and elaborated from Cesare Ripa's *Iconologia*, mentioned on fol. 75 as "Cesar Agripa". » *Ibid.*, note 5 : « [...] Francisco Fernández (Madrid, 1605-1646), V. Carducho's pupil and collaborator at the Palacio Real. [...] Francisco López (ca. 1552-1629, Madrid), also V. Carducho's pupil, who was unsalaried court painter from 1603 (Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, XXIII, p. 373). »

⁶⁷² Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 23r^o.

⁶⁷³ Pour George KUBLER, « Vicente Carducho's allegories... », p. 440, note 8, et Francisco CALVO SERRALLER, dans son édition des *Diálogos de la pintura...*, p. 103, note 274, les « versos » renvoient à la sentence inscrite sur la gravure. Or, cette phrase du maître ne diffère pas des formulations qu'il emploie par la suite pour annoncer et la gravure, et le poème, en utilisant également la métaphore de la plume qui peint. La seule nuance empêchant d'affirmer qu'il manque bien un poème entre le dialogue et la gravure, sur le folio 24 apparemment omis, est l'absence du démonstratif « [estos] versos. »

⁶⁷⁴ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 35v^o. Francisco CALVO SERRALLER, dans son édition des *Diálogos de la pintura...*, corrige l'inversion et place le poème de José de Valdivielso avant la gravure, pp. 145-147.

⁶⁷⁵ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 45r^o.

⁶⁷⁶ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ff°s 62r^o-62v^o.

Lope de Vega, que con su erudita fecundidad de conceptos y hermosura dulce de versos, dixesse algo a este pensamiento, y me embiò esta Silua »⁶⁷⁷.

À la fin du sixième dialogue, le maître précise bien ce qu'il remet à son disciple : « como lo reparò delicadamente con su excelente ingenio don Antonio de Herrera Manrique, Cauallero del Abito de Santiago, en estos versos que hizo al pensamiento, dando en ellos nuevos conceptos para el assumpto (que nos dà el rasguño que miras en el mismo papel) »⁶⁷⁸. Poème et gravure – toujours de Francisco López – coexistent sur une même feuille dans la fiction du dialogue, comme dans la matérialité du livre imprimé. Le procédé est similaire pour les septième et huitième gravures, du même artiste : « Francisco Lopez de Zarate hizo vna Cancion Real a este assunto, [...] te lo fio hasta mañana con esse dibujo »⁶⁷⁹, « y juntamente vè esse dibujo, y esos versos del Doctor Iuan Perez de Montaluan »⁶⁸⁰ : là encore, image et vers sont unis. L'édition de 1633 des *Diálogos* intègre en fin d'ouvrage le *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor Fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempcion del Arte de la Pintura*, qui témoigne du procès achevé à Madrid la même année, impliquant Carducho et plusieurs de ses confrères sur la question de l'impôt sur la vente des tableaux. La dernière gravure, de Francisco Fernández, clôt l'ouvrage à la suite de cet appendice, mais elle n'est pas verbalement annoncée.

La présentation par le maître des huit gravures centrales est souvent redoublée par la réponse du disciple qui donne son ressenti à leur sujet, ressenti qui évolue au fur et à mesure des dialogues. Aucun retour n'apparaît au début du deuxième dialogue, et au début du troisième, l'élève, occupé à écouter de la musique, reste insensible à l'esquisse, jugée inutile, que le maître lui a laissée : « al son de aquel pico sonoro y meloso boluia à leer los versos que anoche me diste, con que podias escusar el dibujo segun forman, hablan y pintan a los sentidos »⁶⁸¹. La contemplation des chefs-d'œuvre occidentaux n'a pas suffi à lui ouvrir les yeux, mais les paroles du maître vont faire effet et peu à peu, le disciple rentre dans la logique visuelle : au début du quatrième dialogue, il pose le regard sur la nature environnante, apprécie le paysage et dit avoir consulté un livre d'estampe de Dürer, mais rien n'est dit sur le poème et la gravure. Aucun commentaire n'est fait non plus au début du dialogue suivant, mais le disciple relate sa visite au chantier du Palais du Buen Retiro, puis évoque Francisco Pacheco et son *Libro de retratos*, « ingenioso y erudito Pintor, a quien los profesores destas Artes deben mostrarse agradecidos, pues ha procurado con retratos y elogios eternizar sus nombres; que siempre la Poesia y la Pintura se prestaron los conceptos. »⁶⁸².

⁶⁷⁷ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 80v°. La gravure « Ars magna naturae renovat omnia », f° 83r°, est absente de l'édition de Francisco Calvo Serraller ; la troisième gravure du f° 46r° est répétée à sa place.

⁶⁷⁸ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 105v°.

⁶⁷⁹ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 128r°.

⁶⁸⁰ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 161v°. La huitième gravure, située à l'origine au f° 163, est insérée dans l'édition de Francisco Calvo Serraller juste après la septième, tandis que le huitième dialogue est conclu par la neuvième gravure, normalement placée à la fin du *Memorial* qui succède aux dialogues, mais que Serraller n'a pas reproduit dans son édition.

⁶⁸¹ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 38r°.

⁶⁸² Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 65v°.

La cinquième gravure n'est pas annoncée par le maître, et pour cause : c'est le disciple qui l'a soumise, comme il le précise au début du sixième dialogue, « el dibujo que anoche llevè »⁶⁸³, en n'omettant pas de saluer les « diuinos versos » de la *silva* de Lope. Rien n'est dit sur les compositions visuelle et poétique au début du septième dialogue, en revanche, le disciple interroge le maître – Carducho – sur une ébauche réalisée pour l'Alcazar de Madrid, mais restée inachevée à la mort de Philippe III. Concernant l'avant-dernière gravure, la réaction du disciple est immédiate : « Yo venero, y reuerencio la imagen: primero por lo que representa, y luego por la pluma que la pintò con tanta excelencia. »⁶⁸⁴. La phrase est ambiguë quant à l'objet contemplé, hybride mêlant la peinture et la plume. En revanche, la focalisation de l'admiration ne prête pas à confusion : le poème et la gravure qui ferment le septième dialogue louent la réalisation du portrait de la divinité par saint Luc, qui fascine le disciple. Sa dernière réaction conclusive à la fin du huitième dialogue n'indique rien en particulier sur le dessin et le poème que lui prête le maître.

Le disciple, alter ego de tout lecteur potentiel, s'ouvre peu à peu à l'image et à son langage, rapproché de l'écriture poétique. Mais toutes ces remarques du maître et de son élève interviennent exclusivement en périphérie des discours, sans que les compositions poétiques et visuelles n'entrent jamais dans le cœur de la démonstration de chaque dialogue. C'est sans doute ce qui a causé le déficit d'intérêt⁶⁸⁵ envers cette ponctuation pourtant substantielle : les dialogues donnent l'impression de laisser en marge les gravures et les poèmes, leur parallèle ayant été perçu comme conventionnel et non constitutif du discours de Carducho. Or, il nous semble que leur assemblage est complexe et qu'il propose une lecture à plusieurs niveaux. Dans le cadre de notre étude, nous ne pourrions approfondir tous les angles possibles, et nous nous concentrerons sur la présence des *topoi* du peintre dans les illustrations, sans perdre de vue les poèmes, afin d'apprécier leur interaction avec l'idéalisation prégnante dans le discours. Loin d'être marginales, les gravures peuvent être considérées comme un guide pour le lecteur, rôle qu'elles occupent dans la fiction narrative des *Diálogos*.

Au-delà de l'encadrement des illustrations par les commentaires d'entrée et de sortie des dialogues, une deuxième constante les lie avec le contenu du discours, par une cohérence du détail plus que de l'ensemble : en effet, les gravures sont le plus souvent en relation avec la fin de la démonstration, sans embrasser son intégralité. Plus précisément, le dernier argument ou la synthèse finale du contenu théorique de chaque dialogue inspire la citation du poème, qui agit lui-même comme un intermédiaire regardant d'un côté vers le texte, et d'un autre vers l'image. Ainsi, si l'influence de la majorité de ces gravures est bien d'ordre allégorique, leur intégration dans les *Diálogos* relève surtout de la rhétorique car elles sont justifiées par la

⁶⁸³ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 84r°.

⁶⁸⁴ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 128r°.

⁶⁸⁵ Dans son propre prologue « A los lectores », Carducho indique la composition de son ouvrage, divisé en huit dialogues et complété par les dépositions de sept « Ingenios desta Corte », mais rien n'est dit ni sur les poèmes, ni sur les gravures. Par ailleurs, le message des dialogues peut sembler en décalage avec celui des illustrations : « If the dialogues are Mannerist documents, the allegories and the poems are Baroque expressions. », George KUBLER, « Vicente Carducho's allegories... », p. 438, note 1. Nous verrons ci-après la possibilité d'une lecture croisant ces trois supports.

logique de l'auteur. En ce sens, nous les considérons davantage comme des illustrations emblématiques, partielles et complémentaires, que comme des allégories généralistes et autonomes. De plus, il semble réducteur de les définir comme des allégories de la peinture, d'une part, parce qu'elles ne sont pas toutes de la même nature, et d'autre part, parce que, même si elles incarnent des idées et des idéaux, elles présentent également une incarnation du peintre qui n'est pas seulement métaphorique : la pratique picturale, le geste, et donc le peintre à l'œuvre, y sont concrètement mis en scène.

Des figures de peintres qui nous intéressent, lesquelles sont incarnées au tournant de chaque dialogue ? Nous l'avons dit, Apelle est le grand absent de ces images : aucun élément visuel ne reflète les anecdotes de sa biographie. Sa figure intéressant moins que ses valeurs et ses préceptes, son personnage historique n'a pas été matérialisé. En revanche, les deux instances abstraites et opposées de la création, Dieu et le singe, sont concrétisées dans la sixième gravure, mais elles ne sont pas identifiées en tant que peintres. Seul saint Luc tient ce rôle, aux côtés d'autres personnifications que nous devons également interroger. Avant d'appréhender la rhétorique visuelle de cette succession emblématique, voyons précisément comment les mots jouent avec elles, en les laissant cristalliser le point de vue de l'auteur sur les origines de la peinture et l'idéalisation du peintre.

La composition de son traité en dialogues permet à Carducho de disposer à sa guise les informations historiques et légendaires sur la naissance de la peinture, ce qui ne l'intéresse de toute façon pas au premier chef, d'où le recadrage constant sur l'art de son époque déjà constaté. Ainsi, le passage obligé sur les origines de la peinture n'intervient que dans le deuxième discours, alors que les personnalités modernes ont retenu l'attention du maître et du disciple dans le premier. L'auteur adopte un point de vue chronologique et passe en revue plus longuement que ses prédécesseurs les différents inventeurs de l'Ancien Testament ayant un lien avec la création d'images, aussi bien peintes que sculptées. Il mentionne ensuite la polémique des auteurs antiques qui hésitent entre l'Égypte et la Grèce pour situer les premières innovations, et rappelle que la technique originelle est celle de l'ombre projetée. Viennent ensuite, sur un ton scientifique et neutre, les noms des peintres grecs et latins, brièvement évoqués en suivant explicitement Pline mais également les contemporains de l'auteur, tel que Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Puis il est question des « grutescos », des siècles noirs de la peinture et de sa renaissance en Italie, grâce à Cimabue, Masaccio, pour culminer avec Michel-Ange ; enfin, quelques peintres espagnols du XVI^e siècle sont cités. Cette frise temporelle n'indique que des données historiques ; rien n'est dit sur la figure de Dieu peintre, ni sur celle de l'évangéliste Luc. Ceci découle du fait que Carducho est davantage préoccupé par la finalité de la peinture que par ses origines : ainsi, la place des peintres antiques est réduite, non magnifiée, et il en va de même pour les mythes originels chrétiens. Corollairement, tous les éléments de la dimension divine de la peinture sont utilisés dans le sens de l'exemplarité ; Carducho argumente sur l'efficacité, l'utilité de l'art pictural, et non sur sa filiation légendaire.

De fait, une fois cet exposé encyclopédique fini, le disciple n'est pas totalement convaincu par ces vérités, certes historiques mais relatives, voire obsolètes, sur les mérites de la peinture, et il demande au maître de lui donner son avis personnel, davantage circonstancié, sur ce qu'il considère être la meilleure peinture. Le maître expose alors la triple noblesse de cet art, noblesses politique, naturelle et morale, cette dernière étant la plus élevée. Il se réfère presque littéralement à la session XXV du Concile de Trente, inspiré également par le *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) de Gabriele Paleotti, et énonce que « la nobilissima Arte de la Pintura tiene por fin a Dios, su Criador, y Señor nuestro »⁶⁸⁶, et que, pour résumer, les images peuvent convertir les hérétiques, maintenir la foi des fidèles et leur apporter la perfection morale. Dans cette perspective, ce deuxième dialogue aurait pu être illustré par la septième gravure, qui rappelle l'origine de la fonction vertueuse de la peinture dans la réalisation de la première image de la divinité par saint Luc. Mais le discours n'y fait pas référence et se reporte sur la notion d'effort, liée au thème du dialogue, la difficulté de l'art pictural, et qui donne lieu à la gravure « In vanum laboraverunt ». C'est le postulat de l'efficacité et de l'excellence de la peinture qui est posé.

Cependant, les *Diálogos* utilisent bien la métaphore artistique appliquée à la divinité : par exemple, l'homme est défini comme « simulacro diuino, y hechura del sumo Artifice Dios »⁶⁸⁷ dans le troisième dialogue, de même que la nature est une « Pintura de la mano de Dios »⁶⁸⁸, au début du quatrième dialogue. Mais l'image reste diffuse, elle n'est pas théorisée, uniquement convoquée pour sa teneur métaphorique ; elle ne constitue pas un argument mais une vérité abstraite, poétique. Elle le devient cependant, mais dans les propos du disciple, sur la question du *paragone*, la polémique sur la primauté et la supériorité de la sculpture face à la peinture. L'élève retranscrit ce qu'il a entendu à ce sujet, en commençant par le symbolisme des figures du Dieu sculpteur et du Dieu peintre :

⁶⁸⁶ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 34r°.

⁶⁸⁷ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 40v°.

⁶⁸⁸ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ff°s 47r°-47v° : le disciple contemple le paysage devant lui, et le maître dit : « Es Pintura de la mano de Dios, que pintò cielo y tierra con figuras tan hermosa, que no ai pincel como los de la luz del Sol, cuyos rayos (que son las pinceladas), hazen en el aire, por medio de las luzes, hermosissimas Pinturas. » Cette utilisation métaphorique du lexique pictural pour désigner Dieu contient une dimension lyrique, qui se concrétise dans le discours du maître, quelques lignes plus loin, par la citation d'un sonnet anonyme sur l'image du Soleil, divin et peintre. Mais le « divino Sol » a également une traduction plus concrète : la peinture est issue de ce Soleil, Dieu étant le Peintre originaire – ce sur quoi Carducho n'insiste pas – mais elle reste dépendante de cette source d'éclat pour s'épanouir. L'équation entre le Soleil – le roi, représentant de Dieu sur terre – et l'éclat – la noblesse, la reconnaissance –, est implicite dans le traité (et y est reprise sous d'autres formes), notamment dans cette position progressiste du maître qui, dans le cinquième dialogue, se plaint du poids de l'extraction nobiliaire au détriment du mérite artistique : « [el] injusto abuso tan tiranamente introducido en el mundo, que no sè yo en que razon cabe, que la virtud y ciencia estè pospuesta a la sangre, y a la fortuna, y aun al dinero, que nos pudieramos quejar [...] que porque estas cosas valian mas, no auia yà Fidiás en la Escultura, ni Apeles en la Pintura [...]. Y no menos hiziera para èl [el buen Pintor], ocasiones en que luciera, Alexandros que le premiàran, [...] con lo cual lograria [...] el conocimiento de la verdad del Arte, la Fama, y el premio, sin lo qual serà como relox de Sol a la sombra, que si bien encierra en si tanto ingenio, y tan fundada Astronomia y Matematica, se queda sin lograrse, y no sirue de nada, no por falta de la ciencia, sino por falta de vn Sol que le ilumine, y dè vida. », *ibid.*, f° 72r°. Dans la lignée de la « Exhortacion » de Gaspar Gutiérrez de los Ríos en faveur d'une meilleure considération du travail, Carducho appelle une considération adéquate de l'art pictural, et plus concrètement, une consolidation du patronage nécessaire à l'émulation artistique. Voir à ce sujet Karin HELLMIG, *La literatura artística...*, notamment p. 40 : « [la literatura artística española del siglo XVII solicitaba] mejores posibilidades de formación para los artistas mediante la fundación de academias y un más activo patrocinio de las arte por parte de la nobleza y el rey, en el que los artistas locales debían tener mayor cabida. »

El robusto i fuerte Escultor [...] dize, y alega la antigüedad, por grandeza, por auer formado Dios al hombre de barro (mera accion del Escultor). El Pintor dize, que primero formò la luz, Pintor vniuersal, que sin ella no ai color, y con ella està todo colorido, y pintado de la mano del soberano Pintor⁶⁸⁹.

Cette présentation détournée, par la voix du disciple, permet à Carducho de ne pas prendre parti et d'énoncer, à travers les paroles du maître, l'idée d'une égalité substantielle entre ces arts, régis par l'imitation de la nature mais sensiblement différents dans leur technicité – la sculpture redevient alors davantage manuelle que la peinture – et leur utilité, la peinture étant davantage précise car qualitative. L'efficacité est un critère important dans l'argumentation de Carducho. Les conclusions de cet échange reviennent à des principes généraux mais primordiaux pour l'auteur : chacun doit juger en fonction de ses compétences et tous doivent imiter la manière divine, « imitando (en su modo) al Criador Dios »⁶⁹⁰. Nous verrons à quel point l'aboutissement de ce développement est dynamisé par le poème de Antonio de Herrera Manrique, lui-même se révélant pleinement dans la gravure « Vt art natvram, vt pictvra devm ».

Le septième dialogue offre le dernier point de vue théorique du traité, puisque le huitième constitue un manuel pratique des procédés techniques, avant de revenir à des considérations sur la création contemporaine – en écho avec le premier dialogue – et d'ouvrir la problématique de l'exemption fiscale de la peinture. La théorie de cet avant-dernier dialogue est en fait appliquée à l'histoire religieuse : « De las diferencias, y modos de Pintar los svcessos e Historias sagradas con la decencia que se deve. » De nouveau, il n'est aucunement question des origines de la peinture religieuse, mais bien de son exécution correcte et, a fortiori, de ses objectifs. Le point de départ de ce développement est le problème des erreurs commises par les peintres dans les scènes religieuses et donc la question du « decoro », cette vraisemblance muée en convenance⁶⁹¹. Devant toutes les mises en garde énoncées par le maître, le disciple en vient à se demander si le monde pourrait se passer de la peinture : la réponse est non, car cet art est né dans la nature – la silhouette dessinée par l'ombre –, et parce que la nature elle-même est peintre – au sens métaphorique, voire poétique –, enfin, parce que l'art pictural est utile au quotidien, et, avant tout, parce qu'il l'a été à la divinité⁶⁹². L'utilité morale reste donc le critère majeur. La démonstration va ensuite se dérouler en trois temps, sur un mode quasi syllogistique : Dieu est à l'origine de toutes les images existantes, et même si certaines peintures religieuses sont de mauvaise qualité, toute œuvre réalisée avec la foi, et donc cautionnée par la divinité, est digne d'être vénérée. Le cercle vertueux que l'auteur enroule

⁶⁸⁹ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintvra...*, ffos 92v^o-93r^o.

⁶⁹⁰ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintvra...*, f^o 105v^o.

⁶⁹¹ Sur la complexité sémantique du « decoro » au XVII^e siècle, voir Cristina CAÑEDO-ARGÜELLES, *Arte y teoría: la contrarreforma y España*. Oviedo : Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones Arte-Musicología (Ethos-Arte ; 6), 1982, pp. 65-73.

⁶⁹² Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintvra...*, ffos 118v^o-119r^o : « [...] si atendemos bien à los grandes frutos y marauillos bienes que desta diciplina y Arte se consigue, confessarèmos ser vniuersalmente necessaria, no solo para la Republica (pues contiene en si lo vtil, honesto, y lo deleitable) mas tambien pour la breuedad y claridad, y reducion, y generalidad con que se dà à todos haziendo efecto de verdadero amigo. Mas para que me canso en calificar esto con tales Pinturas è imagenes, si el mismo Dios apenas auia criado el mundo, quando hizo en si vna pintura ò imagen de hombre para hablar con nuestros primeros padres [...]. »

autour de la production picturale religieuse est la conséquence directe du positionnement catholique face à la Réforme protestante et iconoclaste : l'implication de la divinité dans les supports visuels divers suppose symétriquement l'efficacité des images religieuses, dont l'emploi se trouve ainsi doublement justifié.

À ce moment du traité, la question des origines de la peinture est donc de nouveau abordée, mais de manière inversée : il s'agit moins d'établir une filiation entre le Dieu peintre et les artistes humains que de retrouver la dimension divine dans chaque représentation visuelle terrestre. Différents types d'images sont mentionnés afin d'illustrer cette croyance fondamentale : la propre œuvre emblématique de Dieu et ses apparitions éclairant les premiers hommes⁶⁹³, puis les premières commandes directement formulées pour l'édification de son culte⁶⁹⁴, enfin, sa projection suprême dans la personne du Christ⁶⁹⁵, portrait de Dieu et miracle vivant offert aux humains. La divinité présente en chacune de ces modalités n'est pas dissociable de son efficacité : chaque image est performative. Cependant, la peinture reste métaphorique ; le langage cherche par ce biais une compréhension immédiate de la part du lecteur, et partant, son adhésion.

De la création du monde et de l'homme aux images *acheiropoietes*, l'auteur suit la palette divine de la peinture originaire, abstraite, avant d'évoquer les premières œuvres picturales faites par la main de l'homme, toujours dans l'illustration de l'utilité, et donc la nécessité, des images ici-bas. Toutes les « Pinturas » mentionnées servent un but précis, de l'incarnation de Dieu dans l'ange chassant Adam et Ève du paradis aux tableaux destinés à éduquer les analphabètes. La deuxième étape de l'argumentation est une conséquence de ce principe : puisque la peinture est essentiellement salutaire, toute œuvre s'écartant de ce but doit être sévèrement condamnée, en fonction de son éloignement du dogme. Dans cet ordre des choses, la peinture lascive ou inspirée par le diable est irrémédiablement mauvaise, tandis que celle de médiocre facture peut être recevable si elle est vertueuse. Ainsi, mieux vaut être mauvais peintre que mauvais chrétien. Le disciple demande des précisions sur ce sujet délicat et fréquemment éludé :

Lo que me ha hecho reparar en esta parte de la perfeccion del Arte, es auer visto muchas imagines milagrossas de nuestra Señora, de Christo crucificado, y de otros

⁶⁹³ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 119r^o : « [...] muchas vezes se aparecio Dios à sus amigos, en forma è imagen de hombre. Isaías vio à Dios, cuyo estrado cubria el templo de Serafines. Daniel le vio en figura de viejo [...]: todas son pinturas proporcionadas à nuestra capacidad :[...] la Estrella de los Santos Magos, todo lo que vio San Iuan Euangelista en la Isla de Padmos. Que es todo esto sino imagenes y pintura de la mano y pinzel de Dios, que nos habla en este language, que parece que se sirve desto, y nos dize que este Arte es necessario è inescusable, y que no se escusan hombres que le imite, è imite à aquella vniuersal Pintura de los cielos [...] para realçar en nuestro conocimiento la estimacion de su ser, para amarle eternamente [...] » C'est nous qui soulignons.

⁶⁹⁴ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 119v^o : « El Artifice soberano no ha querido esmerarse muchas vezes en honrar este Arte con su sagrada boca, ordenando en el Viejo Testamento, que se pintassen palmas, granadas, Serafines, y otras muchas cosas? »

⁶⁹⁵ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 119v^o : « Y despues en el Nuevo lo mismo, confirmando esto quando en cierto modo pintò Christo su diuino retrato, supliendo la insuficiencia, ò la incompatibilidad del Artifice, porque no pudo mirar, ni sufrir el resplendor que salia de su sacratissimo rostro, que es el que tantos Autores afirman, que embiò à Agabaro Rei de Edessa, para satisfacer el deseo que le auia obligado à embiar aquel Pintor [...] » C'est nous qui soulignons.

Santos de grandissime deuocion, y que obra nuestro Señor cada día por ellas grandissimos milagros, y si las miran con ojos de artifice, las hallan sin proporcion, y sin arte; y de las que estan hechas con ella, no vemos que obre Dios estas marauillas, ò pocas vezes⁶⁹⁶.

Les yeux de l'âme peuvent donc ne pas coïncider avec les yeux de l'art. Le maître répond sans nier la médiocrité de certaines œuvres religieuses, mais en plaçant clairement le fond au-dessus de la forme, toujours au nom de leur utilité. Il analyse par la suite plusieurs cas de figure qui le mèneront, dans un mouvement acronyque, jusqu'à saint Luc. Il est d'abord question des œuvres réalisées par les anges : supposés parfaits, ils sont en fait de faibles peintres, conditionnés par l'archaïsme pictural de leur propre époque. Mais l'argument préférentiel, à teneur éminemment contre-réformiste, rétablit une vision positive : il est normal que ces peintures aient été techniquement modestes afin de prouver que les miracles accomplis par elles dépendent avant tout de la toute-puissance de Dieu. La vénération d'effigies religieuses est bel et bien tournée vers la divinité représentée et ne constitue pas une idolâtrie de l'objet. La médiocrité picturale, ou plutôt la maladresse des premières œuvres religieuses – et a fortiori celles du présent – est donc justifiée de nouveau dans une dimension profitable, la seule perfection incontournable étant celle de la foi. Le maître ne manque cependant pas de mentionner les anecdotes qui illustrent l'efficacité décuplée des peintures bien réalisées – dans le cas de Juana de la Cruz –, mais aussi celles qui rappellent les dangers du superflu et de l'irrévérence – le cas de sainte Thérèse. Tout est question d'équilibre, de dévotion et de convenance⁶⁹⁷.

Cette insistance sur la prédisposition morale indispensable au peintre pour accomplir une œuvre juste, et accessoirement esthétique, débouche sur la troisième phase de l'argumentation, à savoir que Dieu est partie prenante du geste pictural, dans son inspiration et même son exécution. Le maître évoque différentes images miraculeuses : celles achevées par les anges palliant les défaillances de l'artiste – la Vierge de l'Annunziata à Florence, le portrait du Christ à Saint-Jean-de-Latran par saint Luc –, les *acheiropoietes* ou « no manufacta » – la Véronique, le portrait envoyé au roi Abgar et sa duplication par Focio Patricio –, et enfin, les décorations du tabernacle dans l'Ancien Testament. Ce dernier exemple clôt l'argumentation du maître alors qu'il sert de point de départ dans les traités antérieurs : la logique choisie par Carducho privilégie les idées face aux légendes, intégrées avec précaution. En effet, il anticipe les objections sur la scientificité de ces derniers arguments qui exigent une adhésion plutôt qu'une compréhension :

Bien conozco, que esta materia no es absolutamente para los que son mero científicos artifices, y que no quedaràn conuencidos con estas razones, porque siempre los

⁶⁹⁶ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 124r^o.

⁶⁹⁷ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 124v^o : « Demas, que tal vez se ha visto reparar alguna [imagen] por ministerio diuino, y que es cierto, que no le desagradan à Dios las pinturas sagradas hechas con arte y perfeccion, sino el afecto con que acuden à celebrar el Arte, y quças con descortesia, y poca atencion à lo que representa; de suerte, que Dios mira al coraçon y intencion. »

Filosofos buscan la causa natural de las cosas, y no alcançando esta causa, haràn bien dexarlo à Dios que lo sabe todo⁶⁹⁸.

Carducho garde donc pour la fin du développement les preuves les plus fragiles rationnellement, et paradoxalement les plus emblématiques.

Mais le dialogue ne s'achève pas ainsi. Saint Luc a été mentionné en passant, à propos du portrait du Christ conservé à Saint-Jean-de-Latran et dont Francisco de Holanda parle également dans son traité. En guise de conclusion, ou plutôt de transition, Luc est de nouveau convoqué, cette fois par le disciple qui témoigne de sa propre contemplation à Rome des œuvres lui étant attribuées⁶⁹⁹. Le discours sort de la théorie et s'appuie ainsi davantage sur l'expérience empirique. Le maître complète la liste des œuvres⁷⁰⁰, annonce la parution d'un ouvrage compilant les données sur ces effigies⁷⁰¹, puis statue sur la véracité du personnage et son exemplarité :

Y es mui cierto, que San Lucas fue Euangelista, y Pintor, en que vemos epilogado todo el encarecimiento, pues parece que Dios no quiso fiar este Arte a menos de a quien auia fiado su santo Euangelio, y hizo retratos de nuestra Señora, y de nuestro Señor; y que traía consigo estos retratos, con que conuertia mucha gente, y hazia muchos milagros; y desto no ai duda: y assi en toda la Iglesia se reconoce, y llama Pintor; y todas las Academias le tienen por abogado, honrando con tal Patron ~~de~~ todo el Arte. Imitemosle en la vida, y en el modo de pintar deuoto: en lo exterior, y interior, que es sin ninguna duda, que assi como traía en su compañía aquellas santas imagenes pintadas, tambien tenia dentro del alma retratada toda la Santissima Trinidad, contemplando sus soberanos atributos, a quien procuraua copiar; y a la purissima Reina de los Angeles, procurando imitar sus santissimas virtudes⁷⁰².

Saint Luc est considéré comme l'épilogue, l'aboutissement de l'implication divine dans la peinture, mais il est également celui du développement de Carducho. L'évangéliste est l'élé de Dieu, il est l'apothéose du choix de la divinité de recourir à la peinture pour diffuser son message. L'utilité de ses œuvres est un calque des œuvres *acheiropoietes*, et même, la grandeur de Dieu semble gagner l'évangéliste, sujet de l'expression « hazia muchos milagros ». Mais ce sur quoi insiste naturellement l'auteur, c'est sa valeur de peintre modèle : la tradition a façonné cette figure issue de son ambivalente fonction de portraitiste, avant tout littéraire. Son statut de peintre est ici mis en avant dans un but précis : celui de constituer une figure d'artiste

⁶⁹⁸ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 126r°.

⁶⁹⁹ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 127v° : « De mano de S. Lucas he visto en Roma aquellas milagrosas imagines de nuestra Señora en Santa Maria Mayor en la Capilla de Paulo V. Otra en la Iglesia de nuestra Señora del Populo en la via Flaminia, y otras. En Napoles en la Iglesia de Santa Maria Mayor ai otra. »

⁷⁰⁰ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 127v° : « En Trapania en la Iglesia de la Anunciada està vna imagen de Nuestra Señora, que tambien es tenuta por mano de S. Lucas. Otra en la ciudad de Catalayud en España, y otras muchas; cuya aueriguacion no me toca [...]. » Le maître ne souhaite pas rentrer dans la polémique sur la datation et l'authentification des œuvres attribuées à l'évangéliste. Il se situe non pas du côté historique, mais théologique.

⁷⁰¹ Il s'agit d'un projet d'ouvrage intitulé *Historia Itineraria y Corografica de Christo Señor nuestro, de Maria santissima su Madre, y de los Apostoles, Discipulos, y personas Euangelicas*, de Antonio de León Pinelo. Francisco Calvo Serraller, dans son édition des *Diálogos de la pintura...*, p. 374, note 953, donne le commentaire de Guillermo Lohmann Villena (in « Antonio de León Pinelo. El gran canciller de Indias », Séville, 1953, p. CXXVI) sur le caractère inachevé de plusieurs œuvres de Pinelo, induisant des effets d'annonce trompeurs, comme c'est le cas ici.

⁷⁰² Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 128r°.

exemplaire. Carducho mentionne le choix de saint Luc comme patron des académies artistiques comme une preuve, mais il faut sans doute l'entendre comme un exemple à suivre pour les peintres et les écoles à venir, ce à quoi invite le « imitamosle » ; l'auteur est précisément l'une des personnalités ayant contribué à la création d'une académie de peinture à Madrid au début du XVII^e siècle⁷⁰³.

La fin du paragraphe peut être assimilée à une pétition de principe dont la particularité est de traduire sur un plan religieux la théorie développée dans les dialogues précédents : les notions de peintre intérieur et extérieur deviennent respectivement synonymes de parfaite dévotion et de propension au prosélytisme, ce qui caractérise le parfait chrétien. Les dernières phrases confirment ce glissement du geste pictural vers la profession de foi, et donc vers un sens figuré : Luc imite la divinité par son attitude pieuse plus qu'il n'en copie l'image par sa technique. Les verbes « retratada », « contemplando », « imitar » le définissent comme un disciple de Dieu plus que comme un véritable artiste. Si son personnage sert d'épilogue sur l'essence et la finalité de la peinture, c'est parce qu'il constitue un extrême : il est le seul à avoir été investi de la fonction de peintre par la divinité, mais il est également l'argument le plus faible aux yeux des théoriciens. Sa place est à la lisière de la rationalité et de la technique, davantage du côté de la persuasion et du fantasme. De fait, Carducho semble même embarrassé par le manque de prise sur ce personnage : « es mui cierto », « no hay duda », « desto no ai duda », tout cela résonne sans apporter concrètement de faits, ce dont l'auteur nous avait averti quelques pages plus haut. Mais de nouveau, il en appelle à l'intime conviction, en l'occurrence, à l'intime croyance du lecteur, et s'en remet finalement à l'exemplarité exposée dans la « Cancion Real » de Francisco López de Zárate, et dans le dessin qui l'accompagne, autrement dit la gravure « Ipsi fecit nos et non ipsi nos ».

3. Le visage de la perfection

À partir de la présentation discursive des origines et de la primauté de la peinture précédemment établie, nous reprendrons le fil des charnières poético-visuelles qui articulent le discours afin d'en mesurer la logique. Nous ne pensons pas qu'il y ait un mouvement de strict contrepoint⁷⁰⁴ entre le contenu des dialogues et les idées exposées dans les gravures : le thème des discours, leur conclusion, la transition des poèmes et la ponctuation des images, le tout répété huit fois (rythme interrompu par des erreurs d'imprimerie), et parachevé par la neuvième illustration, instaure une cohérence pluridisciplinaire qui joue certes sur le latent, l'implicite, mais davantage encore sur l'idéalisation. Il y a bien en cela une progression, et elle

⁷⁰³ À ce sujet, voir Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 33-36.

⁷⁰⁴ George KUBLER, « Vicente Carducho's allegories... », p. 440 : « The engravings with their accompanying poems also act like a separate commentary carrying on a counterpoint discussion upon the relationships among the dialogues. [...] But the engravings adumbrate another interpretation more allegorical. It is more concerned with meanings latent in the dialogue. These are accessible only in emblematic conjunctions of figural compositions with their expansions in poetry. The sequence is clearly polyphonic, and it is progressive: the painter triumphant through study is the opening theme of the discussion, which then passes to mimesis, criticism, and sacred art. It ends with the supremacy of painting over other arts. »

suit précisément celle du discours. La dialectique qui peut être observée fonctionne alors sur le mode emblématique : les supports se complètent et se surpassent, et atteignent une certaine transcendance.

Le frontispice (fig. 1) occupe une fonction inaugurale habituelle, annonçant le mouvement général du traité, de la peinture « teorica » à la peinture « practica », et sa nature hybride, mêlant images et mots. Le premier dialogue pourrait se résumer du point de vue théorique au précepte du maître, emprunté à Apelle, selon lequel il faut dessiner sans relâche et donc méditer sur les principes de la peinture. Cette mise en avant de l'étude, opposée à la contemplation oisive, est parfaitement traduite dans la gravure « Ratione et labore non voluptate et otio » (fig. 2) ; elle l'était peut-être également dans le poème sans doute manquant, du fait de l'omission du folio 24 à l'impression. Dans cette première illustration, seuls les éléments au premier plan sont rapportés au personnage du peintre ; tout ce qui se trouve à l'arrière-plan doit précisément sortir de sa définition. La figure allégorique représentée n'est pas celle du peintre, mais celle de la Tempérance⁷⁰⁵ : un mors de cheval dans la main droite, elle désigne simultanément de la gauche le *mote* inscrit dans le phylactère et la divinité, dénotée par un rayon lumineux pointant vers le peintre. Celui-ci est assis sur des volumes et entouré des attributs de l'étude – instruments de mesure, globe terrestre, sablier – de l'attention, de l'inspiration et de la perfection – le coq, la figurine féminine et la pyramide. Le personnage est un apprenti : jeune, assis simplement, la tête penchée sur une tablette – dont le motif n'est pas visible –, sur laquelle il semble s'exercer au dessin. Ce disciple n'incarne pas la peinture : il illustre la mise en œuvre des valeurs inhérentes à cet art. La gravure assemble visuellement les ingrédients conseillés, et défendus, par le maître à la fin de son discours.

Dans le deuxième dialogue, il est question de la grandeur de la peinture qui est source de noblesse et des personnalités ayant connu la gloire grâce à leur expression artistique, ce à quoi semble aspirer le disciple : « Prosigue, Padre y Maestro, que enseñandome como tal, reengendraràs en mi nueuo ser, y me passaràs de la ignorancia al saber, que lo vence todo. »⁷⁰⁶. Les propos du maître le font mûrir, et en son absence, le dessin et le poème prennent le relais : la fiction invite à lire les gravures comme la synthèse et la continuation de la leçon à peine achevée, dans l'attente de la suivante. Cette deuxième illustration, « In vanvm laboraverunt » (fig. 3), avec une erreur de pagination, est située avant le poème, correctement paginé. Nous les considérerons dans cet ordre, même s'il reste sujet à caution (le maître dit « este Esquicio con este Poema », comme pour la huitième gravure, qui est placée après le poème). Les ingrédients néfastes à la peinture se trouvent désormais dans la partie inférieure, nettement séparée de la moitié supérieure qui concentre quatre figures : la Renommée, la Vérité, la Patience soutenant la toile, dont l'endroit reste invisible, et à laquelle travaille le peintre, le

⁷⁰⁵ Afin de concentrer notre analyse sur la représentation du peintre, nous ne détaillerons pas tous les éléments qui composent les gravures, et qui sont mentionnés par George KUBLER, « Vicente Carducho's allegories... », pp. 439-445. Voir également Zygmunt WAŻBIŃSKI, « Los Diálogos de la pintura de Vicente Carducho: el manifiesto del academicismo y su origen », *Archivo español de arte*, 1990, n° 251, t. LXIII, pp. 435-448, qui analyse brièvement les trois premières gravures comme une application des réflexions de Federico Zuccaro sur l'éducation artistique.

⁷⁰⁶ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 35v°.

quatrième personnage, cette fois équipé des instruments de son art – pinceaux, palette et appuie-main. Tout ce qui l’entoure est allégorique, mais le peintre novice, encore jeune, plus noblement vêtu et assis, le regard droit, à la fois hésitant et concentré sur une composition d’envergure, reste humain. Il a certes pris du galon et jouit d’un halo lumineux prometteur, mais le piédestal sur lequel il siège n’est pas encore totalement débarrassé des tentations vicieuses et tenaces – une araignée est même parvenue à infiltrer son champ de vision. La gloire est à portée de pinceau, admirée dans les exemples du passé et accessible grâce aux enseignements du maître ; la gravure montre le chemin parcouru et l’attitude à conserver pour y arriver.

La pièce poétique de José de Valdivielso, amateur de peinture impliqué dans sa défense, dialogue avec cette illustration, l’une ayant assurément inspiré l’autre : « Con desvelo estudioso / Con pincel ingenioso / O Ioven, que subiste / Al lugar arduo que te mereciste ». Les mêmes valeurs et principes, exposés sous une nouvelle forme, présentent ce qu’il reste à conquérir, entre encouragements et mises en garde. Le peintre est en croissance, en puissance, mais il est encore corruptible, et les réussites extraordinaires du passé ne doivent pas l’aveugler. Le traité insiste, après avoir montré la voie de l’étude, sur les différents écueils à éviter et sur les récompenses à venir. Ainsi, les discours verbal et visuel, dans le temps fort des transitions, se détournent des exemples fascinants, ou les considèrent précisément dans leur dimension remarquable, comme les fruits d’un effort intellectuel, moral et pratique : ils sont replacés dans le contexte des préceptes et non servis comme des preuves a priori.

La troisième étape répète un schéma similaire : maître et disciple se rencontrent, dissertent sur des concepts théoriques, agrémentés d’exemples qui suscitent l’admiration ou l’étonnement du disciple, ce qui motive en fin de dialogue une leçon de morale de la part du maître, de nouveau sur la gloire que l’art pictural permet d’atteindre. Cette notion est relayée par le sonnet de *fray* Diego Niseno, puis par la gravure intitulée « Ad magna præmia per magnos pervenitvr labores » (fig. 4) ; ces deux supports restent à l’écart de la démonstration scientifique menée en début de dialogue – le contenu normatif soumis aux citations contemporaines, notamment des théoriciens italiens –, et se concentrent sur la dimension morale reprise à la fin – les notions d’humilité, d’émulation et de vertu affiliées aux auteurs et aux artistes antiques. Une oscillation s’instaure entre méthode et éthique, le poème et la gravure faisant résonner de manière adéquate ce second aspect, davantage inductif que le premier, strictement déductif. Le sonnet tient le même rôle que le précédent poème : son message de persuasion condense les conseils du maître et s’inscrit en regard de la gravure dont il annonce les personnages et la morale. L’ensemble invite à la méditation sur l’erreur des « Brutos » et sur les promesses d’immortalité d’une vie studieuse.

Cependant, aucun mot n’a trait à la peinture dans cette composition : « De su afan *Estudioso* conducido / La cumbre ocupa el *Ioben* alentado ; / De la *Inmortalidad* aconpañado, / I del *Onor* à que anelò, asistido ». La gravure est presque aussi elliptique : le peintre, jeune mais avec plus d’assurance, mis comme un empereur et couronné de laurier, n’est reconnaissable qu’au faisceau de pinceaux qu’il tient dans sa main gauche, la même qui retient une toile posée

à terre, dont le motif reste invisible. Le peintre n'est pas à l'œuvre, mais à l'honneur : l'Immortalité et l'Honneur le récompensent pour les qualités qu'il a su observer dans les deux gravures précédentes, la concentration et la vertu. Son piédestal n'est plus assailli par les parasites et le ciel qui l'entoure est dégagé de tout mauvais augure. Ce qui gît à ses pieds représente ce qu'il a vaincu : l'ignorance, l'oubli et la mort. Cependant, les deux personnages allégoriques ont été sensiblement remodelés : l'Honneur n'arbore pas de corne d'abondance, tandis que l'Immortalité offre une sphère céleste inhabituelle⁷⁰⁷. L'interprétation semble ainsi adaptée à l'idée du statut non ostentatoire mais spirituel du peintre. La gravure est propice à une rhétorique persuasive qui ne paraphrase pas le discours mais en continue l'argumentation sur un mode emblématique. Les idées du maître prennent forme dans cette construction visuelle à lire et à déchiffrer gravure par gravure, dans leur syntaxe.

Après l'éveil aux préalables intellectuels et moraux, vient le tour de l'initiation méthodologique du disciple : le quatrième discours délimite les enjeux de la *mimesis* puis de l'*ut pictura poesis*. De nouveau, les notions théoriques sont posées avant que le discours ne se fasse plus illustratif, sans pour autant tomber dans la fascination des anecdotes. Plusieurs exemples de poètes appréciés par le maître pour leur sens pictural sont cités : José de Valdivielso, Juan de Jáuregui, Luis Vélez de Guevara, Lope de Vega, entre autres, « van dando cada dia pinturas viuas con plumas de Virgilio »⁷⁰⁸ – en contrepartie, aucun peintre contemporain loué pour sa qualité poétique n'est mentionné, au contraire, une réserve est prononcée envers la manière naturaliste. La *canción* de Miguel de Silveira et la gravure « Pictoribvs promiscvm obicetvm atqve poetis » (fig. 5) interviennent comme un point final exemplaire sur la fraternité entre poésie et peinture. Poème et gravure sont de nouveau en parfaite connivence : l'idée et la représentation de la peinture y sont identiques. Le cycle de la formation du peintre novice s'étant achevé avec la troisième illustration – après l'étude des principes et l'accomplissement de l'œuvre, les lauriers lui ont été remis – la réflexion se porte désormais sur la conception, la philosophie de l'art envisagé : l'idéalisation, et donc l'allégorisation de la peinture, sont en marche.

Le poème s'adresse de fait à « La Poesía y Pintura », mises en vis-à-vis dans la gravure, cette fois-ci dans la partie inférieure, et contemplant la Nature qui s'offre en modèle dans la moitié supérieure. La *canción* réserve également ses trois premières strophes à la Nature, les trois dernières s'arrêtant sur les efforts mis en œuvre par la Peinture et la Poésie pour lui dérober – « usurparle » – sa perfection formelle. Ces efforts sont particulièrement détaillés concernant la peinture : ils sont essentiellement intellectuels, ce que reprend la gravure dans le motif de la tête ailée, attribut de la peinture « teorica » dans le frontispice. L'argumentation tourne autour du topique de l'œuvre quasi vivante, à laquelle ne manque que le souffle : mais

⁷⁰⁷ George KUBLER, « Vicente Carducho's allegories... », pp. 441-442 : « Behind his left shoulder is Immortality, bearing Ripa's golden hoop of immortality, and for good measure, an uncanonical celestial sphere, not prescribed by the iconographer. Flanking our hero on the other side is Honor, fitting Ripa's description as clothed in purple, crowned with laurel, bearing a spear in his right hand. The cornucopia also included in Ripa's description is omitted. This is perhaps to avoid any suggestion that wealth is the painter's reward. »

⁷⁰⁸ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 61r°.

au lieu de signifier que la peinture est presque arrivée à cet objectif impossible, les vers se focalisent sur la nature désireuse d'insuffler la vie à la perfection qu'elle contemple : « Introducir de sea / Forma vital en tu diuina idea ». En effet, la Peinture semble investie d'une dimension démiurgique par la « deidad de tus pinceles », ce qui lui garantit une supériorité inégalable : « del Arte exemplo », « Vencerla te contemplo ». Ceci correspond au développement du maître sur la constitution du peintre parfait, intérieur et extérieur, et rejoint l'image du Dieu peintre dont il a été question au tout début du dialogue. Mais dans tous les cas, la divinité de la peinture est en puissance, puisqu'il reste un « diviso imperio / Entre ella, y los bosquejos de tu mano » ; l'apothéose de la peinture n'est pas pour tout de suite. La gravure ramène le propos sur l'égalité entre la Peinture et la Poésie devant la Nature, toutes deux assises, accompagnées de leurs attributs⁷⁰⁹ et surplombées par les mots les désignant dans le phylactère. Elles ont procédé à un échange de leurs instruments en forme de chiasme : la peinture peint sur un volume – dont le motif est désormais visible –, tandis que la poésie écrit sur une tablette. Mais toutes deux se servent de pinceaux. La poésie aurait dû conserver sa plume pour que l'échange soit standard ; à force de « dépeindre », la plume s'est muée en pinceau. Pourtant, le maître annonçait un « Geroglifico, en que ambas Artes emplearon plumas y pinceles » : la gravure en elle-même ne représente pas précisément cela, mais son auteur a bien eu recours à la plume et au pinceau, du moins virtuellement par l'intermédiaire de la seule pointe, afin de graver la plaque de cet emblème. Enfin, la gravure et le poème réunissent concrètement les deux arts rapprochés par le discours du maître : les trois supports déclinent et concrétisent ainsi un même idéal.

Le contenu du cinquième dialogue est davantage dédié aux contemplateurs des œuvres d'art. Il livre les critères aidant au jugement, critères qui constituent en fait l'envers des préceptes donnés au disciple : maîtriser le dessin se traduit par savoir apprécier le dessin dans une œuvre. La bonne réception d'une peinture permet alors de comprendre sa finalité et son efficacité. Si elle apporte la gloire à son auteur, elle offre également la postérité à ceux qu'elle représente. L'illustration proposée ne contient pas d'éléments nouveaux, seul leur agencement évolue pour modifier le point de vue : l'allégorie de la peinture, la tête toujours ailée, n'est plus à l'étude mais bien à l'œuvre. Il n'est plus question des causes et des principes, comme dans l'image précédente, mais des effets. Couverte par la Gloire, la Peinture, debout, exerçant majestueusement son art sur une toile placée au plus haut et frontalement tournée vers le lecteur, rend impuissants le Temps et la Mort, et ressuscite les œuvres héroïques et intellectuelles passées. La Nature, absente matériellement, mais antérieurement posée comme un postulat, voit en la peinture sa recreation ou sa reproduction la plus glorieuse : « Ars magna natvrae renovat omnia » (fig. 6). Cette gravure est donc la synthèse parfaite des deux précédentes. La *silva* de Lope de Vega qui la précède développe ce thème de la postérité, soumis par le maître – Carducho. La commande assure la cohérence des discours dialogué et poétique, ce dernier nommant à l'avance ce qui sera immédiatement après visualisé. Mais dans

⁷⁰⁹ Sur l'originalité allégorique de cette représentation, voir les détails donnés par George KUBLER, « Vicente Carducho's allegories... », pp. 442-443, notamment concernant le motif de la tête ailée, non conventionnelle, mais clairement motivée par l'affirmation de la liberté de l'art pictural.

la continuité de la *canción*, le poète insiste sur la nature divine de la peinture, qualité non encore inscrite dans les gravures. Les premiers vers reprennent l'idée des deux dernières strophes de Miguel de Silveira : « (Pintura soberana) / Bolaste à la Deidad inaccessible / Dando cuerpo visible / À la incorporea esencia ». Cette tension démiurgique de la peinture est couronnée du titre de « Reina » que Lope lui accorde, mais elle reste à la frontière topique de l'impression de vie : « Divina en todo, por divino modo, / Sino lo crias, lo renuevas todo. » Son imitation de la nature parvient à donner l'illusion de créer, à la manière du divin, mais elle reste dans le registre humain de la re-présentation.

Le dialogue suivant poursuit l'éducation de l'œil amateur d'art en évoquant la diversité des styles et en glosant la convergence artistique du *paragone*. Le disciple revient à la fin sur l'adéquation du jugement, et le maître l'encourage dans son apprentissage de la clairvoyance, qui lui permettra d'apprécier l'utilité de l'art pictural. En écho au poème de Lope, en préambule à celui d'Antonio de Herrera Manrique et dans la suite de la gravure précédente, il dit :

Que es ver vna grande galeria, ò quadra de paredes desiertas, sin cosa en que detener la vista, ni en que discurrir el entendimiento, puesta en las manos de vn erudito y doctor Pintor, para que la adorne y la crie, como lo haze tanta variedad de cosas de tanta doctrina y admiracion, con su artificio, y casi sin materia, imitando (a su modo) al Criador Dios, que con su omnipotencia independiente las criò de nada: ellos manifiestan à nuestros sentidos los mas dificultosos, y escondidos conceptos, haziendonos, lo que era nada, cosa de tanta importancia, como es el entender, y saber cosas [sic] importantissimas al alma, à la vida, y comunicacion del hombre⁷¹⁰.

Le discours rationnel du maître, qui avait déjà utilisé la métaphore du Dieu peintre, se pare de couleurs allégoriques et expose ce que seules les pièces poétiques suggéraient jusqu'à présent : la divinité de la peinture, ou plutôt du peintre, tout en approfondissant son utilité. Les vers de Manrique suivent ce mouvement et reviennent précisément à « Aquel Pintor primero », Dieu, secondé par le « Pintor famoso ». Les quatre premières strophes filent la métaphore picturale de la Genèse en faisant correspondre peinture et création, toutes deux supérieures à la nature et à la vie. Les quatre dernières strophes transposent le geste du Peintre divin au registre humain, le peintre terrestre, qui donne l'impression de vie grâce à ses talents d'imitation et de remémoration – « Siendo la copia al natural tan una, / Que no sabe a quien irse la Fortuna » –, et donc de re-présentation : Dieu donne la vie à partir du néant, tandis que le peintre redonne une vie à ce qui l'a perdue. Le poète, afin de contourner la déception inhérente à cette promesse de vie, invoque une autre divinité, antique, et dans ce cadre, il accorde à la peinture un pouvoir performatif, « Y en ti es execución lo que es intento » – le peintre matérialise son idée –, ainsi qu'une concrétisation démiurgique, « O feliz la Pintura, pues alcanza / Que viva una deidad con esperanza » : le peintre excellent, par l'exécution de son intellect et de son geste, ravive et perpétue la gloire de l'Art.

⁷¹⁰ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 105v°.

Tous ces motifs prennent place dans la gravure qui suit, « *Vt ars natvram vt pictvra devm* » (fig. 7). Mais la cohérence n'émane pas seulement du fil de la divinité métaphorique liant les poèmes successifs, la fin du sixième dialogue et l'image. Celle-ci reprend également la figure humaine du peintre : devenu adulte, assis sur un globe et respectueusement habillé, le geste sûr, le « *Pintor famoso* » est à l'œuvre, il peint sur un tableau dont le dessin est visible, reposant par terre et maintenu droit par Minerve. Dans la partie supérieure, le *mote* est inscrit sur un blason adossé à une colonne, et Dieu est représenté alors qu'il sépare et nomme les ténèbres, la nuit, et la lumière, le jour. La moitié inférieure gauche montre en arrière-plan le jardin d'Éden, tandis qu'au premier plan, un singe est assis sur une balustrade, face au peintre mais le regard tourné vers le contemplateur. La clé de lecture de cette gravure est dans l'équation du *mote* : Dieu est au peintre ce que la nature est à l'art. Mais au-dessus de la nature, il y a Dieu : l'art est donc l'imitation d'une création, ce qui rend sa perfection impossible. Le peintre, lui, est surplombé par la divinité chrétienne, et par son intermédiaire, la divinité antique. Plus précisément, il est dominé par Dieu, « *Pintor primero* » métaphorique, et par la déesse romaine des arts : son geste est donc directement affilié à la perfection divine, son œuvre est potentiellement parfaite.

Qu'en est-il de son lien avec la nature, et le singe, qui lui font face ? La nature est bien définie dans le traité comme source d'inspiration, mais le personnage de Minerve – l'art antique –, filtre et éduque la vision du peintre, et l'élève vers le Créateur. Le singe, quant à lui, n'est jamais mentionné dans les *Diálogos* ; l'illustration a donc recours à un motif qui n'a pas sa place dans le discours, mais qui est visuellement efficace. La symbolique simienne a souvent dévié au fil des siècles : son implication dans les allégories de la peinture en Italie à partir du XV^e siècle a contrebalancé sa réputation douteuse traditionnelle, mais l'animal a acquis ainsi une grande ambiguïté au XVII^e siècle⁷¹¹, à l'instar de la notion de *mimesis*, dont l'adjectivation devint nécessaire. D'après le *mote*, le singe symbolise l'art, qui imite la nature, représentée dans la verticale de l'arrière-plan. Mais horizontalement, il est sur le même plan que le peintre : la peinture est un art, mais elle est le plus parfait des arts par son lien direct avec la divinité. Le singe reste en effet symétriquement opposé à l'artiste par rapport à Minerve, qui lui tourne le dos.

Le primate n'est-il que la traduction de la notion d'*ars simia naturae* ? La composition de la gravure, par ce jeu d'association et de dissociation, reflète ce que la théorie, dans le même dialogue, a déjà énoncé : « *Lo que pretenden estas dos Artes [pintura y escultura], es imitar a la naturaleza en sus obras* »⁷¹². Mais cette définition s'appuie sur la distinction posée dans le quatrième dialogue entre l'imitation simple, non scientifique – le « *Pintor interior* » –, et l'imitation sélective de la nature – le « *Pintor interior* » –⁷¹³, qui retient la perfection et écarte

⁷¹¹ Sur l'ambiguïté de la figure du singe, symbole d'une « *Imitation sapiens* » ou d'une « *imitatio insapiens* », voir Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture*. Paris : Adam Biro, 1987 [1^{re} éd. 1983], « Le singe de la nature », pp. 56-59.

⁷¹² Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintvra...*, f^o 99v^o.

⁷¹³ À la distinction déjà évoquée entre la faculté théorique et l'habileté pratique qui composent le peintre, c'est-à-dire entre le « *Pintor interior (si fuere docto)* » (« *elige y corrige, haziendo en la imaginativa una perfecta Pintura* »), et « *Las manos (Pintor externo)* » (« *no hazen mas que copiar* »), l'auteur ajoute le fourvoiement de ceux qui

les défauts, ce que préconisent également les poèmes précédents. La *mimesis* n'est pas neutre : Carducho prend parti, théoriquement et esthétiquement, pour l'imitation créatrice et intellectuelle, contre l'imitation naturaliste qui renie les préceptes élémentaires par sa spontanéité. Le peintre humain, attentif à son inspirateur suprême et encouragé par la bienveillante déesse, imite la nature en la perfectionnant : il personnifie l'imitation « docta y perfecta » qui recrée le geste intellectuel du Créateur. Le singe peut alors être compris comme une contre-image : sur le seuil de la terrasse – à valeur de piédestal –, presque dans l'ombre de la peinture, il est l'imitation servile, sans âme ni intelligence, qui aspire à la perfection sans jamais pouvoir l'atteindre.

S'ils sont sur un même plan, le peintre et le singe ne sont donc pas de la même nature ; ils ne sont pas complémentaires. L'animal symbolise moins la matérialité de la peinture – par le « Pintor exterior », les mains intègrent désormais la libéralité de l'art – que l'absence de savoir, autrement dit l'ignorance et l'erreur. De fait, l'image a recours à une inversion des représentations : le geste pictural est du côté de l'artiste mature, mais il est avant tout mental et spirituel. À l'opposé, le singe évoque une pratique non inspirée, une imitation inutile, et donc censurée. L'application du pinceau sur la toile conserve une connotation créatrice, noble, intellectuelle, et constitue un motif complet : ce peintre à l'œuvre est intérieur et extérieur. En ce sens, la gravure traduit visuellement le poème et l'allégorie du maître sur cet « erudito y docto Pintor », qui « con su artificio, y casi sin materia, imitando (a su modo) al Criador Dios », et précise davantage l'idéal en marche dans les *Diálogos*.

L'image dissonante du singe à l'œuvre n'était en revanche pas pertinente afin de symboliser la médiocrité, du moins l'insuffisance mentale. L'animal isolé et inerte se fait l'écho d'une ambivalence : il participe du processus artistique en étant un écueil, ou une limite à transcender. Le renversement du sens de la comparaison simienne de l'art n'a donc pas lieu : l'appréciation favorable du singe entre en conflit avec la comparaison divine, qui s'impose verbalement et visuellement. Le symbolisme vicieux, populaire et théorisé, de la figure du primate est en parfaite contradiction avec la pratique picturale soucieuse de sa moralité, et corollairement de sa reconnaissance, dont l'obtention passe nécessairement par la justification de son essence intellectuelle, utile et divine. Nous le verrons, les peintres espagnols ne semblent pas s'être prêtés au jeu de l'autoportrait simien. Dans la réflexion sur la peinture, par la théorie et la peinture elle-même, prévaut la volonté d'imprimer une image noble de l'artiste, et la place laissée à l'ironie est ténue, contrairement au contexte littéraire, davantage enclin à jouer avec l'image du « pintamonas ». Visuellement, le singe implique un symbolisme prosaïque lié à une certaine vulgarité. Le regard de l'animal dans la gravure est d'ailleurs excentrique : au lieu de se concentrer ou de s'élever vers l'inspiration, il dévisage le monde

peignent sans science, ceux qui ne sont donc pas « doctos » et tombent dans l'erreur : « Este objeto corporeo, que auemos de imitar con materia, consta de tantas partes y variaciones propias y adquiridas, è introducidas por accidentes, de cuyas obseruaciones discurriendo y filosofando prudencialmente, se reconoce la necesidad del uso de la Perspectiua, Notomia, Simetria, y las demas ciencias y artes, que compenen la perfecta Pintura; como sin ellas ha de acertar a repararse de los errores, el que atendiere solo la mera y simple imitacion de lo natural », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ff^{os} 51r^o-51v^o. Carducho précise : « Esto viene a ser el simple imitador, sugeto a estos errores, por no entender la ciencia y language [...] », *ibid.*, f^o 53v^o.

matériel et nous-même. La fonction spéculaire est toujours troublante ; elle peut être facétieuse, voire burlesque, mais elle apparaît également dans de nombreux autoportraits, qui dénotent eux aussi un regard démystifié sur le monde.

Le septième dialogue circonscrit et parachève l'idéalisation du peintre quasi démiurgique en exemplifiant cette fois le mouvement de la divinité vers sa personne. Dieu y est défini comme l'initiateur et la finalité de l'art pictural, ce qui conditionne la pratique et la morale de tout artiste. Mais le ton persuasif – celui qui, pour l'auteur, fait qu'une image est plus parlante qu'un livre, comme il le répète à plusieurs reprises – s'en remet avant tout à l'évidence qui se dégage des miracles relatés, censés démontrer la légitimité et la nécessité des images religieuses. Le développement touche à la qualité des œuvres, et corollairement, il statue sur la reproduction des œuvres visuelles, condition de possibilité de l'extension de la foi. Après avoir établi l'existence et la raison d'être des premières images *acheiropoietes*, ou celles achevées par voie céleste, reste à légitimer les copies, par cette phrase notamment :

se agrada Dios de que aya imagines de pintura, haziendolas originales, y copiandolas muchas vezes con pinzeles, y colores soberanos. Priuilegio particular, y honorifico deste Arte, tanto, que parece que hombres solos no son dignos de exercerle, obrando el mismo Dios, y los Angeles⁷¹⁴.

Dieu est origine, garant et auteur de toute image religieuse et donc miraculeuse. Il est possible de voir dans le dernier argument convoqué un pendant de l'allégorie sur l'exemplarité du peintre parfait qui clôt le dialogue précédent : l'image de saint Luc, historique et biblique, condense différentes logiques, mais surtout, elle humanise l'union de la peinture et de la divinité, et devient donc davantage parlante que la propre théorie du traité. De ce fait, elle illustre la culmination de l'exemplarité de la peinture, par un ton qui se fait lui-même éminemment persuasif et moral. Le maître et le disciple semblent eux-mêmes gagnés par la ferveur émanant de ce modèle : « me doi por reprehendido; yo procurarè emendarme », dit le maître en présentant le poème sur saint Luc, « Yo venero, y reuerencio la imagen: primero por lo que representa, y luego por la pluma que la pintò con tanta excelencia »⁷¹⁵, dit le disciple, en adoration devant ce que lui donnent à voir et à comprendre l'image, ou le poème, ou leur union – « la pluma que la pintò » –, rendant ainsi hommage à leur commune utilité religieuse, à leur fraternité artistique, et à leur fusion dans la personne de Luc. Parce que les pièces qui sont dédiées au saint sont rares, nous reproduisons dans son intégralité la « Canción real » de Francisco López de Zárate :

En alabança deste Assunto, y del
AVTOR.

Si ofende a las virtudes, el que canta
Los vicios; y el pinzel es tan valiente,
Que conuirtiendolo en marmores colores,
Iaspeadas piramides levanta,
Y es sin lengua, y sin voz, tan eloquente,

⁷¹⁴ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 127v^o.

⁷¹⁵ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f^o 128r^o.

Que explica las essencias, los primores;
 En lo marcial mostrando los furores,
 En la piedad lo blando,
 Almas en lo amoroso,
 Y dà glorias, callando,
 Siendo aun mas, que si hablara, sentencioso;
 No echas a mal, ò tu, que tanto alcanças,
 (Con sujetos indignos) alabanças.

Imita el exemplar, que te propone
 Este, que con su cuna honrà à Florencia,
 Cuyo nombre se aclama la vitoria;
 El que con vida, y con pinzel se opone
 Del tiempo assolador à la inclemencia;
 El que con ambos plectros su memoria
 Dedicà à eterna fama, eterna gloria;
 Siendo (no Apeles solo),
 Lucas, divino Apeles;
 A quien luz es Apolo,
 Apolo celestial dio por pinzeles;
 Assi à tan alto don agradecido,
 Restituye à su Autor lo recidibo.

Como con el pinzel, y con la pluma
 Tintos siempre en verdad, Lucas obliga
 (Empleandolos en Christo, y en su Aurora,
 Que son de todas perfecciones suma)
 A que el Christiano Artifice le siga;
 No proponiendo à Venus, Lamia, ò Flora;
 Pues irrita, se irrita, y deshonora.
 Como viue, pintando;
 Viuiendo, como pinta,
 A Lucas imitando,
 De quien vsa Vicencio pluma, y tinta,
 Con el Arte, y costumbres documenta;
 Que en todo, al que propone, representa.

A su Autor, lo que deue, restituye;
 Siendo en pintar, como en viuir exemplo:
 Tanto, que el que sus obras imitare,
 Los terminos profanos lexos huye,
 Y se leuanta duplicado templo
 Con lo que, en las costumbres, enseñare,
 O con imitacionres, que pintare;
 Pues nadie iguala tanto
 Con pinzel, pluma, y vida
 Al Pintor Sacrosanto,
 Que dexò con dos plumas repetida
 La alta Deidad, honor de la alabança,
 Vida de todo, fin de la esperança.

Artifices diuinos, aunque humanos,
 Pues se os concede, hazeros soberanos,
 A Lucas imitando, ò a Vicencio.
 O no, abatais las plumas, ò no, al suelo;

Que Dios las dà, para bolar al cielo⁷¹⁶.

La traduction visuelle immédiate de ces vers dans la gravure « Ipse fecit nos et non ipsi nos » (fig. 8) confirme l'aboutissement auquel est parvenu le traité sur la finalité religieuse de la peinture, en désignant concrètement la transcendance seulement évoquée dans l'illustration précédente : le paysage naturel, le singe, mais aussi Minerve ont disparu de cette composition similaire, qui montre le peintre à l'âge de la sagesse, auréolé et avec une longue barbe, assis sur un tabouret presque invisible, muni d'une palette, d'un appuie-main et d'un pinceau, et exécutant le portrait du Christ et de la Vierge qui apparaissent entourés d'une lumière brillante, derrière la toile dans la partie supérieure de l'image. Le bœuf ailé au pied des personnages divin, supporte presque le chevalet, et a remplacé le singe ; il complète la définition visuelle de saint Luc. Le *mote*, inscrit comme précédemment sur un cartel dans la partie supérieure gauche, offre une nouvelle sentence à valeur d'équation : la citation, issue du Psaume XCIX, 2, « C'est lui qui nous a faits et nous ne nous sommes pas faits nous-mêmes », fait écho au poème qui insiste sur la redevance de l'homme envers la divinité qui l'a créé.

La gravure illustre d'abord la volonté divine qui suscite sa propre représentation, sa duplication miraculeuse, mais la transcendance se vérifie aussi dans le geste de saint Luc : assis, mais sur le point de se lever, ou de s'agenouiller pour un acte de prière, son corps est tension vers l'au-delà. De la même manière, le pinceau, contrairement à la gravure antérieure, n'est pas en contact avec la toile, qui est tout de même ébauchée, imprimée de l'image divine. Ce pinceau est délicatement tenu en suspens par le majeur et l'index, et il traduit l'intelligence et la foi que le peintre lève vers la divinité par son regard en contemplation et en vénération. La vision du peintre humain dans les gravures qui illustrent les *Diálogos* connaît une élévation en tous points, toutes les étapes figurées étant nécessaires mais essentiellement dialectiques : le disciple doit au début être concentré sur le dessin et ses principes pour pouvoir atteindre, à force d'étude, de rigueur et de dévotion, une assurance, une clairvoyance et une exemplarité dignes du modèle parfait incarné par saint Luc.

De fait, il n'est plus question de la métaphore du Dieu peintre : la gravure et le poème recentrent l'exercice pictural sur l'évangéliste. Cependant, la « Canción real » revient sur l'enjeu pédagogique et implique un dépassement personnel absents de l'image. La première strophe traduit la transition historique et spirituelle de la peinture, construite sur les prouesses esthétiques païennes : le peintre doit s'inspirer puis se détacher de cette pratique mal orientée. La deuxième instaure clairement saint Luc comme modèle à imiter dans son surpassement de l'ère incroyante – « Siendo (no Apeles solo) / Lucas, diuino Apeles » –, dans sa pluridisciplinarité – pratique de la peinture et de la poésie au sens large : « A quien luz es Apolo / Apolo celestial dio por pinzeles » –, et dans son exemplarité – « Assi à tan alto don agradecido / Restituye à su Autor lo recibido. » Mais Luc n'est en fait qu'une comparaison du véritable modèle que le poète désigne au monde, il est une mise en abyme d'un Florentin qui s'est également illustré par la peinture et l'écriture : « Vicencio », l'auteur du traité, donc. Le

⁷¹⁶ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, ffos 128^vo-129^vo.

titre de la *canción* annonçait cet éloge mais le poème va plus loin : Carducho est compris de manière topique comme étant supérieur à Apelle, mais également comme un nouveau Luc. Ainsi, le procédé d'antonomase qui fait qu'Apelle peut désigner tout peintre excellent s'adapte ici à l'évangéliste, « Siendo [Vicencio] (no Apeles solo) / Lucas, diuino Apeles ».

La troisième strophe continue la comparaison entre l'évangéliste et l'auteur sur le thème de l'exemplarité, en poursuivant le glissement ou la superposition des deux personnalités. Ce qui semble au premier abord être rappelé sur Luc est en fait attribué à Carducho : le maître a insisté dans le dialogue sur la foi prosélyte du saint et le poème revient sur la vocation confluyente des œuvres – celles de la plume et celles du pinceau – et de la vie de Luc, réunies dans le chiasme « Como viue pintando; / Viuiendo, como pinta ». Mais l'éloge de cette dévotion est orienté finalement vers Carducho, érigé en nouveau modèle à observer : « Imita el exemplar, que te propone / Este, que con su cuna honrò à Florencia ». Saint Luc devient alors une référence conventionnelle, qui n'est pas véritablement le sujet du poème : « AVTOR », isolé typographiquement du reste du titre, est bien le destinataire de ces vers qui invitent tout peintre à imiter la vie et l'œuvre de Carducho, le nouveau saint Luc – « A Lucas imitando, / De quien vsa Vicencio pluma y tinta ». La quatrième strophe devient alors ambiguë : ces « costumbres » enseignées peuvent renvoyer à la diffusion et au témoignage par la parole et l'évangile de Luc, mais elles peuvent également refléter la pédagogie utile déployée par Carducho dans son traité. De même, les « imitaciones » picturales sont communes aux deux figures. Aucun nom ne vient préciser l'expression « Pintor Sacrosanto » ; la logique du poème voudrait que « Vicencio » soit ce peintre aux deux plumes qui, cette fois, ravive et perpétue la gloire de Dieu par son art dédoublé.

La conclusion de la *canción* rassemble enfin ces alter ego, « A Lucas imitando, ò a Vicencio », paradigmes des « Artifices diuinos, aunque humanos », modèles pour le « Christiano artifice » : ils se situent sur un pied d'égalité de sainteté et d'exemplarité. Cette dimension extraordinaire soulignée par le poète sert finalement deux causes précises et d'actualité : tout d'abord, elle rend hommage à Carducho, qui, par la voix du maître, rend sa pareille à Zárata, et simultanément, elle entre dans la défense de la grandeur de la peinture – « Que Dios las dà [las plumas], para bolar al cielo ». La gémellité de la poésie et de la peinture ainsi que leur finalité religieuse ne pouvaient être cristallisées dans une image aussi emblématique de la notion d'élévation, traduite dans la gravure par le regard et son prolongement, le pinceau, dans un geste de légèreté qui confond peinture, écriture et dévotion.

La figure du peintre aux deux plumes et le geste éthéré sont par ailleurs représentés dans l'autportrait de Vicente Carducho (fig. 11)⁷¹⁷, œuvre contemporaine de la publication des *Diálogos*. De même que la gravure ne livre pas d'indice qui, comme dans le poème, affilierait directement Carducho à Luc, ce tableau ne montre pas d'interférence de la

⁷¹⁷ Sur ce tableau, voir l'analyse de Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 48-49, 143-145 et 190-191. L'auteur évoque un sonnet de Lope de Vega qui établit la même filiation entre Carducho et saint Luc : « Lope de Vega y López de Zárata ensalzan a Carducho como "pintor divino", modelo del "pintor cristiano", heredero de la tradición de Dios y de san Lucas. »

personnalité du saint. Les deux motifs formés d'un côté par la palette et les pinceaux, associés à la feuille blanche et au crayon, et par le livre et la plume de l'autre, sont bien présents, et semblent interchangeables dans leur parallélisme, mais c'est ce dernier qui occupe Carducho. Les mots inscrits sur le volume approfondissent le sens général : « *Diálogo. Pintura* ». Le peintre est en train de rédiger la théorie de son art, et il s'est portraituré dans l'attitude la plus intellectuelle possible, doublement absorbé par son étude picturo-littéraire. Car écrire sur la peinture suppose de connaître cette science et de savoir transmettre sa connaissance ; la transcendance est atteinte en ce sens : « Carducho se representa aquí como creador de un libro sobre la teoría de la pintura. No es ante todo "pintor", sino "docto" o "poeta". »⁷¹⁸. La projection visuelle du peintre choisit la variation savante au détriment de la chrétienne, malgré l'insistance faite sur la finalité religieuse de la peinture. Nous retiendrons que la gravure mettant en scène saint Luc est un point d'orgue dans la représentation du peintre humain, malgré le peu d'espace et de certitudes qui lui sont réservés dans la théorie : Luc est moins une preuve qu'un modèle, il trouve son sens dans la périphérie poétique et visuelle du contenu normatif, et s'impose paradoxalement peu au sein de la pratique picturale.

Mais les *Diálogos* n'achèvent pas leur progression sur cette image : le huitième discours, occupé à des précisions matérielles et techniques, s'achève sur les collections madrilènes et l'actualité du débat juridique, et est conclu par un dernier duo poético-visuel. Le poème de Juan Pérez de Montalbán fait office d'*ekphrasis* de la gravure (fig. 9) qu'il anticipe, tous deux synthétisant les représentations et les valeurs exposées au préalable. Mais ils s'inscrivent également comme transition, et plus précisément comme une prémonition de la victoire appelée par les témoignages du *Memorial*. La personnification de la peinture arrive ainsi à son climax : elle trône dans la moitié supérieure de l'image, sur la terre et les cieux, et éclaire les autres arts, magnifiée par les palmes de la reconnaissance, les ailes de l'intelligence, et la gloire redondante formée par la symétrie entre la torche et son dédoublement – le livre érigé et le flambeau des pinceaux. L'allégorie est complète et le message, « *Liberalium lux artium excelsa* », dépasse ce qui a été précédemment énoncé : la peinture, « *divina* », « *docta* » et « *poeta* », est la condition de possibilité et la culmination des autres arts – « *Todo lo soi* » –, ce qui détermine a fortiori sa reconnaissance comme art libéral, ce que demande le *Memorial*, sur lequel nous reviendrons.

Le poème confirme la suprématie revendiquée par l'art pictural en recourant à la prosopopée : « *En superior lugar estoi sentada* ». Désormais, la peinture exprime elle-même son efficacité à glorifier, à enseigner, à guider et à lier le céleste et le terrestre. Mais par les deux dernières strophes, l'allégorie s'en remet aux garants de sa grandeur : tout d'abord Dieu, « *Dios fue mi Autor en mi primera infancia* », instauré comme premier peintre métaphorique par l'exemple du tabernacle, une des premières conceptions artistiques divines. Mais la lumière de la peinture, née de l'éclat divin, nécessite en aval une caution séculière, afin de perdurer et de se répandre dans le monde : « *Vicencio Carduchi* » occupe cette place, « *que es mi Apolo* ». Le poème, comme le précédent, glorifie simultanément l'art pictural et son héraut, en la

⁷¹⁸ Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 144.

personne de Carducho. Mais l'auteur est désormais loué pour une seule de ces plumes ; la double facette héritée de saint Luc se simplifie dans la métaphore apollonienne, réunion de la raison et de la poésie, parfait reflet de l'œuvre théorique des *Diálogos*. Si Dieu est l'origine et la finalité de la peinture, Vicente Carducho en est le messager privilégié : « Porque sepan que tiene la Pintura / Vn Dios que la fabrique, / Y vn Apolo, que al mundo la publique ».

Le traité accomplit de cette manière sa révolution complète, depuis les conseils à l'apprenti par le maître jusqu'à la mise en abyme du théoricien peintre : plusieurs discours se sont croisés, dessinant un véritable réseau symbolique dans cette recherche du peintre parfait. Aux logiques théorique et mythique exposées pour guider l'artiste novice, se superpose la logique des modalités d'expression au sein même du traité : les dialogues ordonnent les repères normatifs et passent le relais de la persuasion aux gravures, qui marquent les étapes de formation et de glorification. Peintre intérieur et extérieur, peintre à l'œuvre et à l'honneur, peintre poète et allégorie de la peinture, peintre démiurgique et chrétien, et enfin, peinture libérale : ce va-et-vient entre l'humanisation et l'allégorisation ne dissocie pas la peinture parfaite du peintre parfait, tout comme l'alternance entre l'image et le discours ne dissocie pas la démonstration de l'idéalisation. Dans ce processus double, les poèmes sont les traits d'union, mais ils ajoutent une ligne parallèle, de l'interpellation bienveillante du « Ioven pintor » à la sublimation honorifique de « Vicencio Carduchi », rapproché de la divinité pour son geste pictural, mais surtout, apparenté à une divinité pour son œuvre théorique. La peinture est exemplaire car elle descend de l'exemple absolu, Dieu, mais l'exemplarité picturale est rendue accessible – visible et lisible – par le maître Carducho.

Ce jeu de l'auteur dans son propre traité n'est pas seulement le fait des poèmes liminaires et internes aux dialogues : en marge du sien, Lope de Vega fait une révérence à la peinture, qu'il admire sans la maîtriser, contrairement à son ami, Carducho, devant lequel il s'incline également⁷¹⁹. Mais l'auteur s'implique lui-même dans son discours et s'impose implicitement comme un peintre modèle, à la troisième personne⁷²⁰, parfois en compagnie de son frère Bartolomé, mort en 1608. Il montre par ailleurs une fausse modestie par l'intermédiaire du maître, son alter ego, qui promet de s'amender en suivant les préceptes précisément inspirés de lui et donnés par Francisco López de Zárate. Mais Carducho est-il présent dans les gravures ? Où se situe-t-il dans les figures idéales conçues pour illustrer son traité ? Aucune identification ne semble possible. Mais une dernière image ferme l'ouvrage (fig. 10), juste avant la « Tabla ». Elle semble sortir de notre sujet, car elle ne représente pas de peintre et revient à la notion d'image non personnalisée. Un pinceau entre en contact et projette son ombre sur une feuille, ou une petite toile vierge, cette fois visible dans sa totale

⁷¹⁹ Vincencio CARDUCHO, *Diálogos de la pintura...*, f° 82v°, entre la fin de la *Silva* et sa signature, Lope écrit : « Señor mio, si yo huiera retratado à la pintura como v.m. la tendrà pintada, los dos huieramos conseguido el fin deste intento: pero pues ella ha de abonar mi ignorancia, quedarè consolado de que le ofrezco estos requiebros, como à dama que quise tanto desde que naci à sus puertas. Dios guarde à v.m. »

⁷²⁰ Vincencio CARDUCHO, *Diálogos de la pintura...*, ff°s 155r°-155v° : « [...] en el mismo salon estan otros quadros de la misma grandeza, de mano de Pedro Pablo Rubens, de Eugenio Caxes, de Diego Velazquez, de Iusepe de Ribera (que llaman el Españolito) del Domeniquino, y de Vicencio Carducho, y por debaxo dellos otros de menor grandeza. Encima de todos estos estan la quatro furias, que diximos, de Ticiano. »

frontalité, l'ensemble étant entouré par une couronne de laurier sur laquelle s'enroule le phylactère qui dit : « Potentia ad actvm tamqvm tabvla rasa ». Un quatrain prend place juste en dessous et énonce ceci : « En la que tabla rasa tanto excede, / que uee todas las cosas en potencias, / solo el pinçel con soberana ciencia, / reducir la potencia al acto puede. »⁷²¹.

Cette illustration finale constitue une ellipse éloquente : la peinture est représentée sans le peintre, mais les silences sont souvent assourdissants. Cette feuille blanche, toile ou tablette, ne symbolise pas strictement la peinture, et nous avons eu l'occasion de vérifier la flexibilité des termes « pluma » et « pincel ». Les vers invoquent bien ce « pincel », mais il faut bien le lire dans sa globalité, « solo el pinçel con soberana ciencia », comme un pinceau intérieur et extérieur. Le pinceau sans science n'est que ruine de la peinture ; or ce savoir, Carducho l'enseigne précisément dans son traité. À la réduction ontologique exercée par cette gravure correspond une force conceptuelle décuplée face aux gravures précédentes, qui, même dans le cas des allégories, conservaient une présence humaine et une série d'attributs picturaux, couronnés par les instances supérieures : la Tempérance, la Gloire, la Renommée, la Nature, Dieu, la Libéralité. Ici, le pinceau, crayon ou plume, se suffit à lui-même : il constitue son propre idéal, son propre concept, en tant qu'extension de la main de l'artiste et symbole de son inspiration intellectuelle. Le peintre est donc présent mais il a été progressivement dématérialisé, divinisé par les gravures successives, et fort du mouvement métaphorique et allégorique, il finit par s'assimiler idéalement à la notion de création pure. L'originalité de l'emblème est que la *pictura* réduit le geste pictural à son essence, à son idée, laquelle, dans le *mote* décliné dans le quatrain de la *subscriptio*, s'en remet à l'acte pictural pour advenir ; le tout synthétise parfaitement le traité – la glose – dans sa globalité.

De fait, il est possible de déceler une seconde épaisseur conceptuelle dans cet emblème conclusif : cette feuille blanche peut renvoyer par synecdoque à l'ouvrage entier, bel et bien réalisé, mis en action par Carducho, à l'aide de son savoir picturo-pédagogique, théorique et pratique, sous une forme alliant écriture et image. La gravure résume l'ouvrage qu'elle parachève, elle offre le concept poético-visuel de l'objectif du traité – enseigner la maîtrise de la matérialité et la conscience de la transcendance de la peinture –, et elle indique que la concrétisation de l'idéal du peintre se trouve dans la publication de ce traité, le premier du type en Espagne, comme cela est précisé dans le paratexte. À la recherche de la peinture parfaite, les *Diálogos* vont à la rencontre des peintres parfaits, et s'inscrivent dans leur primauté et leur conception comme une œuvre parfaite. La dernière gravure illustre ce cheminement dialectique entre théorie et pratique, depuis le frontispice jusqu'au retour final du concept visuel dans cette image épurée, idéale⁷²², qui contient à elle seule toute la pratique et la théorie, parfait emblème d'un traité conceptuel sur l'image qui souhaite la perfection pour la peinture et pour lui-même. L'écho entre le traité de l'auteur et son autoportrait s'en trouve renforcé :

⁷²¹ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 230r°.

⁷²² Sa force idéalisante semble toujours d'actualité, mais tandis qu'elle clôt le traité de Carducho, elle apparaît souvent de nos jours comme illustration en couverture de plusieurs ouvrages : l'image, stylisée, énigmatique, cristallise une idée et une vision de la peinture de l'époque que le temps nous pousse sans doute à idéaliser, à notre tour.

Carducho s'affirme figurativement dans sa peinture et intellectuellement dans son traité, en rattachant ainsi l'acte de création à son propre geste et à sa propre conception, et sublimant le caractère impersonnel du motif⁷²³.

L'intelligence exigée et suscitée par les pages des *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho se retrouve dans la nature même du traité : le disciple doit dialoguer à l'aide du crayon, du pinceau, de l'intellect et de la foi avec le monde pour en tirer le meilleur, tandis que le lecteur doit entrer dans le dialogue des notions, des *exempla* et des images, devenir herméneute afin de perpétuer à son tour la gloire effective de la peinture. Sans doute pour cette raison les mythes occupent moins d'espace, car ils sont moins en acte qu'en puissance ; or les discours des *Diálogos* s'imposent comme un message performatif, de fait couronné par le succès du procès de 1633 et dont le *Memorial* en appendice se fait l'écho. L'idéalisation n'est pas seulement lyrique, elle est un processus en marche vers un objectif très concret. Les illustrations, non ornementales, participent de cette démonstration appliquée à et impliquée dans la réalité.

Nous soulignerons pour finir que l'utilisation du personnage de saint Luc reste ici uniquement allusive, imagée et persuasive ; le poème qui semble se concentrer sur sa personnalité ne le considère finalement que comme un modèle éloigné, réinvesti par Carducho, le nouveau Luc. Les *Diálogos* offrent ainsi une tonalité lyrique et personnalisante particulière – contrastant avec la focalisation exclusive des pièces analysées en première partie – par l'intermédiaire de ces poèmes, commandés par le maître – l'auteur – et qui renvoient une

⁷²³ Nous verrons que les emblèmes utilisent également ce motif de la toile et du pinceau qui s'en approche, mais en y ajoutant une main, un bras et un nuage qui dénotent toujours une présence, contrairement à l'ellipse totale de l'emblème de Carducho. Seule l'ombre portée par le pinceau sur la toile donne l'idée de dynamique, de geste, une ombre qui est sans doute la dénotation la plus subtile et magique de l'artiste et de son acte créateur. Victor I. Stoichita remarque la nuance qui sépare les emblèmes impersonnels ou partiels – comme celui intitulé « Nulla dies sine linea » (fig. 12), extrait du *Nucleus Emblematum* de Gabriel Rollenhagen, publié à Paris en 1611, et qui représente, surgissant d'un nuage, un avant-bras et une main dessinant une ligne sur une tablette – de celui qui conclut les *Diálogos*, et il explique : « C'est à partir de ce genre de représentation emblématique, que Carducho isole et développe le motif de l'ombre portée, en exarcerbant le caractère de signe flottant de l'acte de création. Cet investissement symbolique de l'ombre est confirmé par l'usage qu'en fait Vicente Carducho dans son autoportrait. Celui-ci est conçu comme un (auto-) hommage à un peintre théoricien. Sous les yeux du spectateur, Carducho est en train de rédiger ses *Dialogues* dans lesquels il exposera sa conception de la représentation artistique et celle du "peintre parfait". [...] Comme dans la gravure finale de son livre, sur la feuille de papier qui accompagne l'autoportrait se projette l'ombre de la plume. Carducho laisse tomber sa propre ombre sur les pages encore blanches du livre à écrire (seul le titre y figure déjà), et cela nous fait comprendre que l'« auteur » est celui qui transformera la feuille blanche en page portant des signes, celui qui opérera le passage de la potentialité de la "table rase" aux formes actualisées de l'écriture et du dessin. », Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz (Titre courant ; 18), 2000, p. 100. L'emblème de Rollenhagen reste impersonnel, malgré la présence implicite d'Apelle dans le précepte qui lui est attaché, tandis que la gravure utilisée par Carducho subsume toutes les figures légendaires par un trait de génie touchant l'absolu. Cette signature aussi conceptuelle que personnelle figure sur la table des occupations mondaines et intellectuelles dans l'*Allégorie de la vanité* (fig. 13) de Juan de Valdés Leal, datée de 1660, tandis que son pendant, l'*Allégorie de la repentance* (fig. 14), propose la table des préoccupations morales qui conduisent honorablement l'homme vers sa finalité ultime. L'exemplaire des *Diálogos de la pintura*, ouvert à la page de l'emblème, appartient à l'éphémère, à l'image de la bulle que l'angelot forme dans sa direction. Représente-t-il globalement la science picturale, ou la prétention auto-commémorative particulière du théoricien ? Julián Gállego souligne cette ambivalence : « [ce motif] peut être interprété à la fois comme une allusion à la vanité de l'Art (Pascal pense, à peu près, la même chose) et à la vanité de ce traité ! », Julián GÁLLEGO, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*. Paris : Klincksieck (Le signe de l'art), 1968, p. 202. Mais le peintre pourrait également signer ainsi une certaine revanche, en exauçant le *mote*, et en démontrant que seule l'œuvre picturale accomplit tire son épingle du jeu temporel.

image convexe, implicitement concentrée sur Carducho, le premier théoricien de la peinture espagnol, au grand dam de Francisco Pacheco.

II. VERS LES GLOIRES MODERNES : *EL ARTE DE LA PINTURA* (1649) DE FRANCISCO PACHECO

L'arbitraire chronologique que nous suivons en abordant l'analyse du traité de Francisco Pacheco, *El Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, publié après sa mort en 1649, ne doit pas faire oublier sa longue gestation, et la publication, dans les années 1619-1622, de différents textes qui le sous-tendent ou même le constituent. À maints égards, la réflexion théorique de l'auteur est donc antérieure ou contemporaine des *Diálogos* de Vicente Carducho⁷²⁴. La nature et la fonction de l'ouvrage sont complexes et il ne nous appartient pas d'en approfondir l'exégèse ; nous nous concentrerons sur l'évolution des topiques d'Apelle et de saint Luc perceptible dans les trois livres qui composent *El Arte*. Contrairement aux *Diálogos*, ce n'est pas un « maestro » qui parle, mais Francisco Pacheco. Même si le ton emprunté par le Sévillan est plus normatif, voire doctrinal, que celui de Carducho, il est également plus personnel et sensible, et il rend davantage compte d'un éloignement assumé face au discours conventionnel. Le masque du maître et son jeu conceptuel d'affirmation auctoriale laissent place à une exposition sans fards d'un véritable jugement esthétique. En cela, nous acquiesçons à cette conclusion de Bonaventura Bassegoda i Hugas :

El Arte de la pintura es el testimonio de unas preocupaciones personales, al margen de la notable complejidad y pluralidad de las fuentes, que siempre su autor tiende a subrayar. En la metafórica balanza ideal del pintor cristiano y erudito es sobre todo el capítulo de la erudición aquel con el que Pacheco destaca y se defiende, aquel con el que marca de forma permanente a su discurso⁷²⁵.

Pour reprendre l'image de la balance, *El Arte* montre un clair avantage des références aux peintres modernes, parfois mêmes contemporains de l'auteur, au détriment des artistes et des œuvres de l'Antiquité : les précautions avancées par la majorité des écrivains précédents, qui s'interdisent de juger la création actuelle sous couvert de neutralité, ne sont pas reprises par Pacheco, qui, au contraire, construit sa pensée sur des exemples précis, vus par lui et sans doute connus de beaucoup de ses lecteurs. La perspective de la théorie s'en trouve renouvelée : les peintres antiques ne fournissent plus la base argumentative traditionnelle et interviennent souvent comme un supplément, une illustration vidée de toute émotion. L'admiration envers les peintres excellents est donc diluée dans le discours, mais elle se reconstitue au contact des

⁷²⁴ Pour le détail de la production littéraire de Francisco Pacheco, voir l'introduction de Bonaventura Bassegoda i Hugas, in Francisco PACHECO, *El arte de la pintura*. Madrid : Cátedra (Arte, Grandes Temas), 1990, pp. 11-18, et p. 14 en particulier à propos du télescopage entre *El arte* et les *Diálogos* de Carducho. Voir également la synthèse de Karin HELLMIG, *La literatura artística...*, pp. 44-47. Dans la suite de notre analyse, et par commodité, nous citerons le texte de Pacheco d'après l'édition magistrale de Bonaventura Bassegoda i Hugas.

⁷²⁵ Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, « Observaciones sobre *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco como tratado de iconografía », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, n° 3, p. 191.

premiers maîtres modernes, « el divino » Michel-Ange en tête, et plus encore, nous le verrons, elle se projette dans la gloire promise à un jeune peintre : Diego Velázquez.

S'ils sont désormais théoriquement postposés dans l'argumentation, les topiques ne sont cependant pas radicalement évacués. Apelle reste une figure paradigmatique, il est le meilleur peintre de son temps. Le discours qui maintient le plus cet attachement est celui des poèmes : entre lyrisme et commodité métrique, l'antonomase « Apeles » est très fréquemment convoquée comme porte-parole ou alter ego de l'artiste, mais sa personnalité tend à s'incliner logiquement devant les gloires nouvelles⁷²⁶. Par ailleurs, et contrairement aux *Diálogos* de Carducho, *El Arte* ne montre pas la même cohérence, et encore moins la même interaction entre le discours théorique et les compositions poétiques qui concluent une majorité de chapitres : seul le mode illustratif justifie le plus souvent cette cohabitation, parfois peu convergente, notamment dans le cas du poème de Pablo de Céspedes, *El poema de la pintura*, doté d'une logique interne qui nous échappe dans le morcellement qu'en propose Pacheco. Nous n'interrogerons donc pas systématiquement les occurrences d'Apelle dans ces pièces lyriques, qui reposent pour la plupart sur des mécanismes que déjà analysés.

1. La dilution des personnalités antiques

Que reste-t-il du lustre d'Apelle, et pour quelles raisons précises est-il ressorti de son époque ? Au fil des traités interrogés, le récit de Pline est apparu comme un a priori absolu, ou bien comme une allusion à valeur d'a posteriori. D'un extrême à l'autre, de l'histoire au mythe, le raisonnement des théoriciens s'est voulu convaincant ou persuasif, mais il a toujours eu comme objectif d'impressionner le lecteur, du moins de lui rappeler l'admiration d'usage envers la figure du peintre grec. Pacheco s'écarte sensiblement de cette tendance et fait état des épisodes fameux de manière relativement détachée, presque désintéressée ; Apelle est davantage devenu une illustration proverbiale qu'une preuve exemplaire. Comme chez Carducho, le précepte attaché à son personnage importe davantage que sa personnalité⁷²⁷.

À part cette sentence et une autre mention de son nom, accompagné de ceux de Zeuxis et de Parrhasius au sujet du pouvoir illusionniste de la peinture⁷²⁸, le maître grec ne

⁷²⁶ La « épistola » de Pacheco située à la fin du prologue – non publié en 1649 – donne le ton topique de la majorité des poèmes qui ponctuent le traité : « Más, oh cuán desviado del camino / que intenté proseguir torcí la vía / honor de España, Céspedes divino, / Vos podéis la ignorancia y noche mía / mas que Apeles y Apolos ilustremente / volver en agradable y claro día », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 69.

⁷²⁷ Dans ce passage par exemple : « Y porque parece casi imposible que un hombre solo pueda saber todo esto, solía Apeles [refutar] el juicio de aquellos que querían juzgar de las partes que no pertenecían a su profesión, como hizo al zapatero, que no contento de haber discurrido acerca del calzado de una figura, quería hacer juicio de otras cosas, diciéndole *Ne sutor ultra crepidam*. El zapatero no debe juzgar más que del calzado. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 80.

⁷²⁸ « La pintura a solas sí puede hacer estos engaños a la vista, que es admirable excelencia, como hizo Zeuxis engañando las aves con las uvas, y Apeles con el caballo, y Parrasio con el lienzo, y otros muchos modernos, obligando a los animales y a los hombres y a los grandes artífices a ahacer sentimiento a su modo. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 123. Cette occurrence apparaît dans le contexte du « paragón » ; l'auteur effectue le plus souvent un recadrage sur la création contemporaine, après avoir fait référence à l'art et aux artistes antiques.

perce qu'au sixième chapitre du premier livre, dans le contexte des faveurs accordées par les gouvernants aux artistes. La dimension courtisane d'Apelle retient Pacheco, et elle justifie son recours à une citation plus ample et directe de Pline :

Vengamos, pues, al más celebrado en la antigüedad, Apeles, natural de la isla de Choo, que floreció en la olimpiada ciento y doce, y venció a los que fueron antes y después de él, y él sólo halló más cosas que todos los otros pintores juntos, escribió libros de l'arte, y fue grande la hermosura de su pintura⁷²⁹.

Suivent immédiatement les détails de sa familiarité réciproque avec Alexandre : le peintre reprend son mécène sur les questions artistiques, tandis que celui-ci offre à son favori la main de sa propre maîtresse, Campaspe. Le discours sort de sa tonalité scientifique – théorique et empirique –, d'autant plus que Pacheco intercale à ce moment un poème d'Enrique Duarte afin d'illustrer ce qui joue déjà le rôle d'illustration : le topique mythique s'accorde ainsi parfaitement avec le topique poétique, sur le thème commun de l'honneur. De fait, cette notion est bien en jeu dans la démonstration de l'auteur, qui vient de souligner qu'Alexandre a honoré – « honrólo » – Apelle par le don magnanime de son amante, et qui énonce ensuite que « será justo honrar con él [soneto] mi discurso ». Chacun de ces gestes prodigues honore à la fois son destinataire promu – Apelle, Enrique Duarte – et son noble auteur – Alexandre, Pacheco ; le sonnet ajoute alors une troisième mise en abyme de ce système des grâces en reformulant le don de Campaspe.

La suite du discours finit logiquement de brosser le portrait courtisan d'Apelle, dans les épisodes le rapprochant des rois Ptolémée et Antigone. Peu après, Pacheco passe au règne de Charles Quint, mais la phrase de transition nous intéresse :

Estos exemplos, no vistos ni experimentados antes ni después de los profesores de ninguna de las demás artes nobles y liberales, traídos de la venerable antigüedad, basten ahora para la certeza de nuestro intento, y acerquémonos a la era felice de nuestro glorioso emperador Carlos V, en que floreció esta ingeniosa arte, llegando a su última perfección por la diligencia de los valientes sujetos de quien haremos memoria⁷³⁰.

Les termes utilisés rendent compte de l'usage qui veut que l'Antiquité soit louée comme un sommet inaccessible – « no vistos ni experimentados » –, ce que dément aussitôt la fin de la phrase, puisque la modernité offre à la peinture « su última perfección ». Le topique et son dépassement sont donc conjointement exprimés et révèlent l'ambivalence du discours, déjà présente dans les traités antérieurs mais plus appuyée dans *El Arte*. Apelle seul réapparaît sporadiquement et très brièvement, sur le mode illustratif ou proverbial, à propos de ses inventions, de sa technique et de sa théorie, mais la majorité des occurrences font de son nom la particule d'usage des peintres modernes : Apelle, souvent accompagné de Zeuxis, Protogène et Parrhasius, désigne le rang atteint par ceux qui intéressent davantage Pacheco, les artistes

⁷²⁹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 145.

⁷³⁰ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 146.

contemporains ou d'un passé proche. Il en va ainsi du Titien⁷³¹, plus explicitement encore de « nuestro español Apeles Juan Fernandes de Navarrete, el Mudo, cuánto lo estimó el mismo rey [Felipe II] »⁷³², et de tous les noms qui s'inscrivent dans une lignée dont l'aboutissement importe plus que les prémisses⁷³³ : ces diverses formulations définissent plus ou moins implicitement les peintres modernes comme les nouveaux Apelles de leur temps. Pacheco énonce donc ce que les théoriciens précédents se sont refusés à aborder par une sorte d'*omertà* aux causes ambivalentes. D'une part, il loue les artistes de son époque, et d'autre part, il met en avant ses compatriotes, en allant jusqu'à les assimiler aux figures italiennes admirées⁷³⁴.

Nous retiendrons qu'en toute logique, les topiques convoqués servent en grande partie à rehausser la noblesse des artistes modernes, ainsi confortés dans leur érudition, leur intelligence, leur statut ou leurs prétentions sociales. C'est l'image du peintre officiel, courtisan, anobli et proche de son souverain qui est recherchée. Mais au fil des citations, nous nous apercevons que Michel-Ange n'intègre que très peu cette filiation d'excellence, car il occupe le sommet de cette nouvelle pyramide, auréolé d'une expression qui lui est propre : « Angel divino ». Au-delà de la continuation du topique d'Apelle, le Florentin inspire la création d'une nouvelle figure par la fusion de l'excellence et de la divinité. Apelle est de nouveau substitué par Michel-Ange dans l'énonciation personnalisée de l'idéal de la peinture, puisque celui-ci entre dans la sphère du mythe. Pacheco conclut le récit de ses qualités, de ses honneurs et ses funérailles par cette phrase : « Bien es verdad que llegar a los que se ha dicho, no es

⁷³¹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 147 : « Premióle [Carlos V] un mediano cuadro en dos mil ducados, gustó que lo retratase muchas veces, mandábale dar cada vez mil ducados no permitiendo jamás que otro lo pintase, como hizo Alexandro con Apeles, estimólo en tanto que lo armó caballero, señalándole docientos ducados en Nápoles. »

⁷³² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 186. *Ibid.*, p. 558 : « nuestro Apeles Español Juan Fernández, mudo ».

⁷³³ Les exemples sont légions : « [...] Apeles el más famoso de aquella edad, escribió, doctísimamente, desta arte y otros muchos pintores. Y en nuestro tiempo Jorge Bassari; León Batista Alberto y el profundísimo Alberto Durero, Paulo Lomazzo, y otros que habemos conocido, como nuestro Pablo de Céspedes. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 284. « Hablo desta manera, porque el nombre y fama que alcanzó Apeles en la antigüedad, Rafael de Urbino y el gran Ticiano, en su tiempo, no les vino de parte de los retratos (aunque fueron maravillosos), sino de las invenciones, caudal y grandeza de sus historias. [...] ¿Quién como Apeles en la antigüedad, el mayor pintor y el mayor retratador, pues lo fue de Alexandro Magno? ¿Quién igualó a Leonardo de Vinci, maestro de Rafael para que entre sus profundas obras no hiciese maravillosos retratos? », *ibid.*, pp. 522-523. Les noms de Rafael, de Dürer, du Titien et « nuestro Mase Pedro [Campaña] y Luis de Varga » complètent la liste. Le début du chapitre IX du troisième livre, « Cómo la pintura ilustra y adelgaza el entendimiento [...] », est le second passage qui s'inspire le plus longuement de la biographie d'Apelle donnée par Plinie. Les différentes raisons de sa noblesse sont évoquées : humilité, don pour la beauté et la grâce, succès lors des joutes, affabilité avec ses confrères, équilibre de la technique, conception théorique de la peinture. Tout cela illustre à merveille l'alliance de « ingenio y razón », nécessaire au peintre. Mais ce topique ne vaut pas pour lui-même, au contraire, il doit être dépassé et les valeurs louées doivent trouver de nouveaux porte-parole : « [...] no sólo los antiguos se alzaron con la erudición, y que en nuestro siglo ha habido varones doctos, no sólo en la pintura, pero en letras humanas [...], como Micael Angel, de quien se leen muchas composiciones en verso: Leonardo de Vinci, el Bronzino, Jorge Vasari; Dominico Greco, que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura; Pablo de Céspedes, racionero de Córdoba [...]; Miguel Barroso, pintor del Escorial; el gran Alberto Durero, que puede competir en las letras y erudición con los antiguos, León Batista Alberto, Mase Pedro, y nuestro Luis de Vargas [...]. », *ibid.*, pp. 533-538.

⁷³⁴ L'auteur relate une anecdote qui établit la qualité artistique égale du Titien et de Juan Fernández de Navarrete « el Mudo » et conclut : « Así dixo Su Majestad [Felipe II] muchas veces que no había sido conocido el Mudo, viendo que los que venían a pintar al Escorial, no igualaban con los originales de su mano. » Sur cette focalisation aux allures de « patriotisme culturel », voir Karin HELMWIG, *La literatura artística...*, pp. 73-80.

possible. »⁷³⁵. Ainsi, le procédé rhétorique précédemment observé est inversé : même si le théoricien évoque les artistes postérieurs, dont les Espagnols qu'il tente de réhabiliter, il a posé au préalable une perfection inaccessible en la personne de Michel-Ange, culmination de l'art moderne.

Ce procédé s'inscrit dans la droite ligne de ceux amorcés dans les traités antérieurs, mais Pacheco rompt précisément à ce niveau avec une double tradition : malgré sa reprise des topiques, il pointe certaines défaillances de l'art antique et exprime ses réserves sur l'art de Michel-Ange, ce qui, dans les deux cas, relève d'une réflexion innovante et sans doute choquante pour l'époque⁷³⁶. Nous nous concentrerons sur la question de la peinture ancienne. Pacheco ne la refute pas globalement : il est conscient qu'elle constitue une partie du socle de la création artistique et il la présente comme telle, tout en prenant soin de faire peser toute l'admiration sur sa filiation moderne⁷³⁷. Mais à deux reprises, l'auteur décortique les failles concrètes de certains maîtres excellents. Frustré par l'impossibilité de se confronter à leurs œuvres, Pacheco prend à bras le corps les préjugés colportés depuis Plin et opère une analyse personnelle des compétences artistiques des peintres, entre les lignes de leur topique.

En premier lieu, c'est Protogène qui est compris comme un artiste myope, trop préoccupé par le détail, tandis que le peintre parfait doit accomplir une œuvre parfaite de près comme de loin. L'anecdote sur laquelle se base l'explication de Pacheco est celle de l'éponge

⁷³⁵ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 183. L'auteur a défini auparavant ce caractère exceptionnel : « [...] la virtud de Micael Angel (sobre todos los artifices de la antigüedad y de nuestros tiempos) fue conocida y estimada aun mientras vivió (cosa que sucede a pocos), [...] ». Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 162.

⁷³⁶ Une timide remise en cause de la qualité de l'art antique est formulée par le disciple dans les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, mais il est aussitôt repris et corrigé par le maître, qui démontre qu'on ne peut qu'admirer cette production quasi invisible, mais a priori excellente. En marge du manuscrit de *El Arte*, des commentaires ont été apposés par Juan de Jáuregui, ami de Pacheco, mais qui le supplie de censurer ces passages polémiques. Par exemple, Pacheco écrit ceci : « No alcanzó [Miguel Angel] la variedad en el historiado, la hermosura de los rostros, la gracia de los trajes y vestidos, la linda composición del paño, el deleite y agrado de los países, la alegría de los cielos y nubes, y otras infinitas cosas que otros con menos nombre y arte han alcanzado. [...] ¿Por ventura, este nuestro juicio nace de ánimo de calumnia, [...]? ¿O redundante este discurso en desestimación del valor de sus ingenios? No por cierto: antes en gloria de la grande y dificultosa arte de la pintura, de quien se puede con verdad afirmar, que ningún artífice triunfó del todo, siendo en todas las partes della aventajada y eminente [...] ». En marge, Jáuregui a écrit : « Dios me manda que borre esto. Vm, por Jesucristo, lo modere infinito o lo quite del todo, porque mata y si bien se mira, no es cierto, y lo probaré mil veces. ». Une deuxième écriture, sans doute celle de l'imprimeur, précise : « No se borró. Moderóse este capítulo. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 139. Sur ces annotations marginales, voir l'introduction de Bonaventura Bassegoda i Hugas, *ibid.*, pp. 44-45. La relativité mesurée envers la grandeur du Florentin n'est pas spécifique à Pacheco : il s'inspire de certains théoriciens italiens (Dolce et ses successeurs, en opposition à l'éloge inconditionnel de Vasari) qui se sont fait forts de cet argument afin de consolider davantage encore l'idée de la perfection inhérente à l'art de la peinture, pratique des plus difficiles et donc des plus honorables. Voir *ibid.*, p. 129, le résumé du chapitre V par Bonaventura Bassegoda i Hugas.

⁷³⁷ Dans le chapitre XI du deuxième livre sur les manières de peindre, les dix lignes et le sonnet dédiés aux peintres grecs font office de préambule, ou de précaution oratoire, mais l'auteur insiste aussitôt sur leur inconsistance : « Pero dexando los Apeles, Protógenes, Timantes y otros infinitos, de quien están llenas las historias, cuyas obras, o la mayor parte de ellas, acabaron ya, no por falta de l'arte, porque ésta corrió a par con la escultura como hermanas nacidas de un mismo principio (aunque, como tenemos probado, fue primero la pintura) sino por falta de las tablas, lienzos y muros, donde fue hecha. Al fin hemos visto ya por sus obras lo que basta para dar luz a este discurso. Mas, viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea, pues, el divino Micael Angel el primero, sígale Rafael de Urbino, [...] ». Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 414. La preuve de la qualité de la peinture antique par sa gémellité avec la sculpture, dont il reste des vestiges édifiants, est utilisée par le maître dans les *Diálogos* de Carducho. Mais Pacheco semble malgré tout dubitatif, du fait précisément de sa méthode d'analyse et de démonstration basée sur la contemplation ou le témoignage direct sur les œuvres.

qui, lancée contre le tableau par le peintre énervé, accomplit de manière inespérée l'effet souhaité, en l'occurrence l'écume d'un chien. Le peintre Néalcès a repris le geste de Protogène, et selon certains auteurs – Dion Chrysostome dans ses *Orationes* –, Apelle lui-même y aurait eu recours. Cet épisode a illustré jusqu'alors, de manière pittoresque et exemplaire, que le hasard prêtant main forte à l'artiste ne le déshonore pas. Pour Pacheco, il en va tout autrement : la chance ne peut intervenir dans l'art, qui dépend uniquement d'une parfaite imitation de la nature. L'auteur propose alors deux interprétations à cette défaillance : avec humilité, il l'attribue tout d'abord à l'artiste, soucieux du rendu d'un détail au détriment de la vérité de l'ensemble ; mais l'artiste était de plus limité par la pratique picturale même, encore à ses balbutiements⁷³⁸.

Nous pouvons mesurer l'originalité de cette prise de position aux précautions oratoires de Pacheco, et à la réaction en marge de Juan de Jáuregui : « La pintura en estos artifices estaba en perfectísimo punto, sin que se pueda inferir otra cosa. » Pacheco intègre ce témoignage polémique dans son traité : « Pero sobre lo que se ha dicho, a un doctísimo varón de este tiempo que con debido culto veneraba l'antigüedad, le pareció templar esta censura escusando a l'arte y al artifice ». Il formule alors une seconde hypothèse, inculquant cette fois l'historien Pline de méprise : celui-ci a pu considérer comme un coup du sort ce qui était un acte délibéré de la part de Protogène, innovant dans la technique mais fidèle à la nécessaire imitation de la nature. Cependant, Pacheco réfute aussitôt cette argumentation « culpando antes al historiador que al pintor », et il persiste : « Pero con este parecer (aunque docto) no satisfago a los de mi profesión, me place por ahora seguir el intento del primero, por ser, a mi ver, más literal ». D'une part, la faiblesse est bien imputée à Protogène et à l'art hésitant de l'époque, mais d'autre part, l'erreur revient aussi à Pline qui a loué cette providence, que Pacheco proscrit au nom des règles et du « perfectamente acabado » que doivent observer les peintres⁷³⁹. Dans cette seule démonstration, Pacheco redresse à la fois la compréhension moderne du topique et sa source antique, imposant ainsi sa propre conception, rigoureuse et cohérente, de l'art pictural et de sa critique.

La même réflexion remet en cause l'application de Zeuxis à représenter les grappes de raisin au détriment de la figure du garçon qui les tient, et le réalisme de la perdrix peinte par

⁷³⁸ « [...] sin duda le sería más fácil a Protógenes pintar un perro que pareciese vivo, que formar la espuma que le salía de la boca, porque para la forma de un animal se había de ayudar de la naturaleza y de la arte con sus preceptos, y para pintar la espuma bastaba una simple imitación de lo natural [...]. Y a mí, no siendo Protógenes (recíbase esto con más humildad que suenan las palabras), no me diera tant cuidado la espuma como el perro. [...] la salva que me parece más digna de la veneración deste lugar, es (a mi juicio) estar esta tan nobilísima arte en sus principios y no haber llegado en la experiencia y execución de muchas cosas menores a su perfección, aun en los hombres de tan gran opinión [...]. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 428.

⁷³⁹ « De suerte que concluimos este capítulo con que l'arte no obra acaso; y con que, clarísimamente, el buen artifice tiene cierto el fin honroso de sus pinturas, y aun antes que las comience, en su idea las ve perfectamente acabadas, fundado en los medios convenientes, reglas y preceptos de su profesión y, finalmente, que no es lícito en particular a los hombres doctos, por este solo exemplo de los antiguos pintores, favorecer esta opinión, y así, en confuso, sin distinción alguna publicar que aciertan acaso los profesores desta arte [...]. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 429.

Parrhasius mais qui détourne les contemplateurs du personnage du satyre⁷⁴⁰. Pacheco contraste avec la pensée métonymique accoutumée à prendre les réussites ponctuelles pour les signes d'une perfection antique globale ; il se place ainsi de l'autre côté de la légende et la regarde du point de vue de son exigence qualitative systématique. Cette focalisation est la première dans les traités espagnols à relever objectivement les imperfections des topiques, mais elle n'est pas isolée. Dans le deuxième livre, Pacheco cite en effet le jésuite Diego Meléndez qui défait un autre lieu commun : « Y aunque Plinio dice que pintó Apeles lo que no se puede pintar, relámpagos y rayos, no se pintaron sino en la forma que son visibles; el relámpago con luz escasa, el rayo con fuego y humo. »⁷⁴¹. L'aura fascinante et quasi fantastique des maîtres grecs est ainsi neutralisée, objectivée ; nous retrouverons cette tendance chez Jusepe Martínez et Juan Caramuel.

Cette prise de distance envers les figures idéales, considérées ici comme de simples jalons historiques, est précisément ce qui conduit Pacheco à ébaucher une réactualisation innovante du maître par excellence, Apelle. Au-delà de la reprise des topiques, effective mais rationalisée, l'auteur participe à la constitution d'un topique moderne, celui de Michel-Ange, nouvelle effigie de la tension vers la perfection inhérente à la peinture. Mais l'auteur, guidé par son œil critique et des structures de pensée difficiles à inhiber, en vient à anticiper sur la prochaine figure de l'excellence, en la personne de son gendre Diego Velázquez. Cette gloire montante, qui, certes, lui fait de l'ombre, mais se reverbère sur lui, son maître, n'est pas encore digne d'être affiliée aux personnalités paradigmatiques ; en cela Pacheco se plie à la règle qui veut que les honneurs ne soient donnés que de manière posthume aux peintres, excepté Michel-Ange. Cependant, la biographie proposée, basée sur les mérites, rejoint plusieurs faits connus de la vie d'Apelle, mais en filigrane seulement. Karin Hellwig souligne ces points de convergence, nous n'en reprenons donc pas l'analyse⁷⁴². Nous voudrions juste les synthétiser et apporter un complément à ce sujet.

Le rapprochement entre Velázquez et Apelle revêt deux modalités majeures : ce qui ressemble à une aimantation sélective, et ce qui relèverait davantage de l'identification fantasmée. Cela forme un mouvement centripète qui attire vers Velázquez les qualités et les exploits d'Apelle. Les ingrédients communs au Sévillan et au maître grec insistent majoritairement sur leur rang courtisan : le statut de portraitiste du roi, la qualité de mécène et

⁷⁴⁰ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, pp. 520-521. L'auteur apporte un exemple moderne similaire, ce qui montre une fois de plus que la remise en cause qu'il opère n'est pas partielle, mais bien dictée par un critère objectif appliqué à toutes les œuvres envisagées, anciennes et contemporaines : « Y porque no falte exemplo moderno, el Racionero Pablo de Céspedes pintó un famoso cuadro de la Cena de Cristo Nuestro Señor que yo he visto en la Iglesia mayor de Córdoba y, teniéndola en su casa, los que la venían a ver celebraban mucho un vaso que estaba pintado en ella, sin atender a la valentía de lo demás y, viendo que se les iban los ojos a todos a aquel juguete, enfurecido, daba voces a su criado: “Andrés, bórrame luego este jarro y quitámelo de aquí. ¿Es posible que no se repare en tantas cabezas y manos en que he puesto todo mi estudio y cuidado y se vayan todos a esta impertinencia?”. », *ibid.*, p. 521.

⁷⁴¹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 283. Sur Diego Meléndez, voir les informations données par Bonaventura Bassegoda i Hugas, *ibid.*, pp. 283-284, note 7.

⁷⁴² Voir le chapitre « *Excursus*: la vida de Diego Velázquez en los tratados de Pacheco, Díaz del Valle y Martínez » de Karin HELLWIG, *La literatura artística...*, pp. 123-144, et notamment le sous-chapitre « Velázquez como “Apeles español” », pp. 137-144.

d'amateur d'art de celui-ci et ses visites dans l'atelier de l'artiste, la réalisation d'un portrait équestre du monarque, ainsi que d'un autoportrait, les responsabilités attachées au poste de peintre du roi, la « viveza » et la ressemblance des portraits, et l'étendue de la renommée acquise. Les éléments qui s'apparenteraient davantage à une construction imaginaire sont la participation de Velázquez à un concours, sur le mode des joutes picturales de l'Antiquité, et l'exposition publique de son portrait équestre de Philippe IV, à l'instar d'Apelle qui soumettait ses œuvres au jugement du peuple. Il ne nous appartient pas de statuer sur la véracité de chacun de ces aspects : nous retiendrons que les reflets sont nombreux et qu'ils sont sans doute révélateurs du sentiment de Pacheco envers son propre disciple, premier peintre espagnol à susciter une reconnaissance à la fois nationale et internationale.

Cependant, nous ne pensons pas que les commentaires de Pline et de Pacheco puissent être comparés dans leur nature critique⁷⁴³ : l'historien latin condense des faits remontant à quatre siècle avant lui, tandis que le théoricien andalou parle de son propre élève et neveu, qui n'a pas encore quarante ans. Pacheco avait en effet conscience de la supériorité de Velázquez, et même de sa dimension extraordinaire, raison pour laquelle il lui concède, de son vivant, une place si importante dans son traité – la plus importante après Michel-Ange. Mais l'absence de l'expression « Apeles español » ou « nuevo Apeles » dans sa prose n'est sans doute pas seulement attribuable à une possible auto-censure, du fait de l'honneur que cela impliquait et qui pouvait paraître démesurée pour un peintre encore jeune et au seuil de sa carrière. En effet, Apelle est la particule honorifique d'une majorité de peintres, mais non de tous : Michel-Ange a sa désinence propre, « Ángel divino », héritée de L'Arioste. De ce point de vue, l'antonomase « Apeles » peut être sentie comme un usage galvaudé, du moins conventionnel et commode, et surtout lyrique.

Ainsi, il est significatif que, si Pacheco ne consomme pas théoriquement le parallèle entre Apelle et Velázquez, deux poèmes s'en chargent en périphérie de la biographie. La *silva* de Jerónimo González de Villanueva, « Elogio al retrato del Rey nuestro Señor a caballo que pintó Diego Velasques », reste cependant évasive. Philippe IV est, entre beaucoup d'autres métaphores, « Macedón segundo », et sa monture est, entre autres aussi, égale à Bucéphale, mais le nom d'Apelle n'apparaît pas. Le sonnet de Pacheco, également inspiré par le portrait équestre du roi Planète mais cette fois adressé « A Diego de Silva Velasquez », nomme le peintre grec pour finalement le dépasser : « Que el planeta benigno a tanto cielo, / tu nombre ilustrará con nueva gloria, / pues es más que Alexandro y tú su Apeles. »⁷⁴⁴. Le premier quatrain évoque les galons déjà gagnés par le jeune peintre : « el lugar que alcanzaste en la

⁷⁴³ Karin Hellwig écrit ceci : « Pacheco no precisa cuáles son las cualidades de Velázquez, de ahí que no se pueda explicar correctamente su éxito. Esto es inusual, pues Pacheco se suele manifestar con mucha claridad sobre el talento de otros artistas. Lo mismo se puede constatar en la vida de Apeles de Plinio, en la que tampoco quedan claras para el lector las razones del éxito del pintor. Podemos suponer por qué tanto Plinio como Pacheco presentan así a los artistas: a los dos les debía importar más mostrarles como cortesanos y no sólo como pintores de éxito. », Karin HELLWIG, *La literatura artística...*, p. 141. Nous avons montré dans la première partie de notre étude la grandeur à la fois technique et sociale d'Apelle, selon Pline. Il est le peintre qui retient le plus l'historien, tant sur ses anecdotes mondaines que sur ses innovations picturales, son style ; ce sont les écrivains postérieurs qui ont rétréci le mythe à la dimension d'un topique courtisan.

⁷⁴⁴ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, pp. 212-213.

pintura ». Le dernier tercet, s'il feint de trouver en Apelle le modèle de Velázquez, élide une redondance significative que la lecture corrige mentalement : « pues es más que Alexandro y tú [eres más que] su Apeles. » L'anacolithe tait pour mieux dire ce que le début du sonnet annonçait : la gloire suprême promise à Velázquez.

Dans le corps de l'exposé critique, la fascination envers les artistes modernes passe par la création de nouveaux topiques, comme c'est le cas pour le divin Michel-Ange, qui reste bien supérieur à Juan Fernández de Navarrete « el Mudo », pourtant promu « Apeles español ». Velázquez n'est sans doute pas rapproché expressément d'Apelle, car il est dès son vivant pressenti comme un artiste hors norme, au-delà des honneurs standard. Pacheco indique ainsi sa clairvoyance, ou simplement son fantasme, d'assister et de donner à voir la naissance d'une nouvelle figure légendaire. Cette hypothèse nous semble confirmée par une remarque de Pacheco tout à fait novatrice sur la personnalité d'Apelle, qui impliquerait cette fois un mouvement centrifuge, de la figure de Velázquez vers la figure du maître grec :

El capítulo pasado acabó en un lugar de Plinio, en que Apeles no tuvo gusto de pintar en paredes, ora fuese a temple, o fresco; tiene su disculpa, porque tan gran artífice no rehusaría este trabajo por miedo de la dificultad de la arte, siendo el mayor pintor de su tiempo, como habemos dicho, y ésta, la pintura, más varonil y de mayor resolución. Por ventura lo dexó por la incomodidad de los andamios y el trabajo corporal, escogiendo la quietud que se halla en asistir con autoridad en su obrador escondido, favorecido y visitado muy a menudo de Alexandro Magno y no era justo faltar a tan gran Rey⁷⁴⁵.

Dans ce même chapitre VIII du troisième livre, Velázquez, loin d'être omniprésent dans le traité, sera mentionné quelques lignes pour loin pour la qualité de ses « bodegones », vivement loués par Pacheco malgré leur mauvaise presse⁷⁴⁶. Mais ce qui fait concrètement écho à cette allusion à Apelle est le fait que Velázquez lui-même s'est montré hostile à la réalisation de fresques⁷⁴⁷. Pacheco ne rend pas explicite ce point de contact, mais il offre une interprétation particulièrement développée sur les raisons du refus d'Apelle, et nous pourrions penser qu'il applique au maître grec les justifications de son propre gendre. De cette manière, sa connaissance intime de la personnalité de Velázquez lui permet d'éclairer la figure d'Apelle ; le sens du topique se trouve inversé. Cela confirmerait la réelle implication du théoricien dans l'art de son temps, et sa compréhension du statut de peintre non pas à partir des exigences et

⁷⁴⁵ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 516. L'auteur conclut ainsi le chapitre précédent, au sujet des peintures ornementales : « [...] si bien para que los pintores aspiren a cosas más altas, concluye Plinio con estas graves palabras: “Mas poca gloria tuvieron estos artífices respeto de los que pintaron tablas, que éstos alcanzaron mayor reverencia entre los antiguos?”; y añade: “ni había en las paredes pintura de Apeles ni se agradaba de pintar en ellas”. »

⁷⁴⁶ « ¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dexar lugar a otro, y merecen estimación grandísima; pues con estos principios y los retratos, de que hablaremos luego, halló la verdadera imitación del natural alentando los ánimos de muchos con su poderoso exemplo; [...] », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 519. Même dans un genre considéré comme mineur, Velázquez excelle et répond aux exigences de l'imitation, dans la perfection du détail et la vérité de l'ensemble, surpassant ainsi Zeuxis, Protogène, Parrhasius, et Pablo de Céspedes, frustrés dans cette tentative.

⁷⁴⁷ Karin HELLOWIG, *La literatura artística...*, p. 128, note 20, indique ceci à propos de la biographie de Velázquez par Jusepe Martínez dans les *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* : « Habla, a modo de apostilla, de la animosidad de Velázquez hacia la pintura al fresco, razón por la cual la corte llamó a Mitelli y Colonna a Madrid. »

des prouesses du passé, mais au contact des émulations présentes. La projection de ce qui était admiré chez les anciens sur les modernes se mue en support d'un témoignage implicite sur la pensée personnelle de cet embryon de figure paradigmatique.

La présence des peintres antiques, Apelle en tête, est des plus variées au sein de *El Arte de la pintura* : ils jouent leur rôle traditionnel de références historiques, de raccourcis verbaux commodes et d'identifications métaphoriques, mais ils laissent surtout la place aux personnalités modernes, jusqu'à se vider de leur substance pour accueillir une pensée réellement contemporaine inspirée d'artistes concrètement prometteurs. Les topiques se diluent, leur aura se fissure, et ils relèvent moins du point de fuite que du second plan décoratif. Enfin, ils évoluent toujours dans l'infériorité de leur incroyance et de la lascivité de leurs œuvres⁷⁴⁸. À l'image des compositions poétiques qui ponctuent les chapitres, la figure d'Apelle n'est pas omnipotente : nous l'avons vu, le maître grec n'est que le marchepied de Velázquez. Pacheco incarne aussi un « pincel » « nuevo y raro » face à l'« antiguo » de Zeuxis et d'Apelle⁷⁴⁹, il en va de même de « Céspedes divino », « mas que Apeles y Apolos »⁷⁵⁰ réunis, ou de Jan van Eyck, inventeur de la peinture à l'huile « ignorad[a] aún de Apeles »⁷⁵¹, et même de Zeuxis qui l'emporte sur lui par la beauté parfaite de son Hélène composite⁷⁵². Apelle devient enfin une figure secondaire, éclipsée par la magnanimité d'Alexandre dans le sonnet de Enrique Duarte déjà mentionné.

2. L'objectivation des instances créatrices

Face à la perte d'influence des topiques antiques, la dimension divine de la peinture ne cède pas de terrain dans ces mêmes pièces poétiques. Si l'approbation de Damián de Lugones

⁷⁴⁸ « [...] es justo que nos diferenciamos en esto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de Dios, que nos prohíbe todo lo que nos puede provocar mal. Encarecida es (con mucha razón) la honestidad loable de aquella gran pintora Marcia, hija de Varrón, de la cual se lee que nunca quiso pintar ningún hombre desnudo, por no obligarse a manifestar alguna parte indecente. Y si este parecer y sentimiento no fuere a propósito, no puedo asegurar el ejemplo de Zeuxis ni el de Apeles, ni el de los que los siguen. Y podría sucederles lo que cuenta el padre Martín de la Roa de un pintor que en su mocedad hizo (a instancia de un caballero) una pintura deshonesta, la cual fue ocasión de que padeciesen muchos en el infierno. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 377. Bonaventura Bassegoda i Hugas reproduit l'intégralité de l'anecdote, *ibid.*, p. 377, note 13. Sur l'invention du personnage de Marcia, voir *ibid.*, pp. 188-190, note 61.

⁷⁴⁹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 339, dans la *silva* de Antonio Ortiz Melgarejo, qui commence ainsi : « Ya el antiguo pincel al nuevo y raro / de Pacheco cedió, ya la edad nuestra / sólo hará memoria / de los Zeuxis y Apéles / para admirar, que el grande nombre y gloria / por tantos siglos claro / queda oscuro a su nombre y sus pinceles. / Dellos naturaleza solamente / imitada se vio, de ti vencida / (artífice excelente) / que tú en lo figurado espiras vida ». Le poème se ferme sur la même idée : « Ya el antiguo pincel al nuevo y raro / de Pacheco cedió; su nombre es claro. » L'excellence est bel et bien passée du côté de la modernité.

⁷⁵⁰ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 69, dans l'« epístola » de l'auteur.

⁷⁵¹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 475, dans le poème d'Enrique Vaca de Alfaro, « Al retrato de Juan de Bruxas, inventor de la pintura a olio ».

⁷⁵² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 276, dans le poème de Melchior del Alcázar. Comme l'indique Pacheco, le poète confond Zeuxis et Protogène, « de Apeles victorioso ». La composition entière est décalée, l'exploit du portrait d'Hélène étant vu sous un angle galant : le peintre, devant ses différents modèles féminins mis à nu, « Contemplaba su belleza, / y admiraba cada parte / atendiendo siempre a l'arte, / nunca a la naturaleza ». Les deux dernières strophes mettent en scène le poète confronté à tant de beautés : « no cuidadara de vencer, / cuidara de ser vencido. »

loue Pacheco comme « el Apeles de nuestra edad »⁷⁵³, plusieurs poèmes évoquent sa nature surhumaine⁷⁵⁴, et Antonio Ortiz Melgarejo le nomme même « pintor divino »⁷⁵⁵, ce qui fait écho au titre de « Angel divino », souvent mentionné par ailleurs. Pacheco lui-même joue avec la dimension démiurgique de la peinture dans son « enigma » sur le pinceau, matérialisation de « todo el poder del ingenio del pintor » : « Es mi poder en el suelo / tan semejante al Eterno, / que puedo echar al infierno / y puedo llevar al cielo. // Y, aquí para entre los dos, / llega mi poder a tanto, / que no sólo haré un santo, / pero haré al mesmo Dios »⁷⁵⁶. L'originalité du poème se situe dans l'oscillation entre le sens figuré et le sens propre de l'iconographie des tableaux religieux, cadre dans lequel le peintre a effectivement le pouvoir quasi absolu de tout créer et de tout faire, visuellement. Ces vers démontrent la compréhension de la peinture comme une création, seulement assimilée à Dieu dans l'espace de jeu offert par le sous-entendu des mots.

Toutes ces désignations rendent floues les limites jusqu'alors préservées entre d'une part le divin Peintre, Dieu, et d'autre part, le peintre divin, ou dévot, à l'image de ce rejet du *Poema de la pintura* de Pablo de Céspedes, que Pacheco cite au début de son traité : « Mueve al alma un deseo que la inclina / a seguir desigual atrevimiento; / ardor, que nos parece ser divina / inspiración, de pretendido intento »⁷⁵⁷. Les expressions « ser divina » et « ser divina inspiración » sont presque opposées, du moins elles représentent les deux sens d'un même mouvement entre Dieu et l'homme, entre-deux dans lequel évolue précisément la peinture.

Qu'en est-il du traitement réservé aux figures religieuses du peintre idéal dans le cœur du discours théorique de Pacheco ? Tandis que le premier chapitre pose le principe selon lequel la peinture est une imitation de la nature et de Dieu, le deuxième ouvre la question de ses origines, mais l'auteur se détache de nouveau des théoriciens précédents par une rationalisation des légendes. Il réfute tout d'abord la métaphore de Narcisse peintre, figure qui relève selon lui d'une pensée poétique et non d'un argument scientifique⁷⁵⁸. À la recherche de la première personnalité créatrice, il entre alors dans la polémique sur la nature du geste divin, peintre puis sculpteur ou inversement, et penche dans un premier temps vers l'image du Dieu peintre, en interprétant la Genèse comme une organisation de couleurs. Il énonce que « no habrá quien no confiese aquí al Criador que da mayores muestras de pintor en esta grande

⁷⁵³ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 743.

⁷⁵⁴ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 289, dans le poème « Al retrato de Francisco Pacheco » de Baltasar del Alcázar : « Y así no es de humano intento / lo que Pacheco nos pinta; / de otra materia es distinta, / de celestial fundamento. »

⁷⁵⁵ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 340 : il est question de différents motifs représentés dans le tableau polémique du *Juicio Final* réalisé par Pacheco pour l'église Santa Isabel de Séville : « Tales, pintor divino, / cuales los figuraste / en tu capaz idea, los pintaste. » Ce pouvoir performatif du peintre, qui peint ce qu'il conçoit, est une qualité éminemment divine.

⁷⁵⁶ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 411.

⁷⁵⁷ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 85, en conclusion du premier chapitre du premier livre, sur la définition de la peinture.

⁷⁵⁸ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, pp. 85-87 : « Y no nos valdremos en esta ocasión [tratar de la antigüedad y origen de la pintura] del favor que le hace León Batista Alberto en su libro, cuando dice: yo afirmo entre mis amigos que el inventor de la pintura fue (según sentencia de poetas) aquel hermoso Narciso, que se convirtió en flor; [...] Porque ¿qué otra cosa es el pintar que abrazar y hurtar con la arte aquella superficie de la fuente?. Mas, dexando estos pensamientos poéticos [...]. » Suit la discussion sur la primauté de la peinture sur la sculpture.

obra»⁷⁵⁹, en s'appuyant sur quatre strophes du *Poema de la pintura* de Pablo de Céspedes, des «pensamientos poéticos», en l'occurrence. De fait, la métaphore des couleurs pour désigner la Création continue, et elle finit d'instaurer la peinture comme souffle de vie qui parachève l'ouvrage sculptural formel et incomplet⁷⁶⁰. Cependant, Pacheco coupe court à cette démonstration qui contredit son vœu d'objectivité, il abandonne la métaphore du Dieu peintre au profit de l'image neutre du Dieu créateur, et détourne la question des origines vers la chronologie antique⁷⁶¹.

Pacheco avance alors un discours doublement cautionné par les *auctoritas*, Pline, Athénagore, et par les propres yeux de Céspedes qui ont vu à Rome les vestiges des premières peintures. L'auteur s'en remet donc à ce qui s'impose à la raison depuis des millénaires, et par l'exemple des premiers inventeurs qui découvrirent d'abord les techniques picturales – le profil, l'ombre, les couleurs –, il confirme à nouveau la primauté de la peinture sur la sculpture. En troisième et dernier lieu, il consolide sa position par une datation de l'invention de la peinture d'après la personnalité vétéro-testamentaire de Séroug⁷⁶². Cette donnée, qui se veut factuelle, ni poétique, ni polémique, conclut le chapitre dédié aux origines de la peinture.

Malgré ces précautions rhétoriques qui veulent instaurer un raisonnement scientifique et dépassionné, la métaphore du Dieu peintre, non citée, marque implicitement plusieurs passages du traité :

⁷⁵⁹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 88.

⁷⁶⁰ Sur l'originalité de cette « imagen del hombre creado por Dios como una escultura policromada », voir Karin HELLMIG, *La literatura artística...*, pp. 216-217 et pp. 232-237.

⁷⁶¹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 89 : « Mas ni los escultores ni pintores es justo se valgan de la formación de Adán para probar la antigüedad de sus artes, pues si fue aquella la primera escultura, fue también pintura como he dicho, porque han de hacer distinción desta obra que Dios hizo como Criador, y de la naturaleza y del arte. Pues según ha dicho la definición en el capítulo pasado, la pintura es arte que imita con líneas y colores. Pero dexando esto aparte, traído por satisfacer a los que tan de atrás quieren ennoblecer su arte, digamos lo que hace a nuestro propósito, tomando la antigüedad de las artes desde que las exercitaron hombres, que es más conforme a nuestro intento. » L'auteur évite ainsi l'impasse rationnelle qui l'aurait obligé à développer de pures métaphores, et à donner l'avantage à la sculpture dans le cas précis de la formation d'Adam. Il reformule cette évacuation des métaphores artistiques au sujet de la formation du premier homme dans le chapitre suivant : « [...] Dios no obró allí como escultor, ni pintor, mas como criador. », *ibid.*, p. 96. Mais cette position était encore plus tranchée dans l'opuscule « A los profesores del Arte de la Pintura » publié en 1622 : « [...] tengo por desacuerdo tomar la antigüedad de la Escultura desde que Dios formó a Adán de barro. A lo cual tengo respondido en mi libro asaz. Y digo ahora brevemente, que también los sastres hacen a Dios inventor de su oficio, por la túnicas de que vistió a nuestros primeros padres [...] pero antes de formar a Adán, [...] crio Dios Nuestro Señor tantas y tan varias cosas, y entre ellas la luz y la sombra, que se podían atribuir mejor a la Pintura, y aun el mesmo hombre de barro no tuvo vida hasta que el Señor con su soplo divino lo pintó de colores, y abrió sus ojos; pero con todo esto es obra del Criador y no de pintor. Y es cierto que la invención de las artes se cuenta desde que hombres las exercitaron, y usaron de instrumentos acomodados a obrar en ellas. », in Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 186. Pacheco montre un refus catégorique des métaphores ambiguës qui assimilent la Création à tous types de corps de métier, et s'en tient aux faits historiques pour dater la naissance de la peinture, réservant à Dieu non pas l'origine, mais la finalité de cet art. Cependant, dans *El Arte*, il lâche un peu de lest, influencé par les poèmes intercalés et la pression de « los que tan de atrás quieren ennoblecer su arte », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 89.

⁷⁶² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 92 : « De manera que, desde el tiempo de Sarug, en que fue la pintura, hasta el de Thare su nieto que dio principio a la escultura, se coligen, por los nacimientos, 85 años de diferencia y sólo faltarán los que podrían tener de edad. Esto es siguiendo el cómputo más moderno de un docto varón de la Compañía, que según la cuenta (que da por probable) hasta el año presente de 1634 que ha que comenzó la pintura 3785 años, menos los que tendría de edad Sarug. »

Que así como Dios que, necesariamente, se entiende, desde toda su eternidad se debuxa y se pinta en sí mismo; y después, cuando le place, se retrata de fuera; y aquella imagen que en sí y de sí pinta es su eterno verbo, y el retrato que después hace fuera de sí son la criaturas, [...] y esta imagen de Dios, que es su hijo, Cristo nuestro Redentor, es voz que manifiesta a su Eterno Padre y rayo de luz que lo descubre; imagen y retrato vivo de todos sus atributos y perfecciones; resplandor de su gloria y figura de su sustancia⁷⁶³.

Il est révélateur que ces phrases soient inspirées du texte de *fray* Luis de León, *De los nombres de Cristo* : Pacheco s'efforce de suivre une rationalité dans son discours, mais il semble porté par les pensées poétiques de ses contemporains, comme c'est le cas avec le *Poema de la pintura* de Céspedes. Les métaphores entrent ainsi presque malgré lui dans sa prose, même si elles ne prennent pas corps concrètement. Ainsi, l'auteur exprime souvent l'idée selon laquelle la peinture donne à l'homme la possibilité de ressembler à Dieu⁷⁶⁴, mais l'expression « Dios pintor » ne sera pas clairement posée : l'imitation reste donc la clé absolue de la peinture, au-delà du hasard et même de l'inspiration. Dans cette optique, tous les peintres divins rencontrés sous la plume de Pacheco et des poètes qu'il cite s'inscrivent dans ce mouvement de tension vers la divinité : aucun ne peut l'atteindre, pas même Michel-Ange, artiste humain et imparfait, mais certains peuvent l'approcher et toucher sa gloire.

Aucune mythification de la figure du peintre n'est donc préservée dans la théorie de Pacheco : les maîtres grecs sont ternis et Dieu est restauré à sa place de *Deus artifex*, et non de *Deus pictor*. Le développement sur les premières images saintes respecte également ce positionnement. L'auteur oriente l'acte pictural de Dieu vers sa finalité, ce qui lui permet d'insister sur la nature et la fonction des premières images auprès des hommes, sans formuler l'image de Dieu peintre qui résonne pourtant : en ce sens, il est révélateur que l'analyse des images attribuées à son incarnation, le Christ, arrive dans le premier livre, à la fin du chapitre IX, à la suite des « nobles y santos que exercitaron la pintura », et en guise de transition avec le chapitre X sur la « utilidad universal », autrement dit l'exemplarité de la peinture, illustrée par les images les plus abstraites, celles de Dieu lui-même. Ce decrescendo ontologique des premiers peintres, depuis les gouverneurs de l'Antiquité jusqu'à Dieu, en passant par saint Luc, sur lequel nous reviendrons, contraint Pacheco à revenir sur la définition précédemment discutée du *Deus pictor* :

Ya parece que habemos levantado la pintura a tanta honra y grandeza cuanta puede ser; y que no nos falta sino poner al mismo Dios en este número, para no poder pasar más adelante. Diximos al principio desde libro que le convenía propiamente el nombre de pintor: ahora dirán esto (a mi ver valientemente) dos lugares de la antigüedad⁷⁶⁵.

⁷⁶³ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 135. Bonaventura Bassegoda i Hugas donne en note les passages de *fray* Luis de León qui sous-tendent ces phrases.

⁷⁶⁴ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 92 : « La cual [la pintura] hace al hombre no sólo superior a los otros animales, mas semejante al mismo Dios. » ; *ibid.*, p. 106 : « También la ligereza y poco embarazo en el obrar, y la sencillez de materia, hace mayor la profesión de la pintura y más semejante a Dios [...] »

⁷⁶⁵ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 231.

L'auteur cite ensuite Hermès Trismégiste et Philon qui filent la métaphore du Dieu peintre, au sens de créateur de l'univers, et en déduisent sa paternité de l'art pictural. Pacheco reprend ensuite :

¿Puédese añadir más a este discurso? Parece que no; por ser Dios Nuestro Señor remate y fin dél. Con todo eso, como su amor halló traza para engrandecer al hombre, enviando su Hijo al mundo, también ese mismo Señor, vestido de nuestra carne la halló, para engrandecer la pintura, por maravillosa y nueva manera⁷⁶⁶.

Il s'entoure d'un minimum de métaphorisations pour se concentrer sur la démonstration de la finalité de ce qui peut être non pas confondu, mais compris comme un geste pictural de la part de Dieu.

L'argumentation sur les images créées par le Christ est similaire. L'exemplarité du portrait offert au roi Abgar, du voile de la Véronique et du suaire de Turin tient moins au fait que leur auteur ait été divin – leur origine – qu'au fait qu'ils aient été conçus pour montrer et démontrer la divinité aux yeux des hommes – leur fonction. L'essentiel ne se situe pas dans leur ressemblance matérielle avec la peinture mais dans leur dimension performative. Issues d'un acte concret, pictural au sens figuré – « estampó », « imprimió » –, ces images jouent un rôle éminemment spirituel au sens propre : « No sin causa hizo el Señor este doloroso retrato [de la Verónica], para que no se aparte de nuestra memoria el soberano beneficio de nuestra redención; pues el ser de la imagen es traernos a conocimiento de su original »⁷⁶⁷. De la même manière, la gloire qui doit revenir au peintre humain tient moins au geste pictural divin et métaphorique qu'à la mission dévotionnelle de ces premières images miraculeuses, bien concrètes pour Pacheco. Il place précisément dans cet argument sa revendication de la noblesse de la peinture :

De manera que, concluimos que, en vida y muerte de Nuestro Redentor Jesucristo, autorizó y honró la pintura de las imágenes sagradas con los sucesos milagros que habemos contado. Por donde se ve cuán justa cosa es que los pintores católicos, profesores de tan ilustre arte (si la tratan como deben), sean estimados, pues toma Dios las obras de sus manos por medio para ser más conocido y reverenciado de los hombres, y adquiere la pintura tan alta calidad y nobleza, y es de tanta utilidad, como veremos adelante⁷⁶⁸.

La peinture est un moyen de diffusion du message religieux ; le peintre trouve là toute sa légitimité et en tire le droit à une reconnaissance adéquate, à la seule condition qu'il soit « un pintor cristiano ». C'est bien lui que Pacheco érige en modèle, supérieur aux maîtres antiques : « [...] mejor se ennoblecerá la pintura exercitada con la regla cristiana. Y se podrá decir con verdad, que muncho más ilustre y altamente puede hoy un pintor cristiano hacer sus obras que Apeles ni Protógenes, ni otros famosos de la antigüedad. »⁷⁶⁹. Ainsi, l'admirable gloire mondaine du passé est transfigurée chez le peintre catholique dans une gloire spirituelle :

⁷⁶⁶ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 232.

⁷⁶⁷ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 233.

⁷⁶⁸ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 233.

⁷⁶⁹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 239.

Pero considerando el fin del pintor como de artífice cristiano (que es con quien hablamos), puede tener dos objetos o fines : el uno principal y el otro secundario o consecuente. Éste, menos importante, será exercitar su arte por ganancia y opinión [...]. El más principal será, por medio de el estudio y fatiga desta profesión, estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza [...]⁷⁷⁰.

Dans ces phrases, Pacheco traduit littéralement des passages de Gabriele Paleotti, mais leur intégration totale dans son discours montre que l'auteur y adhère pleinement. Les derniers exemples d'images religieuses – les apparitions ou matérialisations visuelles de Dieu comprises métaphoriquement comme des images picturales, celles du tabernacle par exemple – réaffirment leur fondamental utilitarisme ; elles sont toutes « para el culto divino »⁷⁷¹. La finalité qui définit essentiellement l'acte du Dieu créateur du monde et inventeur des premières images se reporte ensuite sur le peintre catholique :

[...] la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y demás de semejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor⁷⁷².

C'est ce qui autorise leur rapprochement, dans les mots et dans les lieux.

À partir de cette définition du peintre idéal, reprise de Paleotti, Pacheco développe une théorie personnelle des états qualitatifs de l'artiste, progressivement « principante », « aprovechado » et « perfeto » : les règles de l'art sont ainsi déterminées par l'acception préalable du bon peintre en tant que peintre chrétien. Le sens est inversé en comparaison avec les *Diálogos* de Vicente Carducho, qui suivent les étapes de la formation du peintre jusqu'à son exemplarité religieuse. Qu'en est-il du « pintor perfeto » chez Pacheco ? La perfection de cette figure idéale évacue presque totalement les préjugés légendaires et se concentre sur des notions relativement novatrices : elle est la réunion de l'aisance pratique – la « mano » du « principante » –, et du style propre – l'« ingenio natural » de l'« aprovechado » –, guidés par l'« invención », le tout permettant au peintre de « obrar libremente ». De la « libertad » à la « liberalidad », il n'y a qu'un pas, que les maîtres antiques ont déjà franchi. L'époque moderne permet de synthétiser cette perfection artistique avec la perfection morale déjà postulée, ce qu'énonce Pacheco en guise de transition entre les deux premiers livres : « El modo como podrá el pintor cristiano imitar a Zéuxis, para la perfección de sus obras, tendrá lugar en otra parte del siguiente libro [...] »⁷⁷³.

Malgré l'idéal dialectique du peintre que sous-tend *El Arte*, les figures légendaires, antiques ou bibliques, sont faiblement représentées. L'objectif de Pacheco, le peintre catholique, est réaliste, raisonné et raisonnable, à l'image de son propre discours. Il n'y a pas

⁷⁷⁰ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 249.

⁷⁷¹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 244.

⁷⁷² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 249, et p. 253 : « Mas hablando de las imágenes cristianas, digo que, el fin principal será persuadir los hombres a la piedad y llevarlos a Dios [...] ». Bonaventura Bassegoda i Hugas donne en note tous les passages correspondants du *Discorso interno alle Imagini sacre e profane* de Gabriele Paleotti.

⁷⁷³ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 276.

de radicalité arbitraire chez Pacheco, ouvert à la différence des styles et à la discussion. Mais à l'inverse de ses prédécesseurs, il se risque à énoncer ses préférences esthétiques, souvent prises pour des obsessions théologiques. La forte inflexion religieuse de son raisonnement ne le conduit cependant pas à outrepasser la rationalité qu'il s'impose. Et cela est vrai également pour la dernière figure majeure qu'il nous reste à interroger, celle de saint Luc.

Nous avons vu à quel point les mythes de peintres originaires souffrent d'une déperdition de leur aura dans l'écriture théorique de Pacheco ; que reste-t-il alors de Luc peintre, personnage historique auréolé d'un miracle ? Aucun poème ne le mentionne, et son nom n'apparaît pas dans la chronologie des origines de la peinture. Ce n'est d'ailleurs pas sa personne qui retient l'attention de Pacheco, mais ses œuvres, picturales et sculpturales. Précisément, c'est dans le débat sur la primauté de la peinture face à la sculpture que ses portraits sont convoqués :

Mas, de lo que excede todo encarecimiento, son las pinturas sobre pared, lienzo o tabla que por antigua tradición se conservan en la iglesia por mano del glorioso evangelista S. Lucas (de que escriben doctos varones) y particularmente la imagen de Santa María la Mayor, donde nuestro santísimo padre Paulo V ha hecho un suntuosísimo adorno para su entierro, pues pintura es, y de igual antigüedad a los discípulos de Cristo. Y de su duración y de lo que promete no puede haber duda⁷⁷⁴.

De nouveau, la datation éclipse la personnalité du peintre ; Pacheco cherche ce qui peut être considéré comme des faits, puis comme des arguments pour sa démonstration, quitte à emprunter le ton péremptoire de la tradition : « no puede haber duda ». La fonction autoriale et la qualité artistique ne sont pas en jeu, seule importe la force d'une image remontant au temps du Christ. Le souci d'objectivité de Pacheco le pousse parallèlement à expliquer la condition de possibilité de la durabilité de ces œuvres anciennes : « Pero otro más alto modo de conservarse tiene la pintura a imitación de las historias antiguas y de la misma Escritura Sagrada, que es el cuidado de renovar y trasladar e imitar las pinturas oponiéndose a las injurias del tiempo y del olvido [...] »⁷⁷⁵. L'auteur pose ainsi la légitimité des copies, modalité indispensable à la diffusion du message religieux, mais ambiguë, car à la fois identique et différente de l'original.

C'est précisément ce point de vue qui régit le passage dédié à saint Luc dans la pyramide des premiers peintres « nobles y santos » : l'auteur entre dans la polémique laissée de côté par ses prédécesseurs et tente d'établir quels tableaux peuvent être concrètement attribués à l'évangéliste. L'intention est louable, mais la conclusion prévisible : dans le doute, mieux vaut toutes les considérer de sa main ; toutes ces effigies étant de toute façon anciennes et vénérables, elles sont la gloire de toute la profession. Implicitement, Pacheco exprime à quel point l'image de saint Luc est un raccourci de la pensée moins qu'un jalon historique fondamental : les peintres sont cautionnés par l'ensemble des œuvres religieuses nées dès le début de l'ère du Christ, dans la lignée des apparitions et concrétisations divines assimilées à

⁷⁷⁴ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 115.

⁷⁷⁵ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 116.

un geste pictural. L'évangéliste Luc, peintre et sculpteur, ne fait que cristalliser ce pan entier de la production chrétienne primitive, grâce aux notions de copie et d'imitation qui cimentent chaque pièce à l'original : du premier portrait par Luc à la première impression christique, puis à la première apparition divine, et enfin à la Genèse. Luc n'est qu'une figure humaine qui cache la forêt d'images diverses – concrètes, abstraites, picturales, sculpturales, faciales, etc. – que contemple la doctrine catholique⁷⁷⁶. De ce fait, sa personne n'acquiert pas d'autonomie, d'épaisseur avec laquelle la langue pourrait modeler un véritable topique : saint Luc peintre désigne davantage la notion d'image sacrée que lui-même ou qu'un style particulier. Il est un peintre sans style, ou plutôt, il est le style que la divinité a imposé à toutes les œuvres qui renvoient son image : « el ser de la imagen es traernos a conocimiento de su original. »⁷⁷⁷.

C'est dans ce cercle qu'évoluent toutes les mentions à l'évangéliste, logiquement considéré comme le « patrón divino de los pintores »⁷⁷⁸. Pacheco reprend les données biographiques du *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra, qui circonscrit Luc dans ces facettes d'écrivain, de médecin, de peintre, de disciple de saint Paul et de contemporain de la Vierge, à qui l'évangéliste doit son témoignage de la vie de Jésus. Le détail de ses œuvres est une compilation de différentes sources, de Nicéphore Calliste à la propre contemplation de l'auteur – qui note en marge « Yo vi una copia desta manera » à propos d'un portrait de la Vierge –, en passant par le manuscrit anonyme intitulé « Relacion cierta de la forma, y donde y en que tiempo, el evangelista Sanct Lucas, discipulo del apostol Sanct Pedro, saco de su mano como singular pintor la ymagen o retrato al bivo, de la escogida virgen nuestra Señora, madre del Salvador », inséré dans les *Tratados de erudición de varios autores*⁷⁷⁹. Pacheco s'attarde sur chaque œuvre attribuée à l'évangéliste, non pas du point de vue de leur véracité, car elles sont toutes vénérables, mais plutôt de celui de leur vraisemblance : l'auteur défait le mythe et réfléchit en historien.

⁷⁷⁶ Sur cette question, voir Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien : théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*. Paris : L'Harmattan (Esthétiques), 2000, 190 p. L'auteur analyse la conception de l'image au croisement des théories catholique et artistique, et synthétise les degrés d'identité entre la divinité et ses représentations dans le sous-chapitre « Le système des images », pp. 46-55.

⁷⁷⁷ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 233.

⁷⁷⁸ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 228.

⁷⁷⁹ Dans ces *Tratados de erudición de varios autores. Año 1631*. S. l., 290 ff^{os} [BNM : Ms 1713], Pacheco a compilé différents manuscrits composés entre 1603 et 1629 par lui-même et d'autres auteurs, certainement dans le cadre de l'académie sévillane réunie autour du peintre. Nous transcrivons en annexe III les trois écrits centrés sur le personnage de saint Luc, respectivement aux ff^{os} 254r^o-257v^o, anonyme, 258r^o-258v^o, d'Agustín de Espinosa, 259r^o, « Este es el texto de S. Hieronimo, fielmente sacado », et sur lesquels nous reviendrons dans le chapitre VII. Nous remercions Jennifer Rashleigh Jones de nous avoir communiqué les informations sur une transcription se trouvant à la bibliothèque de la Institución Colombina à Séville [cote 59-3-23], datée du XIX^e siècle selon José Francisco Sáez Guillén, responsable de la section des bibliothèques de la Colombina, mais dans laquelle ont été omis les trois textes traitant de saint Luc. Cette copie est sans doute due à l'un des propriétaires sévillans du manuscrit, avant que celui-ci n'intègre la Bibliothèque Nationale de Madrid : l'historique de l'ouvrage est rappelé par Bonaventura Bassegoda i Hugas, in Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, introduction, p. 16. Il s'appuie sur l'annexe de la notice bibliographique des *Poesías de D. Francisco de Rioja, corregidas con presencia de sus originales, añadidas é ilustradas, con la biografía y la bibliografía del poeta* de Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO. Madrid : imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra (Sociedad de bibliófilos españoles ; 2), 1867, pp. 156-165. Il y est surtout question des opuscules attribués à Francisco de Rioja, et la présentation générale des *Tratados* qui y est faite ne mentionne aucun des écrits sur saint Luc. Aucune précision à ce sujet n'apparaît non plus dans la description de l'ouvrage par Jonathan BROWN, *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^e siècle*. Paris : Gérard Monfort (Imago mundi), 1993 [1^{re} éd. 1978], p. 57, note 47, et p. 76.

Il commence par le portrait de la Vierge, celui qui connaît le plus de duplications : « Tres imágenes de la Santísima Virgen se veneran en Roma por originales de su mano; una es Santa María la Mayor, otra del Pópulo, otra de Araceli, en los templos de sus mismos nombres. »⁷⁸⁰. Son attention se porte d'abord sur la plausibilité de la rencontre entre la Vierge et Luc : celui-ci, guidé par l'apôtre Paul, a répondu à l'appel divin en se rendant à Jérusalem où il s'est entretenu avec Marie, recueillant ainsi les précisions intégrées dans son Évangile et accédant au privilège de la portraiturer⁷⁸¹. Pacheco a pris soin avant cela de cadrer la chronologie⁷⁸², ce qui le libère de l'anachronisme contemporainité du Christ et de Luc. Les éléments ainsi ordonnés, l'auteur passe alors à l'*ekphrasis* de cette œuvre, ou plutôt à la description de la séance de pose :

[...] inspirado de Dios, intentó de retratarla por medio de S. Juan evangelista; el cual se la mostró (como escribe un docto moderno) estando en altísima contemplación: las rodillas en tierra, los ojos en el cielo, la mano derecha levantada al modo de los sacerdotes, en señal de sujeción y confianza; la otra arrimada al pecho, teniendo el manto de color nativo, de que estaba cubierta. Retratóla el Santo en aquella misma edad y compostura. Y dice Nicéforo que después la misma Señora la vio y aprobó [...]⁷⁸³.

Ces phrases définissent la conformité à la fois théologique et historique de l'image ; Pacheco consigne ensuite très rapidement son cheminement géographique pour revenir à la démonstration de son adéquation avec les effigies énumérées : « Destas tres imágenes que se ven en Roma, la que conforma con esta descripción es la de Santa María de Araceli. »⁷⁸⁴. Il statue alors de manière claire et cohérente sur la nature des autres représentations :

Según esto, el Evangelista S. Lucas, si bien pintó, como es cierto, las demás imágenes con el niño Jesús en sus brazos, no fue porque retratase a Cristo en aquella edad de la infancia, teniéndolo presente como tuvo a la Virgen; sino a semejanza de la Madre, y por información de ella, o con particular favor, y valiéndose del retrato primero, hizo otras imágenes (aunque de menos edad que tendría el original) como la de Santa María del Pópulo y la Mayor, que está aventajadamente conocida por de S. Lucas; por quien el Señor ha obrado muchos milagos⁷⁸⁵.

Dans les sources manipulées par Pacheco, la distinction n'est jamais aussi nette ; les écrivains suivent le plus souvent les formulations d'usage, du type « cuya imagen, que pintó san Lucas »⁷⁸⁶, qui perpétuent l'attribution floue, globalisante, des portraits de la Vierge à

⁷⁸⁰ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 229.

⁷⁸¹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 230 : « Y después de haber tratado con ella muchas cosas de los misterios sagrados, que no escribieron los demás Evangelistas, de que ella sola había sido testigo, inspirado de Dios, intentó de retratarla por medio de S. Juan evangelista [...]. »

⁷⁸² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 229 : « [...] habiendo subido Cristo Nuestro Señor a la diestra del Padre, y baxado el Espíritu Santo sobre el sagrado colegio, teniendo los Apóstoles consigo a la Virgen Nuestra Señora [...]. »

⁷⁸³ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 230.

⁷⁸⁴ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 230.

⁷⁸⁵ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 230.

⁷⁸⁶ Chez Nicéphore, nous ne trouvons pas de nuance autoriale à propos des portraits originaires de la Vierge. Pacheco, au sujet de la procession de saint Grégoire à Rome (fig. 61), note en marge « Pedro de Ribad. en Marzo, fol. 248 », in Francisco PACHECO, *Arte de la pintura, sv antigüedad y grandezas*. Séville : Simón Faxardo, 1649, f° 125. La disposition typographique de l'édition de Bonaventura Bassegoda i Hugas place cette précision trop haut, au

l'évangéliste. Pacheco reprend ces données mais il en propose une herméneutique plus approfondie et ose retrancher des effigies de leur statut d'original. Cependant, que ces œuvres, les plus célèbres qui plus est, n'aient pas été réalisées « al vivo » n'empêche nullement leur efficacité miraculeuse. La précision historique et iconographique n'annule pas l'efficacité nécessaire des images, et c'est bien la conception sous-jacente de la copie qui apporte sa logique à l'ensemble, la fidélité de la duplication entrant naturellement dans la défense plus large de l'image par la pensée contre-réformiste.

Pacheco montre donc le souci de se débarrasser de polémiques anciennes afin de se concentrer sur l'essentiel : la fonction miraculeuse de ces images. Leur origine intéresse moins que leur finalité. Le portrait du Christ par saint Luc est également resitué :

Que hiciese la imagen de Cristo Nuestro Señor, en edad de varón perfecto, tampoco tiene duda, por ventura, sacada de alguna de las que milagrosamente pintó Su Magestad, [...] pero no del natural, como la de la Virgen Santísima, por no haberlo comunicado viviendo, como se ha dicho [...]»⁷⁸⁷.

Pacheco corrige les abus de langage ou de pensée des écrivains qui, par commodité ou même par intérêt, ont amalgamé les types de représentation. Comme pour le portrait de la Vierge, l'auteur cherche la vraisemblance historique et iconographique, et reconstitue la scène de pose qui, en l'occurrence, n'a pas eu lieu. Saint Luc s'est donc contenté des souvenirs de la Vierge, comme il a été dit plus haut, et plus précisément, il a pu s'inspirer d'un modèle avéré : les images *acheiropoietes* de la Véronique ou du Mandylion.

Enfin, Pacheco interroge les effigies que l'évangéliste aurait laissées de saint Pierre et de saint Paul, avec la même focalisation : « [...] pero a S. Pedro y San Pablo más fácilmente los pudo retratar, y de unos y otros originales hacer tantas imágenes de pintura y escultura cuantas están recibidas por de su mano en toda la iglesia santa [...]. »⁷⁸⁸. L'œuvre princeps issue de la véritable séance de pose entre l'artiste et son modèle est de nouveau dissociée de ses reproductions. Mais cette clarification prêche judicieusement en faveur de l'art pictural ; il ne fallait pas qu'une rupture sépare les premières créations picturales ou métaphoriques, mais fondatrices, des réalisations humaines. L'affirmation d'originaux duplicables dans les règles de l'art et de la religion garantit la vénérabilité et la noblesse de toute la lignée des copies, et de leurs auteurs, jusqu'au peintre catholique contemporain de Pacheco, qui conclut donc :

[...] y pues ninguno de los autores señala cuál sea el retrato que inmediatamente se sacó de la Virgen Nuestra Señora, de las tres imágenes de Roma que hemos dicho, ni de otras que están en otras partes veneradas por de S. Lucas, bien podemos pensar lo que es más conforme a razón, y tenerlas por de su mano; pues a todas se les debe igual estima y crédito, siendo, como parecen, de igual antigüedad y agradecer al Señor

niveau de « valiéndose del retrato primero », phrase qui constitue justement l'innovation objective de Pacheco, tandis que Ribadeneyra se contente du récit anecdotique de la procession et de l'expression « cuya imagen, que pintó san Lucas ». La transcription de cette référence au *Flos sanctorum*, « 12 de marzo, San Gregorio Papa », est donnée dans Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 230, note 46.

⁷⁸⁷ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 231.

⁷⁸⁸ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 231. Au final, seul le Christ ne pose ni devant Luc, ni devant personne : il est le modèle et l'artiste de sa propre image, très logiquement et théologiquement.

la merced que ha hecho a nuestra profesión, ilustrándola con tales y tan santos artifices [...]⁷⁸⁹.

L'auteur s'est efforcé de délimiter les images originaires et d'établir leur corrélation essentielle avec les copies – le même artiste ayant réalisé les effigies « al vivo » et procédé à leur reproduction de son vivant –, mais il laisse entière la question de leur descendance dispersée et variée, puisqu'elle est subsumée par le dessein divin qui a inauguré cet art dans les gestes déjà évoqués, et qui en a désigné les premiers représentants humains. La boucle est bouclée, saint Luc joue bien le rôle de patron, d'étalon des peintres : il a été façonné par la divinité – « inspirado de Dios », « por información de [la Virgen] » –, et il doit servir de modèle légitime à toute une profession en mal de reconnaissance. Son statut d'intercesseur le vide un peu plus de sa réelle qualité de peintre.

Les autres occurrences majeures concernent davantage ses œuvres que sa personne et embrassent toutes les attributions traditionnelles comme valides, sans plus poser la question de leur réalisation « al natural » ou non⁷⁹⁰. Il est question par exemple de l'invention de la peinture à l'huile, qui fait se croiser trois figures de peintres légendaires. L'ancienneté et la véracité des œuvres picturales et sculpturales de l'évangéliste sont acquises, mais c'est leur technique qui est alors en cause : l'auteur s'attache à démontrer qu'elles ont été réalisées a tempera, tout comme celles d'Apelle, et non à l'huile, invention qui revient à Jan van Eyck, comme il a été dit précédemment. Dans ce développement, Luc et Apelle symbolisent chacun une certaine origine de la peinture, du fait des légendes diffusées sur leurs œuvres, et pour l'auteur, il s'agit de leur restituer leur primitivité technique, toujours dans un souci d'objectivité : ainsi, le vernis mis au point par le maître grec révèle qu'il peignait a tempera⁷⁹¹,

⁷⁸⁹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 231. Dans le dernier chapitre du troisième livre, conclusion du traité avant l'ajout des « Adiciones », l'auteur reprend les arguments et les personnalités qui représentent le mieux la grandeur de la peinture, et saint Luc en fait partie : « ¡Oh cuán grande! ¡Oh cuán noble! ¡Oh cuán ilustre es esta arte! ¡y cómo debieran los que la exercitan ser aventajados a los demás en virtud y pureza de vida! Consuélenos, empero, los Santos que la exercitaron (de quien habemos hecho mención) y nuestro sagrado Patrón el Evangelista San Lucas que, con el santo Evangelio que escribió y pinturas sagradas que hizo, manifiesta altamente la gloria de Dios. », *ibid.*, pp. 557-558.

⁷⁹⁰ En ce sens, la datation tardive du premier passage davantage biographique sur saint Luc par Bonaventura Bassegoda i Hugas (Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 214, préambule aux notes : « Este tipo de fuentes nos permiten sugerir una fecha de redacción tardía –años 30– para esta parte del capítulo. »), en accord notamment avec la compilation des *Tratados de erudición de varios autores* en 1631, nous semble pertinente. L'effort d'objectivité qui le caractérise n'est pas présent dans l'explication de la technique de Luc, au chapitre VI du troisième livre, qui s'appuie de plus sur *fray* José de Sigüenza qui perpétue la globalisation des attributions, par exemple à propos de la « santísima imagen de Nuestra Señora de Guadalupe » : « “[...] si creemos la tradición que corre desde el tiempo de los Apóstoles, es de mano del Evangelista San Lucas, como lo creen muchos piamente [...]” », phrase que Pacheco attribue à Sigüenza, mais qui est en fait une paraphrase résumée d'un passage de la *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, comme l'indique Bonaventura Bassegoda i Hugas, in Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 494, note 3. Il en va de même pour les images sculptées, dont l'existence est affirmée plus qu'expliquée : « Que San Lucas hiciese imágenes, no sólo de pintura sino también de escultura, lo prueba la imagen del Santo Crucifixo de cedro, clavado con cuatro clavos, que se venera en Sirol cerca de Ancona, que la trae entre otras antiguas el Obispo Tagastene y adelante haremos della memoria. », *ibid.*, p. 494.

⁷⁹¹ L'auteur le déduit de la précision de Pline sur l'utilisation du vernis par Apelle : « Lo cual siendo temple no pudo ser de otra suerte. Esto se me ofrece a mí sacar la verdad en limpio; otro podrá discurrir mejor y con más viveza. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 495.

tandis que l'application de résines, la restauration ou la patine du temps ne sauraient contredire la réalisation également a tempera des œuvres de saint Luc⁷⁹².

Les références à Luc dans les « Adiciones », précisions sur l'iconologie chrétienne desquelles Apelle est logiquement absent, sont brèves car tributaires du premier développement auquel elles renvoient⁷⁹³. Pacheco, après avoir discuté la véracité et la mission des œuvres de l'évangéliste, s'attache alors à statuer sur la vraisemblance de leur descendance moderne. D'amont en aval, l'original, « verdadero retrato », doit déterminer la copie. Par ailleurs, cette conformité est recherchée par Pacheco dans tous les cas où il existe un portrait concrètement inspiré du personnage concerné, de son vivant ou de manière posthume. En son absence, les peintres doivent se reporter sur les témoignages écrits, et en dernier lieu sur leur imagination⁷⁹⁴.

La dernière convocation de l'évangéliste concerne la polémique sur la représentation de la Crucifixion ; ses œuvres picturales et sculpturales sont mises à contribution car elles corroborent la position de Pacheco sur le motif des quatre clous. L'auteur se contente de les mentionner⁷⁹⁵, et il laisse resurgir la question de leur véracité dans la citation remaniée de l'ouvrage *De particula Crucis* du théologien Angelo Rocca (1545-1620)⁷⁹⁶ : saint Luc est bien le

⁷⁹² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, pp. 494-495 : « Juntando, pues, a lo dicho otras muchas imágenes antiquísimas de escultura y las mismas tablas y pinturas veneradas por de San Lucas, según lo que nos es posible conjeturar, habemos de confesar que, no hallando los antiguos ni descubriendo la pintura a olio que, todas estas imágenes están encarnadas a temple (si ya no es que entre aquel tiempo y éste fueron renovadas) y las tablas pintadas de San Lucas, de la mesma suerte; y para persuadirme a ello no hallo dificultad de parte de la arte, si el temple fue, como hemos visto, lo más antiguo. »

⁷⁹³ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 578 : « Esto, a mi ver, dice por las imágenes que pintó San Lucas (que son las más antiguas de la Iglesia, de quien hablamos en otra parte), en las cuales pintó al Niño Jesús en brazos de Nuestra Señora, vestido, no sólo con túnica, pero con manto y sandalias. » Plus loin, il est question de la représentation de saint Pierre et saint Paul : « Pero bástame a mí, para seguir esta opinión, haber pintado San Lucas a San Pedro a mano derecha, como lo muestra la copia de los verdaderos retratos destes santos Apóstoles que los serenísimos Reyes Católicos dexaron entre las reliquias de su Capilla Real, en Granada. Desta hay una copia en Sevilla que fue del Cardenal Niño de Guevara y otra copia menor puso en la sacristía de San Pablo, más ha de cincuenta años, el Padre Maestro Fray Pedro Arias [...]. En estas más antiguas y venerables pinturas de la Iglesia, del tiempo de Constantino y de Lucas Evangelista, se funda y asegura, bastantemente, no haberse de pintar calvo San Pedro como es lo más común [...]. », *ibid.*, pp. 667-669.

⁷⁹⁴ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 710 : « [...]mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación [...]. » Il en va ainsi pour sainte Catherine de Sienne : « Del retrato verdadero desta Santa Virgen no se halla noticia en su historia con lo cual da licencia a que los pintores imaginen una hermosura angélica, pero de las palabras de algunos autores se saca que fue hermosa [...]. », *ibid.*, p. 701. En revanche, il est question du « verdadero retrato » posthume de saint Ignace de Loyola, *ibid.*, pp. 708-710.

⁷⁹⁵ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 724 : « Hállanse otros dos, así, de muncha antigüedad, con gran veneración, en San Lorenzo el Real, uno de relieve en marfil y otro, de pincel, que se tiene por de San Lucas, enviado de Roma al Rey Felipe segundo [...]. » Ni l'un ni l'autre n'ont été localisés par l'éditeur. *Ibid.*, p. 726 : « Joan Severio de Vera en el *Viaje de la Tierra Santa*, en el cap. 2.^o tratando de la Santa Casa de Loreto, escribe, que el sagrado aposento tiene una ventana, y en ella, un Crucifixo, que pintó San Lucas, los pies clavados cada uno por sí [...]. »

⁷⁹⁶ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, pp. 730-731 : « «La otra imagen más antigua de Cristo, Señor y Salvador nuestro, dicen que la hizo el Evangelista San Lucas, esculpida en cedro y clavada con la cruz con cuatro clavos. Guárdase en Sirol, lugar junto a Ancona [...]; estuvo enterrada esta imagen más de 300 años y, cavando una vez, la hallaron por voluntad divina y la pusieron en Sirol, donde se ve hoy día con suma veneración de todas las provincias. [...] Y siendo, conforme a la más cierta opinión, San Lucas discípulo del Apóstol San Pablo, que lo fue de Cristo a los treinta y seis años de su nacimiento, y el segundo después de su gloriosa ascensión, bien se ve la reverencia y crédito que se debe a esta imagen por la grandeza de su antigüedad y santidad de su artífice, que

premier peintre du Christ, même s'il ne l'a pas contemplé concrètement comme modèle, mais il aurait été devancé par Nicodème, disciple de Jésus, auteur d'un évangile apocryphe⁷⁹⁷ et de la première sculpture connue comme le crucifix de Lucques (fig. 15 et 16). Pacheco s'en remet entièrement à cette présentation des premières œuvres pour se concentrer sur leur vénérabilité, qui joue en sa faveur dans la polémique :

Estas dos imágenes de Cristo con cuatro clavos, que hicieron San Lucas y Nicodemus tienen hoy suma veneración y son visitadas de los fieles con frecuencia y devoción grandísima; lo uno, por ser tales los artífices y lo otro, por los muchos milagros que en diversos tiempos ha obrado Dios por ellas⁷⁹⁸.

Si saint Luc est bien présent dans les « Adiciones » comme premier peintre, sa représentation picturale n'est pas abordée⁷⁹⁹ : l'hétérogénéité et la composition hâtive de ces rajouts iconologiques rendent peu lisibles les critères de choix de Pacheco, et difficile l'interprétation de cette absence. Elle reflète cependant le relatif effacement de l'évangéliste dans la peinture espagnole classique ; elle pourrait signifier que son personnage ne posait pas de problème figuratif, soit qu'il était évident, soit au contraire non familier. Sur le traitement général du personnage de saint Luc dans *El Arte*, nous retiendrons l'approfondissement historique du topique mené par Pacheco, qui réunit beaucoup plus de données que ses prédécesseurs et en fait un argument quasi objectif pour la reconnaissance de la peinture comme art noble.

En guise de contre-point final, nous interrogerons deux facettes marginales présentes dans le traité, celle du mauvais peintre et celle du peintre lui-même : Pacheco. La médiocrité est développée en négatif, dans l'ombre des préceptes mis en avant : les pécheurs, les païens, ceux qui ne font pas l'effort de se détacher de l'appât du gain pour tendre vers la vertu et la perfection de leur art, font injure au « pintor cristiano » qui doit « huir de ser pintor vulgar cayendo en errores e impropiedades. »⁸⁰⁰. Le peintre médiocre est donc avant tout « indecoroso », mais aussi vénal, ce contre quoi s'élève *El Arte* en diffusant les règles de la correction iconographique et de la noblesse de la profession. Enfin, le peintre indigne est celui qui réfute les fondements même de la peinture et du peintre : le dessin et « lo acabado », qui déterminent la perfection de l'exécution et la libéralité du statut⁸⁰¹.

no pudo ignorar el modo con que crucificaron a Cristo nuestro Señor; y, si no lo escribió en su Evangelio, mostrándolo esculpido y pintado de su mano". » Bonaventura Bassegoda i Hugas donne en note les passages d'Angelo Rocca dont s'inspire Pacheco.

⁷⁹⁷ La citation d'Angelo Rocca continue ainsi : « "Pero la imagen que sólo bastaba, sin otra prueba, a calificar nuestro intento, por ser la más antigua y primera y labrada y hecha de escultura de cedro por las manos de uno de los principales hombres de Judea y discípulo de Cristo, que fue Nicodemus, que vido y consideró, muy bien, los cuatro clavos como quien desclavó y decindió a nuestro Redentor de la Cruz, se guarda en Luca, ciudad de Etruria [...]" », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 731.

⁷⁹⁸ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 732.

⁷⁹⁹ Dans le bref sous-chapitre sur la « Pintura de los apóstoles y discípulos », et d'après *fray* José de Sigüenza, l'auteur évoque les portraits des apôtres et évangélistes par Juan Fernández de Navarrete, aujourd'hui encore exposés à l'Escorial, et dont l'un d'eux réunit saint Luc et saint Marc, Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 677.

⁸⁰⁰ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 285.

⁸⁰¹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 346 : « Veamos dónde están ahora los que dicen que para ser pintores no han menester estudiar en el debuxo; estos hijos bastardos de la pintura, llamados nuevamente

Cependant, le propos de Pacheco reste mesuré et équilibré : il fait preuve de clémence – jusqu’à pécher lui-même par fausse modestie –, et surtout d’objectivité en répartissant les fautes entre le peintre et l’amateur de peinture. Le mode anecdotique est fréquemment employé pour broser le portrait du mauvais peintre, « *materia de risa y entretenimiento* »⁸⁰², depuis le tâcheron hâtif moqué par Apelle⁸⁰³ jusqu’au disciple simplet qui, croyant bien faire, lave une toile et en efface irrémédiablement le motif⁸⁰⁴, en passant par les portraitistes indéliçats qui tirent des imperfections de leurs modèles leur propre reconnaissance⁸⁰⁵. Ces courts intermèdes ponctuent de manière humoristique le développement savant de Pacheco, à l’image de cette allusion incrustée dans la démonstration sur le perfectionnement de l’homme par la peinture : « [...] y nuestro Luis de Vargas que, mostrándole un pintor ignorante un Cristo vivo, y pidiéndole su parecer, le consoló con estas palabras : “Paréceme que está diciendo: *¡Perdónalos, Señor, que no saben lo que hacen!*” »⁸⁰⁶. Ils prennent place enfin dans le chapitre précédant la conclusion du troisième livre, au sujet de la difficulté de l’art pictural : « Podráseme preguntar si he observado algunas boberías, o disparates, de malos pintores, y respondo: que muchas; y diré algunas que pasan la raya. »⁸⁰⁷. L’auteur relate d’abord le cas de peintres plus ou moins conscients de leur blasphème, puis évoque par le biais d’épigrammes de sa plume, cités dans notre première partie, « un pintor mal entendido » obligé d’ajouter une légende pour rendre lisible son œuvre, et « un mal pintor » qui se venge de sa maladresse sur le coq qu’il a malheureusement représenté⁸⁰⁸. L’élitisme de l’art pictural, énoncé théoriquement par l’ensemble du traité, est ainsi illustré avec légèreté, en opposition avec ces « ignorancias de algunos que no son pintores, y las de los que lo son de sólo nombre »⁸⁰⁹.

Mais Pacheco pose symétriquement son regard sur ceux qui jugent la peinture à mauvais escient, et qui ont donc leur part de responsabilité dans la persistance de la médiocrité picturale : ainsi, si « [...] es cordura [...] no tener a todos los pintores por ignorantes »⁸¹⁰, tous les érudits ne sont pas de bon conseil, ou peuvent malmener le vocabulaire spécifique à la peinture⁸¹¹. L’auteur s’appuie sur des histoires qu’ont pu lui raconter ses propres amis, comme

empastadores y manchantes; pues quitado a la pintura el debuxo, será oficio común como los demás, y como lo es en estos que así la exercitan, y con razón son llamados oficiales, y tratados así; no artistas, porque proceden sin razón y arte, a poco más o menos, como lo muestran sus obras, en que sólo atienden al vil guadano, haciéndose indinos de llamarse pintores, de que se dirá adelante. »

⁸⁰² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 525, à propos du type générique du « pintor ignorante y simple ».

⁸⁰³ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 416 : « Esta inconsiderada destreza reprendió Apeles cuando uno destes, confiadamente, le mostró una pintura, y le encareció la brevedad, diciéndole: “*Aunque callaras, tu obra dice que presto la has pintado*”. »

⁸⁰⁴ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 488 : « Tal debía ser la tabla que cuenta Plinio que borró un ignorante pintor por limpiarla, a quien la entregó Marco Junio, Pretor, sin poder valerle ser de mano del famoso Aristides Tebano, pues, totalmente, la perdió. »

⁸⁰⁵ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 531 : « [...] de ordinario, los malos retratistas rabian por poner a los retratos los defectos notables para que sean conocidos y celebrados, porque tienen librada en esto su fama. »

⁸⁰⁶ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 538.

⁸⁰⁷ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 547.

⁸⁰⁸ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, pp. 547-548. Voir chap. II.

⁸⁰⁹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 548.

⁸¹⁰ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 545.

⁸¹¹ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 545 : « Viendo otro Caballero un Santo de relieve dixo: “¿De madera es? ¡Yo pensé que era de bulto!” Otro pedía en unas armas por condición que fuese el escudo abobado; porque apercibió mal el ovado; escorzonado por escorzado, decía otro. Pero, mejor, el que convidaba a

une réplique par laquelle Pablo de Céspedes aurait renvoyé un amateur, lui reprochant la non ressemblance d'un portrait, au dilemme inhérent au genre – écartelé entre imitation et bienséance –, et attribuant ainsi malicieusement la faute au modèle lui-même⁸¹². Pacheco emprunte d'autres anecdotes ayant comme protagoniste le peintre incompris de clients ne sachant pas décrypter la figuration picturale⁸¹³, et il ne manque pas de citer l'altercation entre Apelle et le cordonnier. Mais contrairement à la radicalité de Vicente Carducho – selon lui, seul le peintre peut juger la peinture –, et dans la lignée de Ludovico Dolce, Pacheco admet la validité de l'opinion de ceux qui ne sont pas artistes, et il insiste sur la nécessité qu'ont les peintres de soumettre leur point de vue aux hommes de lettres, mais aussi aux artistes reconnus, et il se donne en exemple à ce propos⁸¹⁴. Le difficile équilibre de l'art pictural et de son jugement plaide en faveur d'une considération de la peinture comme science fondamentalement noble et supérieure à toutes les autres : Pacheco reprend en ce sens la pensée des théoriciens juristes⁸¹⁵, et il se place objectivement au cœur de ce dispositif.

Nous avons déjà eu l'occasion de mesurer l'implication personnelle qui pouvait surgir au détour des traités écrits par des théoriciens-praticiens. Pacheco, malgré des formules de modestie usuelles, se place sans masque et sans excès au sein et au service de sa théorie⁸¹⁶, et non dans un schéma inverse. Corollairement au fait que les personnalités légendaires ne fonctionnent que très peu sur le mode de l'admiration, celle de Pacheco ne se mythifie

un pintor para ver un Cristo alcorzado, en efeto, es voz más dulce. » Les exemples continuent avec un même ton moqueur.

⁸¹² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 525, à propos des mauvais portraitistes, trop réalistes et pas assez réfléchis dans leur art : « ¿Qué diremos, pues, de tales retratadores? Parece que a esto tiraba aquella celebrada y graciosa paradoxa de Pablo de Céspedes, que, notándole cierto amigo suyo que un retrato que acababa de debuxar de lápiz no era muy semejante a su original, se lo dixo; a que respondió el Racionero con gran descuido: “¿Ahora sabe v.m. que los retratos no se han de parecer? Basta, Sr. mío, que se haga una cabeza valiente.” Y aunque la repuesta parece despropositada, por ser de semejante sujeto me hace reparar en sí, en su opinión, pudo ser mejor la cabeza buena que la parecida a su dueño. »

⁸¹³ Pacheco reprend notamment du *Dialogo di pittura* de Paolo Pino l'histoire d'une mère interprétant une zone d'ombre appliquée sur le portrait de sa fille comme une tache de la peau ; Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 530.

⁸¹⁴ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 544 : « Yo tuve un amigo sacerdote de tan lindo juicio, que, habiendo hecho experiencia de su buen gusto, le ponía delante los pensamientos de la historia que había de pintar y él elegía el más apropósito y daba desto tan buena razón que sujetaba mi parecer al suyo seguramente; y cuando esto se experimenta, bien debe el pintor rendir su juicio al parecer del que no lo es y acertará en seguir su consejo; si bien tales sujetos se hallan dificultosamente. » Plus loin, l'auteur ajoute : « Saco de aquí que no dan las letras el cabal entendimiento desta arte, si no se frecuenta la comunicación de un grande artífice, en cuya presencia es cordura moderar sus pareceres y estar sujetos a ellos [...]. », *ibid.*, p. 545.

⁸¹⁵ De fait, dans sa conclusion, l'auteur s'inspire à la fois de l'idée et des exemples avancés par Gaspar Gutiérrez de los Ríos dans sa *Noticia general* : « Son las artes y la pintura hábitos maravillosos del entendimiento, que es la parte libre e inmortal del hombre. [...] Y esto nos significan los antiguos escribiendo al pie de sus pinturas *faciebat* o *pingebat*; “fulano hacía, o pintaba esto”, porque ninguno pueda llegar al pretérito perfecto; es a saber: “Fulano acabó, o hizo esto”, porque siempre hay más que saber. Cuéntase de un famoso pintor que, porque siempre hallaban faltas en sus obras, estudió la medicina, dando por disculpa que, si erraba en ella, la tierra lo cubriría, lo que no sucede a la pintura. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 551.

⁸¹⁶ Nous soulignerons toutefois la grandeur des exemples choisis par Pacheco pour illustrer sa position de maître face au prometteur Velázquez, grandeur cependant éclipsée par le statut que peut offrir le monarque au peintre : « No tengo por mengua aventajarse el discípulo al maestro (habiendo dicho la VERDAD que no es mayor), ni perdió Leonardo de Vinci en tener a Rafael por discípulo, ni Jorge de Castelfranco a Ticiano, ni Platón a Aristóteles, pues no le quitó el nombre de Divino. Esto no se escribe no tanto por alabar al sugeto presente (que tendrá otro lugar), quanto por la grandeza de la arte de la pintura, y mucho más por reconocimiento y reverencia de la Católica Magestad de nuestro gran Monarcha Felipe IV, a quien el cielo guarde infinitos años; pues de su mano liberal ha recebido y recibe tantos favores. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, pp. 202-203.

aucunement – si ce n'est dans les compositions poétiques qui lui sont dédiées ; c'est moins son autoportrait intellectuel que sa réflexion artistique et esthétique qui anime *El Arte*. Loin d'être en retrait, Pacheco investit son traité par sa propre expérience et fait donc rentrer la création contemporaine dans son analyse qui prend alors une dimension critique : il est un théoricien complet en ce sens. Nous le retrouvons à ses débuts, copiant le *Mandylion*⁸¹⁷, ou plus expérimenté et innovant dans la peinture sur sculpture⁸¹⁸. Mais au-delà de ces réalisations, Pacheco intercale ses propres interprétations en tant qu'artiste : tandis que Carducho peintre s'efface de ses *Diálogos* pour mieux resurgir en tant que théoricien accompli, le Sévillan s'affiche comme l'auteur de toiles qu'il s'attache à défendre dans le détail, notamment le *Juicio final* et le *Cristo azotado*⁸¹⁹. Son commentaire sur ses propres œuvres fait office d'argumentation sur un thème précis et une iconologie polémique : l'enseignement qui peut être tiré de cette démonstration appliquée vaut à la fois pour le peintre novice et pour le contemplateur, qui doit apprendre à déchiffrer une œuvre.

La mise en scène de l'auteur comme « profesor » de la peinture, praticien de talent et maître, n'est donc pas métaphorique mais bien concrète, et cette recherche de l'approbation de la part des autorités et du public avisé instaure au final la peinture comme un sujet digne de réflexion et de théorisation, telle une véritable science, et partant, une science libérale. La position prise par Pacheco par le biais de son traité est complète et ouverte, ce qui contraste avec les travaux précédents, focalisés sur un aspect spécifique et fermés à l'art présent et à venir ; ce qui vaut au Sévillan d'être défini par Bonaventura Bassegoda i Hugas d'« agitador iconográfico-artístico-cultural »⁸²⁰. Cet ancrage dans le concret, le visible et le justifiable éloigne l'auteur de l'admiration édifiante du passé et le concentre dans la louange démonstrative ou dans le commentaire critique, par exemple au sujet de Michel-Ange⁸²¹. Il se situe dans le débat sur la libéralité de la peinture en s'accordant une liberté de jugement et en se proposant comme modèle à la fois technique et intellectuel, et il atteint ainsi une cohérence jusqu'alors empêchée par la métaphorisation et la partialité. À la fois théoricien, peintre et contemplateur,

⁸¹⁷ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 232 : « Yo hice, siendo mancebo, una copia de una tabla desta santa imagen que se traxo de Roma, a quien llaman Sacro Volto [...] »

⁸¹⁸ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 497 : « Bien es verdad que algunos de los modernos, entre los antiguos y nosotros, las comenzaron a exercitar [las encarnaciones mates] y las vemos en algunas historias suyas de escultura en retablos viejos; pero el resucitallas en España, y dar con ellas nueva luz y vida a la buena escultura, oso decir, con verdad, que yo he sido de los que comenzaron, si no el primero, desde el año de 1600, a esta parte poco más, a los menos en Sevilla [...] »

⁸¹⁹ Sur le détail de ces implications du peintre dans la justification de ses propres œuvres, voir les analyses préliminaires de Bonaventura Bassegoda i Hugas, aux chapitres II, III et IV du deuxième livre. Il indique notamment : « Es muy infrecuente encontrar al artista, al creador de la obra, y no a un crítico o al cliente, tomando la palabra para declarar con toda franqueza sus intenciones y sus métodos. », in Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 291.

⁸²⁰ Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 322, note de préambule au chapitre IV du deuxième livre.

⁸²¹ Le témoignage de Pacheco en tant que contemplateur et juge de la peinture est également saisissant quand il relate sa confusion devant une œuvre de Pedro de Campaña et sa copie : il avoue préférer la copie et démontre ainsi la difficulté de l'appréciation juste. Le récit se trouve dans Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 549. Dans les « Adiciones », l'auteur reprend Bartolomé Carducho sur un motif précis, mais sa critique se détourne ironiquement vers Vicente Carducho, son concurrent dans la réflexion théorique : « [...] ¿por qué Bartolomé Carducho, [...] pintó, año 1600, en las palmas de las manos de de San Francisco recibiendo las llagas, las puntas de los clavos, como yo he visto año 1625, debiendo pintar las cabezas, conforme testifica la Historia?; cosa que, si yo fuera su hermano, hubiera reparado fácilmente, por su reputación y por ser el cuadro tan valiente. »

toujours sous la forme du « yo », Pacheco s'affirme également comme auteur et portraitiste de son *Libro de retratos*⁸²². Dans toutes ces modalités, Pacheco met en avant ses exemples personnels qui agissent comme autant de preuves de son talent ; il devient ainsi le fils de ses œuvres, de ses portraits notamment, et n'espère de postérité qu'à travers eux. Selon lui, l'image a comme finalité de renvoyer à son original, le modèle, mais au-delà, le portrait rend « vivo el original y el pintor »⁸²³.

El Arte de la pintura refuse de tomber dans deux sortes d'excès : le topique et le narcissisme. Pacheco s'attache à resituer toutes les figures de peintres à leur place logique : les maîtres anciens au temps des débuts de l'art pictural, saint Luc au moment de la séance de pose avec la Vierge, Dieu dans son essence de créateur, non de peintre, et lui-même dans son rôle de contemplateur de l'art de son époque, en tant que théoricien, artiste et critique. La fascination allégorique cède le pas devant l'effort d'objectivité et d'actualité, et le traité évolue sans tisser de fil mythique autour de la personne du peintre : sa gestation bousculée et retardée a sans doute contribué à rompre cette dynamique observée dans tous les écrits antérieurs, mais il aura sans doute gagné en spontanéité. Ainsi, à partir du terreau de la réflexion juridique sur la nature libérale de la peinture, et contraint par les *Diálogos* de Carducho qui s'affichent comme un manuel didactique de la peinture comme art libéral, *El Arte* étend son propos à la finalité de la peinture libérale, d'où l'insistance sur la notion de « decoro » qui fonde l'image du « pintor cristiano », mais également sur la notion de noblesse, qui se concrétise dans la compréhension réactualisée d'Apelle à la lumière de la gloire montante de Velázquez. Par son esprit critique et son regard contemporain, Pacheco remet à zéro le processus du topique, en offrant sa vision des personnalités qui pourront être au futur ce qu'Apelle a été au Siècle d'Or.

III. REMISE EN CAUSE ET ACTUALISATION DES MYTHES

L'envergure des traités de Vicente Carducho et de Francisco Pacheco pourrait faire penser que la réflexion théorique espagnole sur la peinture y est entièrement contenue, ou y est du moins représentée dans ses formules les plus abouties. Mais la conceptualisation de l'art pictural et de son auteur parcourt les différentes modalités discursives qui voient le jour durant le XVII^e siècle, et la présence des figures de peintres originaires dans chacune d'elles révèle que,

⁸²² Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 528 : « Haré memoria de los míos [retratos] de lápiz negro y roxo, si es permitido, tomando por principal intento, entresacar de todos hasta ciento, eminentes en todas facultades, hurtando para esto el tiempo que otras dan a recreaciones, peleando por vencer las dificultades de luces y perfiles, como entretenimiento libre de obligación. »

⁸²³ Juste avant de faire référence au *Libro de retratos* – et de conclure « De su calidad podrán hablar otros cuando desaparecan estas vanas sombras » –, l'auteur écrit ceci : « [...] éste es el fin del retrato; que es el mismo con que definimos la imagen, diciendo: que es una materia en quien se pasó la figura del original. [...] así, en los retratos que hicieron [los grandes maestros] quedaba vivo el original y el pintor, quiero decir, el Rey o Pontífice a que sólo faltaba la voz y el alto lugar a que había llegado el artífice y, así, decía el retrato quién era el uno y el otro. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura...*, p. 526. Le poème « A un retrato en debuxo de mano de Francisco Pacheco », anonyme, qui suit cette réflexion en reprend l'idée : « esta imagen es trofeo, / del mesmo que la pintó », *ibid.*, p. 529.

même sous les projets les plus pratiques, point une introspection de l'auteur peintre, à l'affût de modèles et en quête de reconnaissance. C'est ce que nous vérifierons dans l'ouvrage de Jusepe Martínez et l'opuscule didactique de José García Hidalgo, qui complètent le panorama et l'évolution du genre du traité théorique. Suite aux rationalisations successives des fonds légendaires antique et biblique, la figure idéale du peintre est de plus en plus comprise comme telle, les théoriciens s'appliquant toujours davantage à combler la place de cette abstraction par des personnalités et des œuvres connues, visibles, contemporaines, et même personnelles. La théorie se rapproche au plus près de son objet d'étude, et d'apprentissage, sans que l'objectif d'une reconnaissance adéquate aux prétentions libérales et nobles des peintres ne soit minimisé. La projection idéalisante n'est plus la base de cette revendication, ni de la réflexion ; celle-ci affiche la volonté de comprendre et de transmettre objectivement un art complexe et élitiste. Nous verrons comment cette modernisation du débat théorique ne suppose pas un oubli, mais plutôt un dépassement des syllogismes historiques et esthétiques hérités du passé.

1. L'évaporation des légendes dans les *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1673?) de Jusepe Martínez

Composés au XVII^e siècle mais publiés dans la seconde moitié du XIX^e siècle seulement, les *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez suivent la tendance déjà observée dans *El Arte de la pintura* de Francisco Pacheco : les figures légendaires antiques se diluent dans la démarche objectivante et regagnent une place plus modeste dans l'échelle des valeurs, tout en conservant une part de leur commodité expressive, notamment dans les proverbes ou l'illustration des préceptes. Les maîtres grecs sont dans le hors plan de la démonstration du fait de l'avènement d'autres figures de référence, celles du présent ; cela suppose de la part de l'auteur une écriture qui écarte la voie de l'admiration, de la fascination et de l'idéalisation, au profit d'une dynamique historiographique.

Cette évacuation des topiques anciens⁸²⁴ se concrétise de manière explicite et objective quand Martínez énonce que les œuvres picturales antiques sont invisibles et donc non criticables, ce à quoi il se tient systématiquement. Ce postulat a pour conséquence l'évaporation des personnalités des peintres grecs, car l'auteur envisage l'accomplissement réel d'un artiste par son œuvre concrète, au-delà de sa renommée : Martínez juge donc sur pièces, en mettant en avant sa propre contemplation, elle-même en accord avec sa propre conception de la perfection picturale. Sans en reprendre l'analyse⁸²⁵, nous souhaitons mesurer précisément comment cette vision de l'artiste parfait détermine l'amenuisement des différents topiques qui nous intéressent.

⁸²⁴ Karin HELLWIG, *La literatura artística...*, p. 107 : « En Martínez faltan los numerosos *topoi* a los que recurre Pacheco para situar a los artistas dentro de la tradición de maestros antiguos de gran prestigio como Apeles o Zeuxis. Sus informaciones son mucho más concretas, ya se trate de obras o episodios de vida de los artistas. »

⁸²⁵ Nous renvoyons à l'introduction de María Elena Manrique Ara dans son édition des *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe MARTÍNEZ, Madrid : Cátedra (Arte ; Grandes Temas), 2006, pp. 17-111. La démonstration s'arrête sur les notions et les critères que Martínez privilégie et partage avec Baltasar Gracián, et fonde ainsi l'originalité du point de vue de l'auteur et son ancrage dans le temps présent.

L'effacement constaté ne concerne pas que les légendes antiques : saint Luc est totalement absent des *Discursos*, du fait qu'aucun récit des origines – ni bibliques, ni humaines – de la peinture ne soit envisagé⁸²⁶. La métaphore du Dieu peintre n'apparaît pas non plus, si ce n'est sous sa forme poétique privilégiée, dans la *silva* liminaire « A la pintura »⁸²⁷, probablement de Martínez lui-même, et qui concentre tous les topiques : l'art comme vérité mensongère, la peinture muette et éloquente, sa comparaison avec « la obra mayor del autor divino », son mentor antique, le « docto Apeles », son rapprochement avec la poésie, et avec Prométhée. La composition s'achève sur le trio traditionnel formé par Dieu, « pintor primero / el autor de la máquina admirable », la « naturaleza » et « el arte ». La dimension métaphorique est assumée : Dieu « pintó todas las cosas / doctamente, sin arte », tandis que la nature reste également étrangère à l'art, qui, avec les couleurs de la nature, imite l'œuvre de Dieu, « remeda sus recónditos primores ». L'image du Dieu peintre s'autodétruit dans l'exclusion de l'art, matérialité étrangère au geste divin, essentiellement abstrait.

Cependant, la peinture est bien liée à l'inspiration divine – « furor divino » –, le traité s'adresse au « católico pintor », et il reconnaît certains artistes comme « divinos ». L'auteur expose rigoureusement les exigences qui président selon lui à l'art pictural, c'est-à-dire l'apprentissage auprès d'un maître et la grâce accordée par Dieu, sans les confondre avec les mythes qui ont presque toujours appuyé les théories artistiques antérieures. Au lieu de s'en remettre à l'excellence passée et à l'invention originale, Martínez base son jugement sur les œuvres qu'il a pu contempler à partir de critères propres ou issus d'une réflexion contemporaine : son regard est quasi exempt des légendes et préjugés qui maintenaient jusqu'alors le décalage entre une filiation a priori excellente et une création actuelle a fortiori imparfaite, et il interroge objectivement des tableaux et des peintres de son temps. La constitution de ce jugement esthétique adapté, par l'évacuation de goûts infondés, ne retient donc que l'essentiel des traditions : la finalité essentiellement religieuse de l'art et l'imitation nécessaire du dessin inauguré par les anciens.

Seule la *silva* inaugurale reprend le motif du Dieu peintre, et seul l'« Apéndice encomiasta de la pintura » présente le personnage d'Apelle dans sa valeur paradigmatique⁸²⁸.

⁸²⁶ L'auteur aurait pu mentionner l'évangéliste en évoquant la restauration, en 1611, de la chapelle Pauline (fig. 60) de la basilique Sainte-Marie-Majeure de Rome, qui abrite l'un des plus célèbres portraits de la Vierge attribués à Luc (fig. 59). Il écrit en effet, à propos d'un peintre catalan, vraisemblablement Lluís Pasqual i Gaudí (1556 ?-1621) : « Y esto con tantas veras que buscaron ocasión de enviarlo a Roma, entendiendo que había de pasmar a los de aquella noble ciudad, madre de tan grandes ingenios, en tiempo que la santidad de Paulo V, de gloriosa memoria, hacía una insigne capilla en Santa María la Mayor. » Rien de plus n'est dit sur cette réalisation symbolique. Au sujet des « imágenes de la Virgen santísima », *ibid.*, p. 189, Martínez renvoie son destinataire, le « pintor católico », à des peintres italiens, sans revenir sur la genèse de ce type d'effigie. L'auteur ne reprend à aucun moment les réalisations imagées, dites picturales, de la divinité. Par ailleurs, il n'associe pas l'invention de l'art durant l'Antiquité, et dont les vestiges doivent servir de modèles, à la chronologie de l'art tel qu'il le contemple et le comprend. Le « Tratado 9º », qui contient le panorama artistique de référence, remonte uniquement aux peintres de la Renaissance italienne, Raphaël en tête. La notion d'origine s'en trouve totalement démythifiée.

⁸²⁷ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, pp. 141-145.

⁸²⁸ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 153 : l'allégorie de chaque art libéral rend hommage à la peinture : « Apeose de su centuro celeste la sublime astrología y prorrumpió así: “[...] Por ésta celebra el astrólogo sus juicios, y de Aristides Tebano y Apeles se publica que, en los rostros que pintaron, pudieran especular mis astrólogos el destino de los figurados por ellos.” [...] »

Toutes les autres références directes à son nom dans le corps du traité sont mitigées, du fait de l'invisibilité de ses œuvres ; seuls les sculpteurs antiques retiennent concrètement l'attention de l'auteur, car on pensait alors avoir recouvert des vestiges de leur production, et c'est seulement à travers eux qu'Apelle est légitimé dans sa grandeur⁸²⁹. Cependant, quelques résidus subsistent après l'évaporation des topiques. Ainsi, le lecteur pouvait sans doute associer certaines remarques de Martínez à la personnalité d'Apelle⁸³⁰. Mais le fait est qu'il n'est pas cité : son nom, présent entre les lignes seulement, est devenu superficiel, sa légende et ses valeurs ont été assimilées, digérées et reformulées, tandis que le nom du maître grec pouvait même être perçu comme galvaudé⁸³¹, associé à un idéal imaginaire aux antipodes du peintre parfait que Martínez cherche parmi les artistes de son temps, et qu'il définit avec une plus grande acuité des concepts : « ingenio », « genio », « elección », « ciencia y prudencia »⁸³². Le nom topique d'Apelle ne fonctionne plus comme un raccourci efficace de la pensée, mais au contraire

⁸²⁹ L'art d'Apelle est uniquement évoqué comme reflet d'œuvres attribuées à ses confrères sculpteurs et dûment visibles : « Hagamos tránsito a las estatuas antiguas y modernas que de grandes hombres hemos visto y se ven, que son una maravilla. Díganoslo la celebrada *Venus* de Fidias, hecha por diseño de Apeles. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 209. Plus loin, l'auteur conseille au peintre novice de ne pas se désespérer devant l'ampleur du travail qui l'attend, et lui promet une postérité à la hauteur de son talent : « Díganoslo el grande Apeles por la relaciones que grandes ingenios nos hacen. Mas yo, con más evidencia, quiero probar con testigos de vista, si decirse puede así, de aquellos dos caballos –digo–, que doma Alejandro Magno, de maravillosa grandeza, que están situados en la gran plaza de Montecavallo en Roma: el uno de mano de Fidias y el otro de Praxíteles, discípulo suyo [...], no hicieron cosa que no fuese por el diseño de Apeles y su consulta. », *ibid.*, p. 218 ; sur la véritable identification de ces sculptures, voir note 211. L'auteur ne se satisfait donc pas de l'aura légendaire entretenue par Plinie et toute sa descendance ; il souhaite toujours donner des arguments vérifiables par son lecteur. C'est en ce sens également que Martínez en appelle à l'Antiquité, pour ses œuvres contemplables et utiles à l'entraînement pratique : « Los antiguos, y a su imitación nuestros modernos, han sacado a luz en figuras de bulto [...]. », *ibid.*, p. 167 ; « [...] los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos. », *ibid.*, p. 178.

⁸³⁰ Nous ne pouvons préjuger ni du décryptage des lecteurs, ni même de l'intention de l'auteur dans certaines phrases qui semblent résonner avec le topique d'Apelle. María Elena Manrique Ara souligne le parallélisme possible avec le peintre d'Alexandre d'après l'évocation de l'auteur, dans sa dédicace, de son implication militaire auprès de Philippe IV : « Quién mejor, señor, la amparará que el que sigue en todo los pasos del augustísimo héroe menos vencido y más contrastado, Felipe IV, de gloriosa memoria, de quien recibí mis primeros honores por los que su real agrado deposió en mis obras. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 139. L'éditrice écrit : « De ese modo la figura de Martínez quedaría equiparada implícitamente a la del pintor clásico más citado por nuestra literatura del Siglo de Oro y a la del artista aulico por excelencia [...]. », *ibid.*, p. 140, note 4. De même, à propos du dessin et de la symétrie, l'auteur recommande la régularité dans l'entraînement et cite Virgile : « Y lleve de memoria este refrán tan útil como verdadero: “Quien dura en el estudio, ése le vence”. », *ibid.*, p. 161, sans reprendre le fameux précepte attribué à Apelle, « Nulla dies sine linea ». L'éditrice fait la même remarque, *ibid.*, p. 163, note 61. De la même manière, dans les paragraphes évoquant ou bien l'habitude de l'artiste à soumettre ses œuvres au jugement d'autrui, ou bien l'erreur de nombreux commentateurs d'amateurs prétendus, l'anecdote d'Apelle et du cordonnier n'intervient pas, *ibid.*, respectivement p. 193 et p. 203, voir aussi note 181. Enfin, la mise à l'épreuve topique d'un portrait dont la ressemblance est avérée par le jugement spontané d'un contemplateur non averti, ici un laquais, renvoie au procédé identique employé pour démontrer le réalisme des œuvres d'Apelle, sans que celui-ci ne soit mentionné, *ibid.*, p. 249, voir également la note 301.

⁸³¹ C'est le ton qui se dégage de ce passage : « Yo tuve un compañero semejante a los dichos que llegó a cierta ciudad de España donde fue muy recibido con singular aplauso, creyendo los naturales de ella era un nuevo Apeles por entender pasaría a la mano la energía de su lengua. Mas saliole muy al contrario de su vanidad, pues se quedaron tan atrás sus pinturas que, atento a la poca estimación de sus obras, hubo de mudar país después de algunos años. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 193. Dans ce cas, le nom d'Apelle est employé par le « vulgo » ignorant, qui admire sans le connaître un peintre en réalité incompetent et vénal. Cet usage révèle très précisément la fonction paradigmatique du peintre grec – fascinant, parfait –, dépassée par l'auteur qui ne se satisfait pas de ce jugement hâtif et illusoire.

⁸³² Par exemple : « Ahora lo más importante, que es la ciencia y prudencia, que ésta sólo se da a quien el Altísimo es servido. Esta palabra “ciencia” se entiende en esta profesión elección, gracia, disposición y liberalidad del manejo, unión y agrado, deleite y belleza. Esto es fuera del ser arte. Esto, si no viene por natural, no se adquiere. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 204.

comme un écran flou banalisant les réelles attentes et prétentions des peintres de la seconde moitié du XVII^e siècle. Entre l'identification conventionnelle remise en cause et la volonté d'éclaircissement du statut de l'artiste, l'usage d'Apelle devient ambivalent et s'efface. Par cette distance face au topique et l'adoption d'une terminologie renouvelée, Martínez s'instaure comme un témoin oculaire et un spécialiste de l'art de son temps, et non plus comme un érudit généraliste sur l'art du passé, et surtout sur ce qui en a été dit depuis des millénaires.

La réactivation des topiques antiques qui avait débuté aux prémices de la théorisation moderne sur la peinture, dans l'Italie du *Quattrocento*, s'épuise en Espagne au bout d'un processus d'objectivation et d'actualisation des connaissances inauguré au tournant du XVI^e siècle. Bien sûr, il ne s'agit en aucun cas de détruire une icône qui a joué et continue à jouer pour beaucoup dans l'argumentation sur la noblesse, la libéralité et la grandeur de la peinture. Mais à force de recadrages, de timides désillusions et de réelles appréciations de la création présente, la fascination a laissé place à un goût plus exigeant et davantage constructif. Ainsi, les attentes décelables dans l'énumération des peintres rencontrés et des œuvres contemplées par Martínez ne s'inscrivent pas à l'envers de celles représentées par Apelle : les critères universels du talent insurpassable, de la modestie, de la courtoisie et du désintéret sont toujours recherchés, parfois trouvés, et non plus fantasmés. De fait, certains peintres atteignent ce sommet : Raphaël⁸³³ – et Michel-Ange dans une moindre mesure, car il est souvent associé au rendu du corps humain uniquement – en Italie, et pour l'Espagne, Diego Velázquez et Francisco Ribalta, sont les seuls artistes reconnus pour leur maîtrise globale de la peinture⁸³⁴, contrairement à leurs confrères, tout comme Apelle culminait au sommet de la pyramide des compétences partielles incarnées par ses prédécesseurs et ses successeurs.

Mais ce qui fonde essentiellement l'avènement d'un maître, c'est ce qu'annonçait la *silva* : « si de luz elegante / la razón se ilumina », la peinture se trouve « elevada a los grados de divina ». Ainsi, la compétence technique et l'intelligence ne font pas tout : le peintre doit être touché par la grâce divine, « el ingenio », cette capacité créatrice qui ne s'apprend guère. Ainsi, Dieu est bien « principio, medio y fin »⁸³⁵ de tout, et en ce sens, certains peintres peuvent être considérés comme divins, car ils sont choisis par Dieu et ils dépassent par leur art sublimé les capacités humaines⁸³⁶. Cette vision de la perfection ne repose pas sur la légitimation imagée habituelle du Dieu peintre – la métaphore ne prend pas corps dans les *Discursos* – mais

⁸³³ L'auteur ne se contente pas de consigner cette impression de supériorité : il propose plusieurs œuvres de l'artiste qu'il a lui-même contemplées comme preuves de ses dires. Cependant, nous pouvons voir dans cette présentation un nouveau topique en construction : « [...] el insigne Guido [Reni] y el otro estudioso Domenichino, decían éstos siempre que ninguno imaginase exceder al gran Rafael [...]. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 187. Cette nécessité d'établir une hiérarchie implique une admiration proche de la légende dès que les témoignages font office d'arguments. Apelle est absent, mais les valeurs qui lui sont propres sont recherchées : ainsi, Martínez nie vigoureusement les accusations sur l'orgueil de Raphaël, sans doute conditionné par le fait que le peintre parfait se doit d'être humble, *ibid.*, p. 188.

⁸³⁴ María Elena Manrique Ara formule cette remarque au sujet de Francisco de Ribalta : « Es éste uno de los pocos casos –citemos a Velázquez entre los españoles– en que reconoce “perfección de partes”, o sea, dominio integral del arte de la pintura, en uno de sus biografiados. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 267, note 353.

⁸³⁵ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 164.

⁸³⁶ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 184 : « [...] el gran Rafael de Urbino [...], con la gracia de Dios tan especial, [...] llegó a pasar la raya de lo humano. » Le même artiste est qualifié de « sobrenatural », *ibid.*, p. 187.

objectivement sur une théorie des degrés : Martínez n'inaugure pas ce procédé explicatif, mais il est le seul à l'exposer sans avoir recours par ailleurs à la filiation divine ou antique. Ainsi, l'apprenti doit s'élever au-dessus de la simple « noticia del arte » – assimilée à l'imitation servile et instinctive –, grâce à la « práctica » libérale, guidée par l'intellect, et il doit tendre vers « el fundamento del arte », qui réunit « estudio, regulación y prudencia ». Il sublime la *mimesis* et la pratique par une maîtrise de la connaissance et de l'exécution décuplée dans une capacité créatrice parfaite⁸³⁷.

Cette théorisation vaut pour elle seule et contient sa propre limite : l'auteur exprime en effet son incapacité logique à retranscrire ce qui fonde la perfection de l'art, la grâce divine, non totalement compréhensible par l'homme⁸³⁸. Mais cette modestie intellectuelle, tout comme le refus de proposer ses propres tableaux comme exemples⁸³⁹, ne sont sans doute pas à prendre au premier degré. Pour Martínez, le peintre parfait n'est pas seulement génial, dans tous les sens du terme, mais également pédagogue, ce qui relève aussi de la grâce divine. S'il feint de ne pouvoir servir de modèle, c'est pourtant bien ce qu'il accomplit par le biais de ses *Discursos practicables*⁸⁴⁰, qui invitent les novices à se confronter aux chefs-d'œuvre accessibles, passés et présents. Martínez devient un « maestro » parfait dans la dialectique qu'il sait établir entre la théorie et la pratique : il prend ainsi la place de chef d'un orchestre animé, contemporain, mais sa conception de l'art, historiquement et esthétiquement cohérente, aspire davantage à la transmission de l'harmonie qu'à la gloire de l'« acordado pintor »⁸⁴¹. Son enseignement vise précisément à ce que chaque peintre puisse devenir un « maestro » et ne se contente pas d'un niveau intermédiaire⁸⁴².

⁸³⁷ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, pp. 205-206, et pp. 211-213. Voir l'explicitation de cette division par María Elena Manrique Ara, *ibid.*, p. 213, note 200.

⁸³⁸ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 187 : « El que a este grado llega es más por gracia divina que por trabajo humano, y así, el que esto ejecuta lleva el blasón de óptimo y máximo, de donde es casi imposible el reducirlo a reglas, pues, como cosa de elección, cada uno camina por diferente rumbo eligiendo a su modo. » L'auteur énonce un peu plus loin, au sujet d'Albrecht Dürer et de Léonard de Vinci : « Es imposible en tan pocas letras hacer explicación de cosas tan arduas; sólo me remito a sus obras [...]. », *ibid.*, p. 217.

⁸³⁹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, pp. 217-218 : « Y, así, digo que las demostraciones que ya había de dar en mi obra no habían de ser más, sino de los dichos maestros. Estas sus obras están tan patentes, que fuera suma soberbia pensar <que> en mis manos habían de ser tan entendidas como ellos las obraron. »

⁸⁴⁰ L'adjectif « practicable » est analysé en ce sens par l'éditrice : « Esas “demostraciones” que va hilvanando a lo largo de nueve tratados tienen pues, su fundamento en la práctica real y consagrada por la tradición. El lector goza así también de la ventaja de poder contrastar por sí mismo su validez, acudiendo a las pinturas existentes, y ya vimos cómo el propio Martínez incitaba a “estudiar de ellas propias”. Con este matiz que subraya “practicable”, referente a no quedarse con lo especulado a partir de una lectura y a verificarlo por uno mismo estudiando directamente de las obras de arte más excelsas, aplicando luego las conclusiones a la praxis pictórica propia, el género del “discurso” en Martínez adquiere una dimensión inédita en la que tanto su experiencia personal como la del lector cuentan y mucho. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, introduction, p. 111.

⁸⁴¹ Cette métaphore musicale ouvre le « Tratado 6^o. De la unión » : « Es la unión un precepto que sin él no tendrá la obra acordancia, sino una mala apariencia. Aprueba esta definición la música donde, aunque haya el concurso de varias voces, por más excelentes que sean, serán discordes faltándoles sus preceptos y, así, se sujetan a la corrección de un maestro de capilla [...] Y da lugar esta unión a que cada voz se distinga, de que se concluye que, no sujetándose al maestro, fuera todo confusión y tropelía. Así el acordado pintor ha de proceder en sus dibujos y modelos [...]. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 177.

⁸⁴² L'auteur se plaint à plusieurs reprises qu'une majorité d'artistes reste au second degré de son échelle des valeurs, sans chercher la perfection créatrice : « Hay otros que llegan a mayor esfera con muchas ventajas. Éstos son los prácticos y liberales en su modo de obrar, muy cercanos al último fin de lo que se puede obrar [...]. Los más de nuestros tiempos paran en esto, y no se hace poco. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, pp. 211-212. Il attribue principalement cette carence à la vénalité et à l'incompétence des disciples qui découragent les

Ainsi, c'est moins l'honneur qu'il peut tirer de son art que l'émulation qu'il peut insuffler à la profession qui semble motiver Jusepe Martínez : ceci justifierait son détachement des allégories glorieuses, et son exigence d'excellence et de transmission qu'il voit mises à mal et que son expérience traduit en nostalgie d'un âge d'or encore proche et tangible. L'auteur répète souvent à son lecteur de chercher un bon maître afin d'apprendre la vérité de l'art au-delà des simples préceptes⁸⁴³. Ce critère régit précisément le panorama artistique du « Tratado 9º » : la notion de filiation – et moins celle d'héritage – est un indicatif systématiquement appliqué pour différencier les peintres excellents, reconnaissables à leurs nombreux disciples, des peintres imparfaits⁸⁴⁴. Au lieu de cimenter tant bien que mal une pyramide dilatée sur trois millénaires à l'aide du paradigme d'Apelle, Martínez ne retient que l'excellence effective des chefs-d'œuvre connus et des transmissions artistiques fertiles, tout en conservant la transcendance de ce double savoir divin⁸⁴⁵.

Parmi le chœur d'artistes espagnols qui conclut le traité, deux figures parviennent tout de même à se détacher. Tout d'abord celle de Velázquez, dont la longue biographie est concentrée sur l'énumération des honneurs successifs accordés par Philippe IV. Dans son souci d'objectivité, Martínez rapporte les critiques formulées à l'encontre du Sévillan, selon certains trop occupé à réaliser des portraits au détriment du genre noble, la peinture historique, mais il s'attache à renverser ces accusations en démontrant que c'est précisément grâce à cette qualité de portraitiste du roi que celui-ci « le quiso honrar nombrándole caballero

maîtres : « Bien al contrario vemos en nuestros tiempos, que apenas se ven con una triste copia mal obrada y peor dibujada, que se imaginan ser ya maestros. Y esto lo causa el miserable interés [...] », *ibid.*, p. 200 ; « No es pequeña dificultad hallar maestro al propósito para ser el discípulo bien doctrinado, que este género de instruir y enseñar es gracia y don del cielo [...] », *ibid.*, p. 197. La nostalgie renaît chez Martínez, qui idéalise l'époque de Raphaël : « ¡Oh dichoso tiempo y dichosos discípulos, que en su tiempo se cifró el estado de oro! Bien contrario tiempo gozamos en nuestra edad, que apenas hay quien quiera ser doctrinado de maestro ni maestros que quieran enseñar por ver la ingratitud de sus discípulos [...] », *ibid.*, p. 199.

⁸⁴³ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 196 : « Y por eso te encargo sobremanera busques con todo cuidado maestro que te enseñe con toda verdad, que, aunque es verdad te propongo todos estos avisos arriba dichos, no son bastantes en tanto que no veas obrar al maestro perito que tú eligieres. » Ou encore : « Procure el estudioso escoger, si ser puede, el maestro muy práctico en ejecución y amigo de enseñar con todo amor, y muy aficionado al trabajo, y que se emplee siempre en obras grandes y de grande magnificencia, y que no se oculte con sus obras sino que libremente se vea su manejo, que de esta vista nace al estudioso gran comprensión y desengaño. [...] », *ibid.*, p. 199.

⁸⁴⁴ C'est au sujet des peintres espagnols que Martínez, au courant du fonctionnement de leurs ateliers, donne ces précisions sur les relations entre disciples et maîtres. Elles sont omniprésentes ; nous n'en reprendrons donc que les extrêmes : de Juan Galbán, considéré comme un mauvais dessinateur, il est dit que « No tuvo discípulos que le pudieran honrar con sus obras porque estuvieron poco tiempo con él. A más, que no gustaba de dejarse ver pintar. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 258. À l'opposé, Tomás Peliguet « Tuvo muchos discípulos. Enseñó el arte con mucho amor y en particularmente a uno llamado Cuevas, que éste le superó en gracia y gallardía de sus figuras, mas le cogió la muerte a edad de poco más de treinta y tres años. » Il est très rare que l'élève dépasse le maître, et quand c'est le cas, sa mort n'est jamais loin ; l'hommage reste donc un privilège posthume.

⁸⁴⁵ C'est ce que synthétise parfaitement ce passage : « Hasta aquí se ha tratado de los ilustres pintores que admiraron y dejaron enseñanza en este gran reino de España desde el tiempo del señor rey don Fernando el Católico; que los antecesores de atrás no nos dejaron cosas singulares. Sólo en una cosa se les debe estimar y observar: que, en cuanto al respeto y veneración de sus imágenes, las hicieron con tanto respeto y devoción, así en escultura como en pintura, que los modernos deben con mucha razón imitarlas, porque el fin de estas profesiones de escultura y pintura no se ha introducido para otra cosa sino para adoración y veneración a sus santos, por cuyo medio su divina majestad ha obrado infinitos milagros. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 272.

del hábito de Santiago, honra bien merecida para acabar sus días.»⁸⁴⁶. Aucun détail, ni sur sa personnalité, ni sur ses œuvres, n'est livré par l'auteur, qui dresse l'image parfaite du peintre courtisan, appliqué et dévoué, mais sans emphase sur sa destinée extraordinaire. Comme beaucoup d'autres peintres, Velázquez est sujet aux médisances et même à l'incompréhension de ses clients⁸⁴⁷ – aspect qui ne renvoie plus spécifiquement à l'altercation entre Apelle et le cordonnier, mais au problème général et ressassé de l'ignorance, nous le verrons ci-après –, et comme c'est le cas pour ses confrères, sa biographie s'achève sur la transmission qu'il a assurée, en l'occurrence, une triple transmission familiale, sociale et artistique : « Entró en su lugar un yerno suyo llamado Juan Bautista del Mazo, también gran pintor y en particular en figuras de poco más de a palmo, y en copiar cuadros del Tiziano fue singular.»⁸⁴⁸. Ce témoignage sur Velázquez n'enclenche aucune mythification, mais concrétise un peu plus la recherche du peintre parfait par Martínez.

La notice sur Francisco Ribalta livre en revanche une certaine admiration envers une personnalité artistique considérée comme remarquable. Le Catalan est l'un des rares peintres à maîtriser toutes les dimensions de son art :

Tuvo todas las partes que le competen a cualquier artífice de esta facultad, como lo muestran sus obras y lo han confesado los mejores pintores de España. Su dibujo fue muy concertado y seguro, su colorido muy amable y con gran resolución, su composición de historias con grande unión, las figuras sagradas hechas con grande respeto y veneración⁸⁴⁹.

Il synthétise les trois degrés du peintre parfait : aisance de la pratique, intelligence de la théorie et sublimation de ces compétences dans la divinité de ses œuvres. En effet, ses tableaux sont détaillés par l'auteur comme des exemples de religiosité :

Particularmente la figura de Cristo, que es un palmo mayor que el natural, es cosa divina, porque representa su faz santísima suma gravedad y con ser de pasión, coronada de espinas, muestra tal belleza que al más depravado le hará temblar. En la parte de arriba está pintada una gloria con el Padre eterno, con unos ángeles y serafines y resplandores que lo circundan, que parece justamente la gloria eterna⁸⁵⁰.

Un peintre qui parvient à restituer l'abstraction par excellence, la divinité, n'est compréhensible, du point de vue de Martínez, que par son extrême dévotion et par la grâce

⁸⁴⁶ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 241. Voir l'analyse de Karin HELLWIG, *La literatura artística...*, pp. 128-144.

⁸⁴⁷ L'auteur relate l'appréciation décalée d'une jeune femme portraiturée par Velázquez, mais déçue de ne pas l'avoir été avec l'habit choisi à cet effet. Voir Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 250.

⁸⁴⁸ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 242. Le parallèle entre le beau-père et le gendre se poursuit : « Ambos fueron muy enemigos de la pintura al fresco por causa de no hallarse con ánimo de resistir semejante trabajo, por ser en extremo de obrar muy dificultoso, y ser ejecutado con mucha prontitud y práctica habituada y el no poderse valer del natural, sino por el dibujo y gran consideración en las distancias. » La similitude du comportement d'Apelle face à la peinture sur fresque, soulignée par Francisco Pacheco dans *El Arte de la pintura*, est absente des *Discursos* : la filiation présente, et future, est bien celle qui intéresse l'auteur.

⁸⁴⁹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 266. L'auteur reformule cette impression quelques lignes plus loin : « En la ciudad de Valencia vi un cuadro, en particular de la cena de Cristo Señor nuestro, donde mostró ser muy dueño del dibujo, colorido, elección y afecto a las demostraciones de los apóstoles, y en particular la divinidad de la cara del Salvador, que tengo por cierto que otro algún pintor en esta parte no ha hecho más que él. »

⁸⁵⁰ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 266.

divine qui lui a été accordée. C'est ce que cristallise cette phrase : « Siendo ya de edad muy crecida, dio su alma a Dios con tan grande reputación que casi fue venerado por santo. »⁸⁵¹. Face aux peintres déjà qualifiés de « divinos », il est sans doute possible de voir dans cette précision de Martínez un idéal du « pintor cristiano », et même un idéal de perfections, car Ribalta n'est pas uniquement célébré pour cette facette religieuse : comble de la noblesse, il a reçu des honneurs sans les avoir cultivés, et il a également été un maître accompli, humble, patient, endurant, pédagogue et éducateur de deux jeunes talents, fauchés par la mort dans leur ascension promise – et laissant ainsi intact un résidu du mythe, la culmination du maître⁸⁵². En somme, Ribalta fait mieux qu'Apelle et que saint Luc réunis, en condensant toutes leurs qualités sans laisser la place au moindre défaut ; il illustre ainsi le dépassement probant des topiques. Nous voudrions voir dans cette brève biographie une correspondance avec le tableau de *Saint Luc évangéliste* (fig. 94), réalisé à la fin de sa vie par Ribalta et considéré comme un autoportrait : de son vivant, il se serait projeté dans la figure d'un saint peintre, et il aurait été loué à sa mort comme un peintre saint. La dialectique de l'admiration appliquée au présent repousse les légendes antiques dans un décor allusif, elles sont dépassées par les hauts faits des artistes modernes, éligibles aux honneurs majeurs, touchant au divin et accomplissant des œuvres miraculeuses.

La figure du peintre parfait ne repose donc pas, dans les *Discursos* de Martínez, sur un schéma figé, mais sur des valeurs vivantes : libéralité de la personnalité, religiosité, succès et influence. Ces critères puisent inévitablement dans les topiques, mais l'exigence d'efficacité et de concrétisation de l'auteur les rend autonomes. Et c'est précisément cette rigueur qui fait désespérer Martínez du manque de considération envers les peintres en Espagne et du pullulement des ignorants, cause de la mauvaise peinture : derrière le peintre médiocre, se cache le plus souvent un mauvais conseil, une mauvaise formation ou une doctrine erronée⁸⁵³, les « malos censores » étant légion. En plus de ce manque d'éducation artistique, l'extravagance et l'indécence⁸⁵⁴ sont les deux autres écueils à éviter selon Martínez, car ils contredisent le « decoro », à la fois adéquation et convenance. La médiocrité, comprise en négatif des règles à suivre, n'est pas marginalisée, elle menace tout peintre qui s'écarte du chemin vertueux et

⁸⁵¹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 267.

⁸⁵² Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 267 : « Hizo muchas obras en las cuales se conformaba con las intenciones de los dueños que se las mandaba hacer, que no es pequeña prueba de paciencia. Este varón era muy humilde y las obras de sus profesores las alababa y estimaba sobremanera. Fue muy continuo en su trabajo, muy ajeno de vanidades y presunciones. Tuvo muchos discípulos y, aunque no le igualaron, fueron buenos pintores, en particular dos que a no morir temprano llegaron a ser raros. » Ces deux disciples sont le propre fils du peintre, Juan de Ribalta, et Teodosio Mingot. Plus loin l'auteur conclut : « No atendió a intereses en esta vida, mas se trató siempre honoríficamente. Fue muy llorado universalmente de toda la ciudad y habitantes, haciéndole honorífico entierro. »

⁸⁵³ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 161 : « He hallado algunos que, viéndose algo adelantados y alabados de quien no entiende, se han apartado de la doctrina y sujeción de sus maestros [...]. He hallado por experiencia que la causa de estos desvíos y apartamientos es comunicar y juntarse con algunos jóvenes de fantástico natural, doctrinados de mala doctrina y peor obrado, codiciosos del interés, metiéndose en tiendas de malos pintores y peores pinturas, que sólo son buenos para murmurar las obras de los excelentes maestros, quedándose ellos en su baja esfera. »

⁸⁵⁴ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 183 : « Porque he visto a muchos graves pintores ser sus obras muy censuradas, y con toda razón, por significar sus figuras ajenas de toda verdad y expresión histórica, colocándolas de extravagantes modos, sin decencia, sino atropelladamente [...]. »

studieux, et elle est implicitement apparentée en aval à la mauvaise réception des œuvres en Espagne, qui prive les artistes d'une juste reconnaissance⁸⁵⁵.

De nouveau, nous pouvons apprécier la portée des *Discursos* qui espèrent une amélioration qualitative à la fois des peintres et des contemplateurs : l'obsession de la transmission est dédoublée, et sans doute pour cette raison, le traité se veut plus concis et accessible. Du point de vue de Martínez, on reconnaît un bon « maestro » à la qualité de ses disciples ; ce désir de filiation a pu être la motivation de son propre écrit, composé du haut de soixante années d'expérience. Tout comme l'autopportrait de Vicente Carducho en concepteur résonne avec l'œuvre théorique qu'il a léguée dans ses *Diálogos de la pintura*, nous pouvons voir dans les *Discursos practicables* de Jusepe Martínez un parallèle avec son *Autopportrait* avec son fils (fig. 17)⁸⁵⁶, qui illustre en tous points cette passation du savoir, de l'art et de la noblesse d'âme. Sobrement, le tableau et le traité montrent la voie de l'excellence, sans ostentation des attributs topiques et honorifiques, et laissant la porte ouverte à la « invención » de différents talents.

2. La concentration qualitative de José García Hidalgo dans les *Principios para estudiar el nobilísimo Arte de la Pintura* (1691)

L'implication de José García Hidalgo dans ses *Principios para estudiar el nobilísimo Arte de la Pintura* publiés en 1691 nous permet de mesurer le parcours des topiques dans une formulation essentiellement pratique de l'art pictural. Cet écrit s'inscrit dans le genre des *cartillas*⁸⁵⁷, manuels d'apprentissage basés sur des gravures et de courtes indications théoriques, mais l'auteur accompagne ses estampes d'un discours préliminaire qui livre son ambition personnelle d'artiste théoricien, unissant une fois encore le verbe à la démonstration visuelle.

⁸⁵⁵ L'auteur retranscrit cette opinion attribuable à Jusepe Ribera : « “[he] visto algunas obras de excelentes maestros de esos reinos de España ser muy poco estimadas. Y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y crudelísima madrastra de los propios naturales”. », Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 188. L'auteur revient sur la question en conclusion : « Estos desconciertos nacen de la grande ignorancia y poca fe que aquí se tiene de los mismos naturales y mucho crédito de las naciones extranjeras. [...] el estudioso puede tomar ánimo para proseguir tan noble ejercicio y no desmayar oyendo las censuras de ignorantes, porque es de más estimación un abono de un docto que lo que puede censurar un vulgo entero [...] ». *ibid.*, p. 298.

⁸⁵⁶ Sur l'identification du père et du fils dans ce double portrait, et l'idéal qu'il implique, voir Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 148-151, et notamment sa conclusion : « [...] su autorretrato, que vemos aquí como retrato dentro del cuadro: muestra a Martínez como maestro de arte y dibujo mediante el ejemplo del retrato, definido por él como “retrato vivo”, y también como “pintor modesto” en el sentido de Carducho. Martínez renuncia a los atributos programáticos del artista con formación académica, definidos por Carducho, para caracterizarse como pintor perfecto. Su autorretrato le parece, por lo visto, una prueba suficiente. » Cet autopportrait semble à la fois être une application des préceptes de ses prédécesseurs – perfection du dessin, de la « viveza » – et l'incarnation de son propre conseil donné au disciple pour qu'il suive un « maestro » parfait.

⁸⁵⁷ Ces *cartillas* sont souvent restées inachevées ou non publiées, peu d'exemplaires nous sont parvenus. Notons celle de Pedro de VILLAFRANCA, *Cartilla de principios de dibujo del cuerpo humano*, réalisée entre 1637 et 1638 ; celle constituée par les dessins de José de RIBERA, *Livre de portraiture : recueilly des oeuvres de Iosef de Riuera dit l'Espagnolet, gravé a l'eau forte par Louis Ferdinand*. Paris : Nicolas Langlois, 1650, et celle de Vicente SALVADOR GÓMEZ, *Cartillas y fundamentales reglas de pintura*, daté de 1674, publié par Diego ÁNGULO et Alonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Corpus of Spanish Drawings*. Londres : Harvey Miller, 1988, vol. 4, n^{os} 402-407. Pour une description de cette *cartilla*, voir Víctor MARCÓ GARCÍA, *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valence : Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València (Estudis universitaris ; 100), 2006, pp. 81-85. Seule celle de José García Hidalgo présente un intérêt dans le cadre de notre recherche.

Les quelques pages du prologue qui s'adressent à différents degrés de lecteurs – « piadoso », « curioso », « aficionado », « noticioso », « científico », « práctico », ou « ignorante » – réunissent les arguments de la noblesse de la peinture et un manuel didactique destiné à la fois aux amateurs et aux connaisseurs de la peinture. Mais la focalisation choisie diffère de ce que nous avons observé jusqu'alors sur plusieurs points. Tout d'abord, par l'intrusion de l'auteur dans son ouvrage : par souci d'honnêteté, mais aussi d'exemplarité, García Hidalgo retrace sa carrière depuis sa formation jusqu'à sa nomination en tant que « Corrector y Calificador » des peintures religieuses par l'Inquisition. Cette autobiographie artistique est également l'occasion pour l'auteur de témoigner des œuvres qu'il a pu contempler et des artistes qu'il admire. La seconde originalité de son propos est qu'il outrepassa enfin la traditionnelle auto-censure et offre des commentaires sur les artistes vivants au moment où il écrit ; il parachève ainsi la vision contemporaine de Jusepe Martínez, qu'il ne cite cependant pas.

Dans ces références aux maîtres passés et présents, un même schéma est presque systématiquement appliqué : à chaque nom espagnol est accolé un peintre italien qui fait office de modèle, de paradigme d'une technique particulière⁸⁵⁸. Nous reconnaissons le procédé qui mettait en scène jusqu'alors les maîtres antiques, or, et c'est la troisième innovation de García Hidalgo, les peintres grecs sont totalement absents de son discours. Les rapprochements opérés dans ces duos modernisés sont stylistiques, concrets, loin de l'idéalisation abstraite et généralisante des formules du type « segundo Apeles » ou « Apeles español » ; la forme est conservée, mais un fond esthétique lui a été insufflé. Une dernière particularité apparaît dans l'exposé des origines de la peinture, ou plutôt des premiers peintres, puisqu'aucune place n'est réservée aux inventions et métaphores picturales. Cette chronologie repose sur les deux critères de la noblesse de sang et de la vertu, mais elle renvoie à l'ensemble des *auctoritas* de manière lapidaire⁸⁵⁹, et cite comme première personnalité de peintre saint Luc, qui incarne la lignée religieuse, noble et annoblissante de la peinture, inaugurée par la divinité et s'étirant jusqu'à Charles II⁸⁶⁰. Une seconde hiérarchie, cette fois-ci aristocratique, remonte aux peintres

⁸⁵⁸ José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas, que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, muger y niños* [1^{re} éd. Madrid : 1691], Sergio G. Mateo, Inocencio Galindo Mateo (éd.). Valence : Universidad Politécnica de Valencia, Têratos (Áurea), 2006, vol. 2, f^o 6r^o : « [...] viendo obras de tan grandes artífices como del célebre español Pedro Orrente, segundo Bazán y primer dibujante e historiador en los aciertos y valentía; y el diestro Francisco Ribalta, Corezo Español; [...] y un Juanes, segundo Rafael en la misma escuela [...]. Un Gregorio Bausa, segundo Veronés en la propiedad y rumbo, y un Cariñena, segundo Ticiano con particularidad en las cabezas y carnes [...]. » L'auteur poursuit, *ibid.*, f^o 6v^o : « Pasmáronme también los excelentes naturales de los mozos que vivían; y entre ellos, o el primero, un Claudio Coello, que después fue Pintor de Cámara, segundo Vandique en la bizarría y hermosura del colorido; a un José Donoso, [...] segundo Pedro de Cortona en la escuela y fundamentos; a un Antolínez, segundo Ticiano en los países y en retratos; a un don Francisco Ignacio, segundo Veronés en el espíritu, valentía y hermosura [...]. » L'auteur s'inclut lui-même dans un duo élogieux : « [...] Rafael, que fue el dueño del dibujo y verdadera simetría, a quien he pretendido seguir [...]. », *ibid.*, f^o 7r^o. Sur l'ensemble des peintres cités, voir Valerià CORTÉS ROMERO, « Los Principios del arte de la pintura, imágenes especulativas », *ibid.*, vol. 1, pp. 83-92.

⁸⁵⁹ José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, vol. 2, f^o 6v^o : « Son digno estímulo de la fama los descritos por Aristóteles, Plin[j]o, Galeno, Séneca, el Vasario, León Bautista Alberti, Dols, Gutiérrez de los Ríos, Buitrón [sic], Carducho, Pacheco y otros muchos [...]. »

⁸⁶⁰ À la suite de l'énumération précédente, l'auteur s'attarde sur ce qui l'intéresse avant tout : « [...] dándolo por estímulo poderoso y fomento de la devoción y contemplación; confirmándolo el Sagrado Pintor San Lucas en las

nobles romains et se poursuit jusqu'aux ducs et duchesses du temps de l'auteur. Les seuls topiques maintenus le sont au nom de la noblesse et de la religiosité inhérentes à la peinture selon l'auteur, mais la dimension catholique dominante relègue ainsi dans l'anonymat les peintres grecs, assimilés à la « Gentilidad » et à une imperfection dépassée par le « pintor católico ». Le traité combine une certaine ouverture esthétique et une intransigeance idéologique certaine⁸⁶¹, qui reflète la propre promotion du peintre.

Comme Jusepe Martínez, José García Hidalgo n'épargne pas les mauvais artisans, et surtout les mauvais maîtres, incompetents, avares de leur savoir ou encore fourbes⁸⁶². La personnalité de l'auteur s'impose alors comme un modèle complet : il a été convenablement doté par la nature, aussi bien dans l'art pictural que dans l'art de l'enseigner, il a connu une carrière honorable, et il officie en tant que censeur de la décence catholique, ce qui l'encourage à proposer son ouvrage comme un substitut à l'enseignement d'un maître – ce à quoi se refusait Martínez –, et même comme un intermédiaire privilégié entre Dieu et le lecteur⁸⁶³.

imágenes de María Santísima, que pintadas de su mano, se veneran en Roma, Valencia y otras partes de la cristiandad [...]. », José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, f^o 6v^o. Sur l'effigie attribuée à saint Luc conservée à Valence, voir Manuel TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid : Plus-Ultra, 1946, p. 16 : « Mucho más fiel al prototipo bizantino, aunque de época más tardía (siglo XIII), es la efigie de la Virgen que se guarda en la catedral de Valencia. Es muy semejante a la Virgen de San Lucas, de la colección Silla Rosa, en Tivolo, que Wilpert data del siglo XIII. A este mismo tipo hay que atribuir las representaciones abizantinadas de la Virgen conocidas bajo la advocación del Perpetuo Socorro. » José García Hidalgo fait référence à son séjour à Valence et aux cercles académiques qui s'y tenaient alors : « [...] los días de San Lucas se celebraba con grande autoridad una plausible fiesta del Santo Evangelista, con Misa, Sermón y música de la Seo y Aniversario el siguiente día; lo qual dura, y creo de la afición y constancia de los gallardos espíritus valencianos, que tendrá permanencia. », *ibid.*, f^o 6v^o; nous reviendrons sur cet aspect à la fin du chapitre VII. Suite à l'évangéliste, l'auteur mentionne également « San Lázaro pintor, a quien el emperador Teodosio cortó las manos, porque no pintase imágenes de la Virgen, restituyéndoselas María Santísima, y San Félix de Valois y otros muchos santos artífices », tous légitimés par l'implication divine dans le processus figuratif : « Y en fin, el mismo Jesucristo se pintó y estampó en el lienzo para el Rey Agábaro, y en la toca o toalla de la piadosa mujer Verónica y en la Sábana Santa; y ha permitido que los ángeles hayan traído y demostrado algunas imágenes suyas y de su Santísima Madre y otras de santos. Y también se leen hartos casos donde se refiere como María Santísima y su Santísimo Hijo han librado a algunos [bu]enos Artífices de muchas tribulaciones, dándose por servida de que la retraten con devoción y cuidado. », *ibid.*, f^o 6v^o. La chronologie remonte ensuite aux empereurs et monarques du passé jusqu'au dernier Habsbourg espagnol.

⁸⁶¹ L'auteur évoque la rareté des talents de son époque : « [...] hay en esto muchos ignorantes, lo que es quizá causa de que en los tiempos presentes salgan tan poco diestros, y si hay alguno, es por milagro y a fuerza del natural e inclinación. », José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, f^o 6v^o. Cette même notion implicite de style personnel réapparaît plus loin, après cette critique : « También el Griego soy de parecer que el grande estudio que en la anatomía hizo le obligó a seguir el camino tan desabrido y arrojado; aunque es verdad que cada uno obra con su naturaleza [...]. », *ibid.*, f^o 7r^o. La seule faute impardonnable à ses yeux reste l'indécence, et il donne raison à Sénèque qui condamne les peintures lascives de son temps : « [...] aunque gentil, con reparo católico [...]. », *ibid.*, f^o 7v^o. L'auteur glose ensuite le retour à l'ordre en insistant sur deux aspects : d'une part, l'observance du « decoro » grâce aux « católicos y evangélicos oradores y prudentes confesores », dont il assure la suite : « para cuyo efecto me honró el Santo Tribunal de la Inquisición con el título de Corrector y Calificador de las pinturas sagradas », et d'autre part, la légitimation et le patronage des artistes par la divinité : « [...] como por María Santísima se han visto muy aceptas al agrado de su Hijo Santísimo, y favorecidos, y patrocinados los artífices de este divino Arte [...]. », *ibid.*, f^o 7v^o.

⁸⁶² José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, f^o 7v^o : « [...] de lo uno es lo ordinario, por la incapacidad del que aprende o quiere aprender; de lo otro, porque ha habido grandes hombres y no han sacado jamás ningún discípulo bueno; y otros sin ser tan grandes han sacado grandes discípulos. Y en algunos existe el no querer comunicar lo que saben, diciendo: que lo busquen como yo. Y es que hay también avarientos en las ciencias, y miserables, y desconfiados, [...] hay más maldades, porque suelen enseñar lo diferente de lo que ejecutan, porque no lo aprendan tan presto, ni sepan tan luego; [...]. »

⁸⁶³ José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, f^o 7v^o : « [...] pues habiéndome Dios dado facilidad en el obrar, buena intención en el enseñar y tiempo para inquirir, [...] pretendo dar de la [luz] que Dios me ha dado. »

L'idéalisation du discours sur la peinture s'éloigne ainsi des fantasmes légendaires et met en avant l'autorité de l'auteur, maître issu d'une lignée concrète et aspirant à voir prospérer sa propre conception de la pratique picturale. Ce mouvement était annoncé dans la série d'*octavas* ouvrant le précis : après un préambule sur la suprématie absolue de la peinture, divine, noble et prodigieuse, les strophes synthétisent les règles et techniques picturales. Les maîtres anciens, Michel-Ange en tête, et plus proches, comme Velázquez, forment le nouveau socle de figures idéales. Les conseils successifs sur le dessin, la couleur, la proportion ou l'imitation de la nature débouchent sur des préceptes sur la concentration, l'efficacité, l'émulation et la persévérance ; Apelle apparaît alors pour ce qu'il est devenu, l'image d'une postérité exceptionnelle⁸⁶⁴.

La composition revient enfin à son point de départ et s'appesantit sur le génie de la peinture, don de Dieu et possibilité de se rapprocher de lui. L'homme, « por su quasi Divina contextura », connaît la grâce divine dans l'exercice des sciences et des arts. L'art pictural, miraculeux, permet de plus à l'homme d'imiter la Création, de s'en inspirer et de la créer à nouveau, ce qui définit le geste pictural comme celui d'un « Criador segundo ». Mais cette création à échelle sur-humaine, quasi divine, est circonscrite : le peintre a pour mission d'informer l'âme de ses semblables de la vérité catholique⁸⁶⁵, il est un créateur seulement dans l'interstice laissé par Dieu pour que l'homme agisse à son image et reflète ainsi son existence. Cette fonction d'intercesseur entre l'humanité et la divinité, à l'instar de l'ange, du saint, appelle finalement celui qui symbolise cette apothéose du peintre sans contredire l'omnipotence de Dieu :

Lucas lo diga, pues evangelista,
al explicar su pluma perfecciones
de María y Jesús no halló razones
hasta que dijo: aquí el pincel me asista,
para dejar al mundo admiraciones,
y se sacien las almas por la vista,
pues más que escritas han de ser pintadas
de las gentes, amadas y adoradas⁸⁶⁶.

⁸⁶⁴ José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, f° 4v°, § 18 : « No malgastes el tiempo, que es precioso, / ocúpalo en materias de tu arte; / [se]rás diestro, capaz, y virtuoso, / [si] quieres entre sabios colocarte, / siendo diestro, eminente, y prodigioso, / y llegará la fama a eternizarte, / con colores, buriles y cinceles, / siguiendo el *nulla d[ic]es*] al grande Apeles. » Le précepte lié au maître grec apparaît également sur un phylactère dans la gravure qui, en préambule des études physionomiques, représente une séance de dessin lors d'une réunion académique (fig. 19).

⁸⁶⁵ José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, f° 5r°, § 26 : « Los que fundados diestros y discretos, / dais a los ojos breves inteligencia / y en profundos arcanos y secretos / declaráis la Divina Omnipotencia, / ángeles sois que publicáis decretos / al alma por la más noble potencia, / siendo por privilegios soberanos / dioses entre los hombres, más que humanos. »

⁸⁶⁶ José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, f° 5r°, § 29. Saint Luc est également présent dans le frontispice (fig. 18) qui concentre un autoportrait de l'auteur, ses différentes armoiries ainsi que quatre vignettes représentant les évangélistes. Luc est associé au bœuf, ainsi qu'à un compas et à un globe ; c'est Matthieu qui fait office de peintre et qui, sous le regard de l'ange, réalise une Immaculée Conception. Au-delà de leur usage conventionnel, ces évangélistes couronnés fondent une vision idéaliste hybride qui démultiplie la définition et les prétentions de l'autoportrait central : « El conjunto se enriquece con cuatro figuras de "testa coronada" festoneadas con laurel que implican: el águila del evangelista Juan y "el literario"; el ángel que figura a Mateo para aguantar una tela, donde "el pintor" trabaja en una Inmaculada; "el caballero" con espada y un escudo con la figura de un león rampante coronado, sobre el león que representa al evangelista Marcos; y por último "el geómetra" a lomos de la

Luc, qui a cherché dans le pinceau un meilleur instrument pour transmettre sa foi, incarne l'efficacité indépendamment de l'excellence. En étant présenté comme une justification morale et non un modèle esthétique, il éclaire une voie dorée sans la monopoliser : il est un patron à perfectionner, un prototype qui apporte une caution mais qui laisse le champ libre à d'autres réalisations. Et pour García Hidalgo, saint Luc est la formulation verbale adéquate d'une confusion recherchée entre la diffusion des préceptes religieux et picturaux. De nouveau, le mode lyrique est celui qui condense les figurations idéalisantes du peintre, mais dans cette vision de la peinture investie d'un pouvoir créateur et formateur, la plume du théoricien, à la fois humble et sûr de sa compétence, laisse transparaître les vrais protagonistes de sa pensée : la transmission des valeurs théologiques et le désir d'enseignement, et donc de reconnaissance, artistique⁸⁶⁷.

Les théoriciens de la peinture, surtout quand ils sont eux-mêmes du métier, se défont progressivement des masques et périphrases mythiques qui permettaient jusqu'alors d'affirmer et de revendiquer sans arrogance un statut encore incertain. Seuls les auteurs n'ayant pas montré cette double compétence manipulent encore largement les figures et anecdotes légendaires, tout en exerçant sur elles un regard intéressé, concentré sur la cause qu'ils défendent, et qui ne retient au final que la portée allégorique de ces motifs. Les topiques demeurent donc, mais dans cette quête d'efficacité, de contemporanéité et de personnalisation de l'art pictural, le processus identificatoire s'essouffle, les personnalités originaires sont destituées en faveur de noms nouveaux. Quand les peintres théoriciens, de plus en plus sûrs de leur qualité, se passent des figures tutélaires superficielles, Apelle cède davantage de terrain que Luc, qui n'a jamais joui d'une dimension artistique concrète. Cette absence théorique autour du personnage de l'évangéliste résonne d'autant plus dans un contexte éminemment théologique, comme nous allons le vérifier chez *fray* Juan Ricci, qui complète pour le XVII^e siècle notre panorama des formes théoriques, investies par les peintres du haut de leurs propres idéaux.

IV. PAR-DELÀ LES TOPIQUES : LE LANGAGE IDÉAL DE LA *PINTURA SABIA* (1660-1662) SELON *FRAY* JUAN RICCI

Afin de clore ce chapitre sur la démonstration de la grandeur de la peinture par les artistes eux-mêmes, nous interrogerons une personnalité non moins complète, celle de Juan

bovina iconografía de Lucas. Cuatro analogías que son los atributos de la facultades que García Hidalgo se atribuye. [...] en número de cuatro es trascendente el prestigio de aquellos evangelistas a los que se les dispensó la inspiración divina en la transcripción del Nuevo Testamento, y que son al mismo tiempo musas o mejor dicho, soporte de la conciencia de cuatro profesionales "nobles" en tanto que están coronadas, aunque de lo que se trata es de "coronar la empresa". », Valerià CORTÉS ROMERO, « Los *Principios* del arte de la pintura... », pp. 90-91.

⁸⁶⁷ La gravure mentionnée précédemment (fig. 19) condense toutes ces aspirations et les signe : le piédestal sur lequel pose le jeune homme porte en effet le nom de José García Hidalgo et le titre qu'il s'octroie, « *pictor regis* » – déjà présent dans le frontispice : « PRG » –, mais qu'il n'obtiendra qu'en 1703, sous Philippe V, en tant que « *Pintor de Cámara Ad honorem* ». L'inscription a pu être rajoutée après cette nomination ; voir à ce sujet Valerià CORTÉS ROMERO, « Los *Principios* del arte de la pintura... », p. 92.

Andrés Ricci de Guevara, peintre, moine et théologien qui a composé un manuscrit intitulé *Pintura sabia* entre 1660 et 1662, mais dont la théorie picturale nécessite un regard d'ensemble sur son œuvre, à la fois écrite et visuelle. Un tel travail a été entrepris par plusieurs spécialistes, notamment David García López et Felipe Pereda, auprès de manuscrits que nous n'avons pas pu consulter, excepté la *Pintura sabia*, publiée en fac-similé⁸⁶⁸. Notre présentation de l'auteur s'appuie donc sur ces démonstrations élaborées au moment du quatrième centenaire de la naissance de Juan Ricci (1600-1681)⁸⁶⁹, mais elle nécessiterait une analyse précise des sources mentionnées afin de confirmer l'originalité de la pensée de l'auteur face au geste pictural. Nous partirons de la nature de l'expression théorique du moine bénédictin dans son traité pour ensuite indiquer les autres émanations de sa définition de la peinture.

Accompagnée de planches réalisées à la plume par Juan Ricci, la *Pintura sabia* semble relever du genre des manuels destinés à l'apprentissage de la pratique picturale, a priori davantage tournés vers le perfectionnement du trait de crayon que vers celui de l'esprit. Le frontispice (fig. 20) a concentré l'intérêt porté sur cet écrit, mais, nous le verrons, son iconologie ne s'articule pas seulement avec les gravures allégoriques de l'époque : elle doit également être éclairée à la lumière de la théologie de son auteur. Le contenu théorique du traité, abusivement réduit à une *cartilla* académique, est cependant bien tourné vers la pédagogie : Juan Ricci l'a dédié à doña Teresa Sarmiento de la Cerda, duchesse de Béjar et de Mandas, citée par José García Hidalgo dans la lignée aristocratique des peintres méritants⁸⁷⁰, mais le contexte de cette éducation picturale ciblée aurait pu être élargi par une publication, l'auteur ayant placé dans ses pages davantage que des conseils amicaux.

Si nous partons à la recherche des topiques comme nous l'avons fait jusqu'à présent, nous serons confrontés à un quasi vide ; dans le corps du traité, ses mots et ses images, aucune mention n'est faite à saint Luc. Quant à Apelle, sa figure apparaît à deux reprises dans un rôle conventionnel, tout d'abord au moment de louer l'excellence des arts atteinte dans l'Antiquité :

Viendo Jacomo Barrozio de Vignola la perfecion (la suma perfecion dire mejor) de la arquitectura de los Antiguos (que sin duda no llegan los modernos en todas facultades porque no ay filosofos como Aristoteles, ni medicos como Galeno, ni matematicos como Euclides, ni pintores como Apelles, ni escultores como Fidias, ni astrologos como Atlas, ni arquitectos como [blanc] a quien Dios infundio la ciencia para edificar

⁸⁶⁸ Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia*, éd. fac-similé. Fernando Marías, Felipe Pereda. Tolède : Antonio Pareja, 2002, 2 vols., 253 p. et 108 ff^{os}. La première édition a été réalisée par Elías TORMO Y MONZÓ, Enrique LAFUENTE FERRARI, Celestino GUSI, dans *La vida y la obra de Fray Juan Ricci: escritor de arte y pintor de la Escuela de Madrid*. Madrid : Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930, 2 vols., 208 p. et 139 p.

⁸⁶⁹ Nous appuyons notre démonstration sur les chapitres préliminaires de l'édition en fac-similé mentionnée ci-avant, notamment le chapitre de Felipe PEREDA, « *Pictura est Lingua Angelorum*: fray Juan Andrés Ricci, una teoría teológica del arte », pp. 42-87, et sur les articles de David GARCÍA LÓPEZ, « Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español. El cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, conmemoración y nuevas aportaciones », *Anales de historia del arte*, 2000, n° 10, pp. 101-148, et « La teoría artística de fray Juan Ricci », *El pintor Fray Juan Andrés Ricci (1600-1681): las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, Ignacio Gil-Díez Usandizaga (éd.). Logroño : Instituto de Estudios Riojanos (Actas), 2002, pp. 63-91.

⁸⁷⁰ José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, p. 606.

su templo y asi de todas materias) excogito vna modulacion propia para la yntelligencia de todos los ordenes⁸⁷¹.

Ces sommets semblent tous chapeautés par une divinité que Juan Ricci rend chrétienne, recadrant ainsi son admiration vers le Créateur. La seconde occurrence du nom d'Apelle intervient vers la fin du manuscrit, et elle n'est pas moins topique. L'auteur établit la proportionnalité du corps humain en fonction de son âge, et au cœur de la démonstration, il rend hommage à la virtuosité de sa destinataire par un éloge de circonstance :

Con la antecedente demostracion se halla qualquier cantidad diuidida en las partes yguales que quisieren por las diagonales asta que se ajusten a la grandeza de las partes de modo que cortando las paralelas en angulos rectos seran menores como en la linea AB y mayores en la diagonal AC y mas en la AD y mucho mas en la AE &c.
Esta segunda demostracion para el mismo efecto es de mi señora doña Teresa Sarmiento de la Zerda Duquesa de Bejar y Mandas &c. para mayor lauro de este libro y para que se vea quan aduertidamente le dedico a su Excelentissima como a quien le entiende y puede corregirle lleuandose con tan realzadas lineas y vltimas la corona a quien podemos mas dignamente decir que a Apeles: In vltimis lineis adepta es coronam. Y llegandose mas al centro se hallan menores las partes mas apartandose mayores con ygualdad i mereciendo propiamente nombre de excelentissima demostracion por su autora y por su verdad y facilidad que no necesita de explicacion⁸⁷².

Juan Ricci, tel un nouveau Protogène vaincu par l'efficacité de son ami et confrère, associe le tracé d'une ligne, en l'occurrence dans un exercice de perspective, à Apelle : il renvoie ainsi à la notion d'excellence, comme l'atteste le premier exemple, mais aussi à l'imaginaire collectif entourant l'épisode de la joute linéaire qui symbolise la maîtrise absolue du dessin, pilier de la peinture. Nous verrons dans le chapitre suivant comment Juan Caramuel remettra totalement en cause cette compréhension de l'anecdote. Pour l'heure, nous constaterons que Juan Ricci n'intègre pas d'autres éléments historiques ou légendaires sur les origines et les gloires du peintre dans son ouvrage. Quant à l'extrême inverse, le contre-exemple du « pintamonas », il n'en est pas question et pour cause : le théoricien n'aspire qu'à saisir et à retranscrire les règles les plus complexes, celles de la perfection, en dehors desquelles tout reste trivial⁸⁷³.

Si l'on ne considère pas la *Pintura sabia* de Juan Ricci comme un simple « livre de portraiture », mais bien comme l'expression d'une théorie de la peinture, sur quels critères et quels modèles repose-t-elle ? De nouveau, nous devons interpréter la quasi absence des topiques, ou plus précisément, il nous faut interpréter ce qui remplace les figures majoritairement utilisées par les contemporains de l'auteur pour appuyer l'idée de la grandeur,

⁸⁷¹ Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia...*, vol. 1, p. 192 (f^o 14v^o du manuscrit conservé à la Fondation Lázaro Galdiano à Madrid).

⁸⁷² Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia...*, vol. 1, p. 234 (f^o 93v^o).

⁸⁷³ Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia...*, vol. 1, p. 235 (f^o 95v^o) : « Y asi solo pongo la perfecta simetria en que esta la dificultad allanada con esta delineacion que la defectuosa se conoce con la demostracion AB y lo dicho y para defecto no es menester regla sino salir de ella y eso se va haciendo varias conuinaciones quantos ay indiuiduos efectos de las conuinaciones de diuersas causas. Y asi apartandose de esta perfeccion es fuerza dar en la ymperfeccion. »

de la noblesse et de la libéralité de la peinture, ou plus largement l'idée de sa spécificité. Tout discours sur la peinture implique une vision particulière sur son auteur, sur la personne du créateur. Cependant, et c'est sans doute ce qui a causé son isolement relatif, la *Pintura sabia* ne laisse presque rien transparaître de la conception personnelle, idéalisante du peintre, à l'inverse de la grande majorité des théoriciens soucieux de remonter le fil du temps jusqu'aux premières manifestations picturales en suivant ses jalons les plus exemplaires. Une conclusion hâtive serait de croire que Juan Ricci ne s'intéresse pas aux origines de la peinture, et qu'il s'inquiète uniquement de sa bonne exécution. Mais il en est tout autrement, et le frontispice du traité, si éloquent et surprenant dans le panorama espagnol des représentations de la peinture, concentre autant qu'elle ouvre le sens de cette pensée originale.

Si la *Pintura sabia* parle paradoxalement peu de peinture, c'est parce qu'elle cherche à circonscrire les lois parfaites de l'existence, du vivant, du créé, afin de les appliquer adéquatement au champ de la création artistique. Géométrie, perspective, anatomie : telles sont les bases de l'art pictural⁸⁷⁴, étudiées et décryptées dans le but de retrouver la perfection initiale, celle de Dieu. Car le critère et le modèle suivis par Juan Ricci n'émanent pas d'un autre pôle ; tout est affaire de retrouver ensuite le chemin le plus court et le plus efficace pour atteindre cette source. Les formulations du traité sont régies par ce théocentrisme : dans la géométrie élémentaire de la croix présente dans toutes les choses et tous les êtres, dans la définition vitruvienne des différents ordres architecturaux en fonction de différents saints, couronnés par l'ordre salomonique entier assimilé aux vertus du Christ et de la Vierge réunies⁸⁷⁵, et enfin, dans la symétrie anatomique parfaite et harmonieuse du corps humain. Toutes ces formules mathématiques sont subordonnées à la règle théologique de la création de l'homme par Dieu et à son image⁸⁷⁶.

⁸⁷⁴ David GARCÍA LÓPEZ, «La teoría artística de fray Juan Ricci»..., pp. 72-73 : « Es decir, nos volvemos a encontrar las cuestiones que desde el primer Renacimiento habían supuesto la condición liberal de la pintura. Ya Alberti había expresado en su *De pictura* la necesidad de una serie de saberes por los que el pintor se convierte en un ser emancipado de la labor artesanal del taller, para ello necesita, lo primero de todo, la ciencia de las matemáticas. [...] Como bien dice Ricci, son necesarias las matemáticas con sus subalternas, es decir, la división que ya se apreciaba en Alberti, por la que su tratado teorizaba la necesidad del pintor para con la geometría, la perspectiva y la anatomía. Son éstas las tres partes en las que se divide también *La Pintura sabia* de fray Juan Ricci. »

⁸⁷⁵ Voir l'analyse de David GARCÍA LÓPEZ, «La teoría artística de fray Juan Ricci»..., pp. 80-90, ainsi que le chapitre de Joaquín BÉRCEZ et Fernando MARÍAS, «Fray Juan Andrés Ricci y su arquitectura teológica en el contexto barroco», in Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia...*, vol. 1, pp. 89-121.

⁸⁷⁶ Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia...*, vol. 1, p. 174 (f° 5v°) : « Y al hombre no solo le forma la cruz pues abiertos los brazos es ymagen suya mas le reforma. Vnusquisque tollat crucem suam et sequatur me. Y asi para dar principio a la ymagen de Dios que es el hombre. Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram, es forzoso delinear la cruz o esquadra en esta forma. » *Ibid.*, vol. 1, p. 236 (f° 101r°) : « Por tener el hombre entre las criaturas el principado (Omnia subiecisti sub pedibus eis) y deuserse porque siendo a ymagen de Dios (Ad imaginem quippe Dei factus est homo). Viene a ser entre todas las visibles la mas perfecta así en lo sustancial del alma racional como en lo accidental de la forma quantatua del cuerpo. » David GARCÍA LÓPEZ, « Pintura y teoría de las artes... », p. 126 : « En este sentido, sabemos que Ricci se preocupó especialmente por el libro del Génesis, del que gustó en ejecutar unos cuidados dibujos que se conservan en Montecassino, peculiarmente relevantes cuando retratan a Dios como Trinidad creando al hombre a su imagen y semejanza y como ser superior de la Creación sobre el resto de la naturaleza. » Felipe PEREDA, « *Pictura est Lingua Angelorum...* », p. 52 : « Es sobre esta fórmula creadora del Génesis I, 26, sobre la cual bascula continuamente el pensamiento de Ricci, desde los manuscritos casinenses a la portada misma del *Tratado de la Pintura Sabia* [...]. » Voir l'analyse de la portée de cette formule par Felipe Pereda, *ibid.*, pp. 52-53.

Cette citation de la Genèse n'est pas conçue comme une métaphore, ni comme un topique : elle est le fondement de la pensée de Juan Ricci. De fait, elle entoure le titre de l'ouvrage dans la gravure inaugurale, et acquiert un sens programmatique dans ce chiasme : « DIOS TRINO *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. Gen. PINTURA SABIA *faciamus Deum ad imaginem et similitudinem hominum*. Que es todas las ciencias ». Le renversement du précepte serait proche d'une certaine irrévérence s'il n'était pas lui-même dominé par cette inscription : « IMAGEN DE DIOS, I DE SVS OBRAS ». L'élaboration théorique de l'auteur ne s'arrête pas au frontispice, puisque cette dernière expression semble elle-même être directement affiliée à un autre écrit de Juan Ricci, un manuscrit conservé dans la bibliothèque de l'Escurial intitulé *Imagen, o espejo de las obras de Dios, donde se conoce algo de su infinidad según nuestra finita capacidad*⁸⁷⁷. Avant d'évoquer les échos perceptibles dans les autres textes du bénédictin concernant sa vision de la peinture, tentons de synthétiser les idées proposées par l'allégorie de la *Pintura sabia*.

Les inscriptions présentes sur le socle contiennent au centre les noms de la destinataire et de l'auteur de l'œuvre, tandis que de chaque côté des légendes explicitent les figures allégoriques situées juste au-dessus : à gauche, la théologie, la physique et la métaphysique, considérées comme sciences libérales, par opposition aux mathématiques à droite, arts mécaniques – mais non vils – car ils consistent en l'application des règles, des vérités émises par les premières. Une phrase vient clore cette partie inférieure : « *Nec est qui se abscondat a delineatione* ». Le dessin, par la pratique du trait, est mis à l'honneur. Reste à définir le motif occupant le milieu de la composition : il s'agit d'une allégorie féminine, assise sur des livres contre lesquels reposent une palette et plusieurs pinceaux, trônant eux-mêmes sur un piédestal sur lequel est écrit « *sic insidit Hermes* »⁸⁷⁸. D'autres inscriptions entourent la tête de l'allégorie : « Deus et Homo *Deus homo factus est. ut homo fieret Deus*. Omnis creatura est homo. *S. Greg. DSB VRA* », et « *Pictura id est omnium scienciarum collectio t. perfectinum* ». Cette figure féminine arbore une poitrine nue et pointe du doigt, par un mouvement circulaire du bras gauche, le milieu d'un tableau qu'elle tient debout sur ses genoux, orienté vers le lecteur : il s'agit d'un double portrait du Christ et de la Vierge, du même âge, représentés de buste et se donnant la main. Le cadre de ce tableau porte lui-même deux inscriptions : « *Speculum sine macula* », et « *Dei maiestaris image* ».

⁸⁷⁷ Pour un descriptif des manuscrits de Juan Ricci, voir la notice de Felipe Pereda, in Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia...*, vol. 1, pp. 56-57. David GARCÍA LÓPEZ, « *Pintura y teoría de las artes...* », p. 143 : « Este manuscrito escurialense consta de 457 folios en el que Ricci desarrolla todo tipo de estudios. Si en un principio parece querer dedicarse a escribir un tratado teológico que, como dice su título, desarrolle el tema de la Creación y las obras de Dios, posteriormente dedica gran parte del contenido a escribir sobre mitología y astrología, llegando a realizar algunos dibujos sobre las esferas celestes. » *Ibid.*, pp. 145-146 : « Además de estos temas arquitectónicos, Ricci también se ocupa de la pintura y de las noticias de pintores de la Antigüedad. [...] Añade la importancia de la individualidad del artista en la creación de su obra, reflejando las noticias de artistas antiguos que colocaron su nombre en ellas, como Fidias en la escultura de Atenea en Atenas y el arquitecto Sostrato en la torre de Alejandría. También hace referencia al relato de Zeuxis, y a su necesidad de escoger de cada muchacha su parte más bella para crear una figura perfecta. » Il est fort probable que le nom d'Apelle apparaisse également.

⁸⁷⁸ Felipe PEREDA, « *Pictura est Lingua Angelorum...* », p. 45 : « Doblemente enigmática resulta la inscripción que hay en el pedestal sobre el que se apoya [la alegoría de la pintura]: *sic insidit Hermes*, “aquí, o así, está sentado Hermes”, obviamente el dios de la ciencia de la interpretación. »

L'imbrication multiple du verbe dans l'image, et de l'image dans l'image, implique une densité signifiante dont nous ne prétendons pas épuiser la portée. Nous nous concentrerons sur les deux notions de la peinture architectonique et du geste créateur. La *Pintura sabia*, ou « docta », connaît et enseigne les règles de l'art, mais elle est aussi détentrice de la vérité, si l'allégorie choisie par Juan Ricci renvoie bien à cet emblème de Cesare Ripa⁸⁷⁹. Cependant, l'image d'une femme assise, à moitié nue, les cheveux détachés et désignant une chose de l'index gauche rappelle davantage l'emblème de la loi naturelle⁸⁸⁰ : à la place du compas et de l'ombre, la loi de la nature évolue et se duplique à l'aune du divin, de sa conception et de son incarnation. La peinture, désignée non pas par la femme mais par l'ensemble des concepts contenus dans le frontispice, est donc la réunion des savoirs scientifiques gouvernés par les règles transcendentales, et concrétise adéquatement le précepte selon lequel « Dieu s'est fait homme afin que l'homme devînt Dieu ».

Ces formulations, extrêmement condensées mais tout autant démultipliées dans leur mise en scène, ne diffèrent pas, si ce n'est précisément dans ce degré d'intensité, des convictions exposées par les théoriciens espagnols de la peinture durant les XVI^e et XVII^e siècles. C'est sans doute leur mise en image qui présente la plus grande originalité, une image qui ne perd jamais de vue le verbe. Paradoxalement, cette leçon de peinture – qui n'en est donc pas vraiment une, ou qui est beaucoup plus que cela – s'ouvre sur une personnification inédite en Espagne, mêlant entre autres les notions de vérité, de beauté, de fécondité et de nature. Mais cette figuration de la peinture permet également d'insister sur le geste, en deçà de l'auto-représentation du peintre à l'œuvre, mais au-delà de la pratique picturale concrète, matérielle. Les attributs incontournables de la palette et des pinceaux sont clairement associés au personnage, mais celui-ci ne les manipule pas : cette étape est subsumée par l'idée de geste, autrement dit de tension, qui est à la fois imitation du modèle parfait, la divinité, et aussi élévation vers sa connaissance. Cette double tension se fait démonstrative dans le traité de Juan Ricci, qui dépasse donc le maniement pratique du pinceau par une concentration sur les normes scientifiques qui obéissent au dessein divin.

⁸⁷⁹ David GARCÍA LÓPEZ, « La teoría artística de fray Juan Ricci »..., pp. 69-70 : « La figura de la Pintura es de singular interés, ya que no sigue otros cánones más frecuentes en España sino que, acompañada de los habituales paletes y pinceles, descubre sus pechos en una representación que está más cerca de su utilización en pinturas italianas de la época, y de la figuración de la Verdad según Ripa, en la que su desnudez es símbolo de falta de dobleces o engaños. Seguramente fue ésta la intención de Ricci, queriendo que su figura expresara su veracidad como vehículo de representación de la obra de Dios que aúna todas las ciencias. »

⁸⁸⁰ Cesare RIPA, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* [1643], trad. par Jean Baudoin ; ill. de Jacques de Bie. Paris : Aux amateurs de livres (Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la bibliothèque interuniversitaire de Lille ; 5), 1989, 2^e partie, p. 133 : « Loy natvrelle. Par cette Femme agreable, assise au milieu d'un jardin, & qui n'est couuerte que de la ceinture en bas, est figurée la Loy Naturelle. Sa beauté nous apprend, qu'en la naissance du monde, Dieu fit belles & parfaites toutes les choses qui s'y voyent. Sa nudité, & sa cheuelure sans art, qu'il n'y a ny fard ny déguisement en cette Loy, non plus qu'en son Autheur ; le Compas qu'elle tient avecque ces mots, ÆQUA LANCE, qu'il ne faut point faire aux autres ce que nous ne voudrions pas qu'il nous fissent ; & son ombre propre, qu'elle monstre de la main gauche, que de la façon qu'elle se gouerne enuers le Prochain, elle se le rend entierement semblable. A quoy i'adjouste qu'elle est assise en vn beau jardin, pour monstrier qu'ayant esté mise du commencement dans le Parradis terrestre, elle en fut chassée depuis, & reduite à cultiuer la terre, pour luy faire produire tout ce qui s'y voit aujourd'huy, non seulement de beau, mais de profitable encore. » (fig. 21 et 22).

Comment comprendre l'ellipse de ce qui est très majoritairement considéré comme l'un des deux socles de l'art pictural ? En comparant ce frontispice à celui des *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (fig. 1), qui distingue la pratique de la théorie, nous observons chez Juan Ricci un glissement du discours vers la sphère intellectuelle qui, en se dédoublant entre théorie rationnelle et théorie divine, vient à occuper les deux piliers fondant la *Pintura sabia*. Le cheminement de l'apprenti, suivi au fil des gravures ponctuant le traité de Carducho, est mis entre parenthèse, le propos du bénédictin commençant *in medias res* au niveau des septième et huitième illustrations des *Diálogos* réunies, autrement dit, par l'allégorisation de l'inspiration divine de la peinture. D'un discours pratico-théorique qui instaure le rôle architectonique de la peinture face aux autres arts, nous passons à un discours théorico-théologique qui reformule son interaction avec la divinité. Mais ce déplacement opéré par Juan Ricci n'est pas seulement un resserrage sur la généalogie divine de la peinture : de fait, il ne reprend aucun lieu commun de l'activité picturale liée à la sainteté. Tout ceci constitue pour lui un acquis qui n'a besoin d'aucune explication supplémentaire, ce qui lui permet de se concentrer sur l'essentiel, de son point de vue : la correspondance fondamentale entre gestes artistique et divin.

Cette adéquation est posée dans les multiples variantes de la citation de la Genèse – Dieu créa l'homme à son image – qui alimentent la figure du Créateur inventeur, du *Deus artifex*. Cette métaphore apparaît une fois dans le texte de la *Pintura sabia* : la main de Dieu, en l'occurrence du *Deus architectus*, est admirée et imitée⁸⁸¹. Mais l'auteur n'exploite pas les extensions figurées de cette expression, qui est à comprendre selon lui au sens propre et global du Dieu concepteur, la main étant l'image de son verbe performatif. Comment interpréter alors le geste de la personnification de la peinture ? L'inscription située à sa droite traduit sa position architectonique, tandis que celle de gauche explicite sa relation avec le portrait du Christ et de la Vierge : Dieu s'est incarné afin que l'homme tende à son tour vers la divinité. Cette tension rejoint, ou même s'assimile clairement à la pratique picturale, capable d'imiter, de représenter les créatures de Dieu, et d'imiter, de copier son geste créateur. Cette définition de la peinture n'est pas nouvelle, et elle a également été mise en image dans la septième gravure des *Diálogos* de Vicente Carducho, mais à une différence près : tous les théoriciens, et même les poètes, qui se sont prononcés sur ce parallèle en ont fléchi la symétrie, comme l'illustre la légende de la gravure de Carducho, « Ipse fecit nos et non ipsi nos », mettant en scène le peintre serviteur par excellence, saint Luc. La composition de l'allégorie de la *Pintura sabia* en est proche, mais tout comme le corps du traité a évacué les topiques, l'évangéliste a été visuellement remplacé par une idée de la peinture, et le geste limité de Luc, dicté par la volonté divine, recouvre avec Juan Ricci une autonomie créatrice qui rend l'art pictural capable de désigner la transcendance divine et de reproduire le geste de son incarnation.

⁸⁸¹ Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia...*, vol. 1, p. 204 (f^o 37r^o) : « Haciendo sumo aprecio de todo lo antiguo como residuo del templo de Salomon cuya traza fue de Dios De manu Domini e puesto este capitel como lo halle. »

Le chiasme entourant le titre prend alors tout son sens : par la peinture savante, culmination de toutes les sciences, l'homme peut concevoir l'image de Dieu dans son intellect, comme Dieu a conçu l'homme dans son propre intellect. La symétrie parfaite est rendue possible par la neutralisation du geste pratique, la manipulation des pinces, au profit d'une compréhension du geste pictural comme un strict équivalent du geste spécifique de la divinité : celui de l'intellect pur. Saint Luc ne symbolise pas cette intellection, bien au contraire : il est très concrètement la main laborieuse, l'exécutant d'une conception sur laquelle il n'a pas de prise. Or Juan Ricci cherche bien à conceptualiser ce chemin de la perfection en considérant la question de l'exécution comme secondaire, subordonnée à la contemplation des règles justes, de la source véritable. D'où l'énonciation du vrai ordre architectural salomonique entier, de la maîtrise de la géométrie parfaite et de la compréhension de la forme élémentaire du monde, qui sont tous des reflets de Dieu, dans ses créatures et ses créations.

Il nous reste à interroger l'image ultime offerte par le frontispice de la *Pintura sabia*, la double effigie qui émane de l'allégorie de la peinture et qui est désignée par elle. Ce tableau fait écho à celui que saint Luc réalise dans la gravure concluant le septième dialogue de Carducho, le motif trouvant sa justification dans la légende selon laquelle l'évangéliste aurait peint la Vierge de son vivant, et le Christ d'après le témoignage de celle-ci. Mais dans l'emblème de Juan Ricci, la présence conjointe de Marie et de Jésus, d'un âge similaire et se donnant la main, relève moins de l'histoire religieuse que du miracle, et du dogme, comme l'indiquent les inscriptions sur le cadre. L'apparition de l'incarnation divine, Jésus, et de celle qui lui a donné naissance, la Vierge, reflet de Dieu car exempte du péché originel, affirme d'une part la possibilité pour l'homme de concevoir une image divine, et d'autre part, le fait que l'homme lui-même, malgré sa matérialité, a été conçu par la divinité.

La « *pintura sabia* » s'insère parfaitement dans cette argumentation, en tant que médium privilégié pour la duplication de ce double processus. Le signe de la main de l'allégorie indique simultanément la norme qui la gouverne et son propre pouvoir doctrinaire⁸⁸² ; la peinture est donc essentiellement constituée par et dirigée vers la connaissance de Dieu. Plus précisément, par la peinture, science rationnelle, l'homme reproduit l'œuvre de Dieu, il se rapproche de son être et a donc besoin d'un savoir adéquat pour mener à bien ce dialogue. La peinture savante doit se faire théologienne, afin de comprendre et de diffuser la divinité. Cela, Juan Ricci le démontre sans recourir à la métaphore du *Deus pictor*, sous-jacente mais superflue dans l'énonciation verbale et visuelle de l'essence de la peinture. En lieu et place de la métaphore, l'auteur avance ses convictions religieuses, de la supériorité de l'ordre salomonique entier à l'Immaculée Conception de la

⁸⁸² David GARCÍA LÓPEZ, « *Pintura y teoría de las artes...* », pp. 126-130, au sujet de la force des images : « En este sentido, una de las obras pictóricas de Ricci puede servir de comparación a la portada misma del tratado, nos referimos a *San Benito destruyendo los ídolos*, en el que se representa al santo de Nursia fundando precisamente el monasterio de Montecassino, y haciéndolo sobre un antiguo templo dedicado a Apolo. En el lienzo vemos a San Benito armado con dos objetos: en su mano derecha sostiene una cruz mientras la izquierda está provista de una imagen de la Virgen con el Niño. Con ellas consigue destruir la estatua del dios pagano, que yace hecha pedazos por el suelo mientras una serpiente demoníaca se enrosca en los restos exhalando llamas. Comprobamos así cómo Ricci refleja el carácter apotropaico de las imágenes, que consiguen destruir al ídolo siguiendo las consignas del santo fundador. »

Vierge, qui sont des reflets concrets, presque tangibles de la divinité sur terre, ce qu'annonçait l'inscription dominant le frontispice de la *Pintura sabia*. Le bénédictin arrive donc à définir la peinture comme une expression et un geste théologiques sans utiliser les figures qui, chez ses contemporains, se limitent à souligner la finalité exemplaire d'un art mondain.

Cette conceptualisation de la peinture qui fait l'économie des étapes intermédiaires de la formation pratique émane d'une réflexion profonde de la part de Juan Ricci, qui composa dès l'âge de seize ans un opuscule sur l'Immaculée Conception qu'il dédia au pape Paul V⁸⁸³. Malgré l'implication religieuse de la plupart des théoriciens interrogés précédemment, et malgré son apparence académique⁸⁸⁴, la *Pintura sabia* est l'œuvre la plus conceptuelle, idéalisante et religieuse, d'un panorama théorique qui n'a donc pas été uniforme dans son évolution. Juan Ricci présente un art par ses règles fondamentales qui, si elles sont suivies à la lettre, mènent inconditionnellement à la perfection. Cet enseignement, qui semble éloigné des contingences des ateliers, peut cependant être vérifié dans ses propres œuvres, le moine peintre ayant connu un succès certain⁸⁸⁵. Mais ce sont sans doute les autres écrits du bénédictin qui permettent d'apprécier toute la cohérence de sa pensée, exprimée par un mélange de mots et d'images⁸⁸⁶. Dans un manuscrit conservé au monastère du Mont-Cassin, l'image est définie comme le lieu théologique le plus adéquat à la représentation de Dieu, en tant qu'appréhension fidèle de son émanation énigmatique. Cet écrit, périphérique au traité, commente indirectement le chiasme accompagnant le titre de la *Pintura sabia*, et plus globalement son fond :

⁸⁸³ David GARCÍA LÓPEZ, « Pintura y teoría de las artes... », pp. 102-103 : « El por qué un artista con buenos encargos en la Corte decidiera entrar en religión y trasladarse hasta Montserrat no se puede responder más que recogiendo su temprano interés religioso, especialmente en su veneración por la Virgen, pues él mismo nos indica que con dieciséis años había escrito un opúsculo sobre la Inmaculada Concepción de María que había enviado al Papa Paolo V Borghese. » L'auteur renvoie au manuscrit n° 590 de la bibliothèque du monastère du Mont-Cassin, f° 17.

⁸⁸⁴ Felipe PEREDA, « *Pictura est Lingua Angelorum...* », p. 65, au sujet de la logique anthropométrique du bénédictin : « Al fijar un conjunto de proporciones “perfectas” pero reconocer la imposibilidad de encontrarlas en la Naturaleza, Ricci se comporta al revés de como lo hubiera hecho un académico: no pretende agotar las reglas de la belleza deduciendo matemáticamente sus proporciones, sino establecer los principios de una belleza intelectual e irrepetible. »

⁸⁸⁵ Après sa carrière en Espagne, Juan Ricci se rend à Rome en 1662 et se retire dans l'abbaye du Mont-Cassin où il continue à peindre, et se voit finalement offrir un évêché par le pape, impressionné par ses tableaux. Voir le témoignage d'Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica : El parnaso español pintoresco laureado : Tomo tercero : con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles, que con sus heroicas obras.* Madrid : Viuda de Juan García Infançon, 1724, in *Tratados de artes figurativas...*, pp. 384-385.

⁸⁸⁶ Felipe Pereda souligne la place réduite – quasiment limitée au frontispice – de la théorie dans la *Pintura sabia*, et il présente différents manuscrits de Juan Ricci qui dévoilent la méthodologie interprétative de l'auteur, notamment dans *De Hieroglyphico* (conservé au monastère du Mont-Cassin) : « Pensamos que el proyecto de síntesis teológica construido por fray Juan Ricci pretendía, resumidamente, unir ambos extremos del pensamiento teológico: el “especulativo” –encaminado a comprender un Dios inteligible– con el “contemplativo”, que persigue la experiencia del encuentro con Él, como si se tratara de dos caminos complementarios. El punto de convergencia se encuentra en la “imagen”, lugar teológico desde el que superar la imposibilidad ontológica de la representación de Dios, lo que Louis Marin ha llamado, en referencia a la revelación del Padre en la imagen de su Hijo, una “topología mística”. En las imágenes del *De Hieroglyphico* Ricci iba a explorar y ampliar esta vía en la dirección precisa de la belleza del cuerpo humano y de la revelación de Dios en la naturaleza, elementos fundamentales de la teoría del arte en la que se había formado como pintor. [...] Ricci sostendría que el lenguaje pictórico en el que tendría que expresarse habría de ser un lenguaje necesariamente enigmático, el único lenguaje humano posible en la aspiración de representar la divinidad, en lenguaje, en fin, lo más parecido a la lengua que hablan los ángeles. », Felipe PEREDA, « *Pictura est Lingua Angelorum...* », p. 48.

Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, la Pintura al mismo Dios le pinta a semejanza de los hombres, como hombre, como realmente lo es, para cuya imagen todas las ciencias deben concurrir. Porque la Pintura, no sólo pinta las cosas corporales y visibles, sino las increadas e invisibles, a semejanza de las criaturas visibles. Porque las cosas invisibles de Dios, por las criaturas se miran entendidas. Y así al Angel le pinta a semejanza de un mancebo hermoso. Que como la Pintura sea Poesía muda, demostrando toca todas las ciencias⁸⁸⁷.

L'image picturale est clairement comprise comme le saisissement idoine de la dualité de l'incarnation : elle ne fait pas seulement penser au divin qui est à l'origine du monde, de la nature et des hommes, mais par delà l'exemple visuel des créatures, elle est capable de peindre le divin. Dans son expression, Juan Ricci n'est plus dans la dynamique de la justification⁸⁸⁸ : il avance dans la conceptualisation d'une théologie de la peinture divine, et cette étape le différencie de ses contemporains. Par sa matérialité proche de l'immatérialité, la peinture saisit la divinité immatérielle proche de la matérialité. Elle s'impose donc comme une intelligence, autrement dit une capacité de voir Dieu à travers ses manifestations ; elle s'apparente à un langage qui rend accessible le transcendant à l'humain. La peinture saisit l'insaisissable : les apparitions, les incarnations, les anges, reflets de la divinité, elle est comprise comme un langage angélique – « *pictura est lingua angelorum* »⁸⁸⁹ –, non pas perdu entre les deux sphères humaine et divine, mais dans leur entre-deux, comprenant directement Dieu non pas dans son essence, mais par la réverbération de sa beauté dans la ressemblance créatrice de l'image.

Cette idée est reprise en sens inverse par le bénédictin dans son manuscrit intitulé *Imagen o espejo de las obras de Dios* :

Es locucion divina la Pintura, porque como es Infinito Dios que dice en una Palabra ynfinitos conceptos [...] Deo asi habla Pintando en Pinturas [...] asi llega uno, y dice que esta Muger es la Yglesia otro, la vida contemplativa otra Maria Santissima y todo lo que no contradixera a la Fe, dixo en esa Pintura el Espiritu Santo como dice⁸⁹⁰.

Juan Ricci utilise la métaphore du « Dios pintor » – tout en rappelant les gestes du Christ artiste⁸⁹¹ –, et plus précisément, il personnifie dans cette image le topique de la peinture éloquente : le verbe divin est cette parole muette mais performative, qui émane de l'intellect et

⁸⁸⁷ Manuscrit n° 590 de la bibliothèque du monastère du Mont-Cassin, f° 9. La citation est tirée de Elías TORMO Y MONZÓ, Enrique LAFUENTE FERRARI, Celestino GUSI, dans *La vida y la obra de Fray Juan Ricci* p. 51, par David GARCÍA LÓPEZ, « La teoría artística de fray Juan Ricci »..., p. 77.

⁸⁸⁸ David GARCÍA LÓPEZ, « La teoría artística de fray Juan Ricci »..., p. 76 : « Para Ricci, quedan ratificadas todas estas cuestiones. »

⁸⁸⁹ Felipe PEREDA, « *Pictura est Lingua Angelorum...* », p. 67. La citation est tirée du manuscrit *De hieroglyphico*, p. 69. Felipe Pereda l'analyse ainsi : « Debido a su proximidad, física y ontológica, al primer Ser, los ángeles no conocen por medio de especies o representaciones, obtenidas de las criaturas, sino que su modo de conocimiento es un reflejo directo [...] de las semejanzas que brotan de Dios. Su conocimiento de Dios es inmediato, lo que excluye que los ángeles puedan estar dotados de imaginación. Su visión de Dios será, entonces, completamente intelectual. A la luz de estas observaciones, la identificación de la pintura con la "lengua de los ángeles" no necesita mayor comentario. », *ibid.*, p. 68.

⁸⁹⁰ Citation du f° 152v° par David GARCÍA LÓPEZ, « Pintura y teoría de las artes... », p. 146.

⁸⁹¹ Citation du f° 290r° par David GARCÍA LÓPEZ, « Pintura y teoría de las artes... », p. 146 : « Co(n)Musica sanava David a Saul d(e)l espíritu malo. Cristo S(e)ñor N(uestro) fue co(n)sumadísimo músico, (en todas las ciencias fue sumo, prefiliis hominí, como se ve en la Pintura, q(ue) las a menester todas co(n) perfeccio(n) pa(r)ta ser eminente, y a Abagaro le embio un retrato suyo). »

se concrétise immédiatement dans la Création. Une image picturale contient en puissance l'infini de cette création, et reproduit donc le même rapport démiurgique entre le référent unique et le possible de tous les référés. Cette vision théologique de la peinture est cristallisée dans l'intérêt du bénédictin pour l'image de la trinité, souvent répétée dans ses manuscrits et préfigurant le titre de la *Pintura sabia*, et qui traduit la préférence de l'auteur pour une pensée et une expression non pas métaphorique, mais visionnaire de la divinité⁸⁹². L'image du *Deus pictor*, malgré des apparences conditionnées par son utilisation répandue par ailleurs, est quasiment absente de la théorie-théologie de Juan Ricci, en faveur d'une présentation hiéroglyphique, essentiellement basée sur le langage des images, ce qu'illustre parfaitement le frontispice de la *Pintura sabia*. Le monde et l'humain sont des surfaces réfléchissantes de la beauté divine, beauté compréhensible par l'intellection pure des anges ; beauté contemplable et également compréhensible par l'homme dans le contexte d'une vision ou du déchiffrement des effets de ressemblance⁸⁹³. Au-delà d'une conception de la peinture par le détour des figures rhétoriques qui assimilent Dieu à l'artiste ou inversement, la pensée énigmatique de Juan Ricci met dans son allégorie de la peinture beaucoup plus qu'une traduction visuelle de l'idée par l'attribut : la peinture est au sens propre un chemin de perfection religieuse par sa dimension intellectuelle et visionnaire, mais elle est aussi partie prenante de la beauté qu'elle désigne, par un geste à la limite de l'immatérialité.

Le positionnement de Juan Ricci sur la peinture, condensé dans le frontispice de la *Pintura sabia*, dépasse l'idéal libéral de la peinture en en faisant un apprentissage fondamentalement lié à la théologie, à la connaissance de la divinité. Saint Luc s'évapore de cet horizon dans lequel le bénédictin ressent personnellement le lien qui l'unit à la divinité et l'efficacité de la peinture conçue comme une intellection pure. Dans cette théorie-théologie de l'art pictural, il n'est plus question de reconstituer la laborieuse chronologie des origines de la peinture : l'auteur s'est totalement investi de l'habit du peintre érudit, catholique, sans plus se poser la question de son identité. Il n'est plus question non plus de démontrer la finalité dévotionnelle de la peinture, qui est un fait. Juan Ricci s'intéresse en fait très précisément à l'enseignement cet art, mais en revenant sur son essence : la concentration du geste du côté de

⁸⁹² Felipe PEREDA, « *Pictura est Lingua Angelorum...* », p. 56 : « La imagen jeroglífica propuesta por Ricci puede ser entonces calificada de “teofánica” o, si se prefiere, con una terminología más moderna, de “visionaria”. Los tres rostros divinos [los tres jóvenes ángeles andróginos de la teofanía de Mambré...] apuntan a la experiencia de la visión beatífica como una experiencia de la belleza del rostro de Dios [...]. Juan Ricci viene así a vincularse a una larga tradición de autores en los que, en vez de pretender hablar de Dios y del mundo con la lógica de la metáfora, aspiraban a representarlo con la imagen enigmática o perifrástica revelada a un ojo interior. » *Ibid.*, pp. 60-61 : « El emblema trinitario es, por todo ello, algo así como la primera letra de un alfabeto jeroglífico para hablar de Dios. [...] se trata del signo primordial del lenguaje, la llave que abre la mera posibilidad del lenguaje religioso, la clave que muestra que el vínculo que en el signo mantiene unidos al significante con su referente es la relación de imagen establecida entre Dios y el hombre. »

⁸⁹³ Felipe PEREDA, « *Pictura est Lingua Angelorum...* », pp. 73-74 : « No creemos, sin embargo, que la explicación de los dibujos de Ricci pueda ser reducida a una habilidosa pirueta metapictórica. La retórica de lo inefable, si es que podemos definirla de este modo, no agota el problema. Tal y como he intentado mostrar en este trabajo, Ricci encomienda a la pintura la tarea de un espejo enigmático en el que se reflejan, gracias la proporción de similitud entre el Creador y su obra, las paradójicas semejanzas de un ser trascendente. Todos los recursos pictóricos están al servicio de este fin. De un lado, las imágenes ya no son puramente “naturalistas”, al menos no se comportan como meros signos naturales que no necesitaran ser interpretados, sino que lo hacen más bien a la manera de un lenguaje artificial o jeroglífico, icónico, pero al mismo tiempo cifrado. »

l'intellect fait basculer toute la méthode d'apprentissage vers une exigence dogmatique – implicite car développée dans ses autres écrits –, presque visionnaire, obnubilée par la notion de perfection.

Les figures topiques de peintres premiers, en dehors de Dieu – non formellement utilisée mais présente par son idée –, tombent comme des masques superflus. Apelle n'occupe qu'un rôle de repère qualitatif lié à l'Antiquité et à la ligne ; il devient un idéal spécifique que Juan Ricci n'ambitionne pas d'atteindre. La figure émergente est celle de la Peinture « *sabia* », dont la dimension hiéroglyphique évite l'écueil de l'intercession limitée – celle de saint Luc – pour ouvrir le champ de l'idée, intermédiaire illimité entre l'humain et le divin. Cette allégorie religieuse – exemple de dialectique à elle seule – insiste sur le geste démonstratif et performatif de la peinture, à l'instar du doigt de Dieu représenté au moment de la Genèse. Ce doigt ou cette main sont la figuration du verbe, de la pensée en action ; pareillement, Juan Ricci veut voir dans la peinture un acte religieux pur. La main en action n'est que le mouvement de ce qui est en réalité un langage, un dialogue, ou encore une vision. La lacune des topiques montre finalement que l'auteur les prend à rebours : au lieu de placer un pinceau dans la main de Dieu, Juan Ricci voit dans le pinceau humain la main divine, autrement dit son intellect. L'exécution picturale devient secondaire, accidentelle, face à l'essence de la peinture, la perfection de sa conception répondant à l'observance des lois divines : à foi parfaite, peinture parfaite. Mais tout dépend des attentes de chacun, et le bénédictin aspirait moins à enseigner la technique picturale pour atteindre la gloire – légendaire –, qu'à démontrer le dialogue pictural avec la gloire divine afin de montrer le chemin de sa perfection – le reste n'étant que littérature.

La théorisation de la peinture par les artistes, ni uniforme ni univoque dans son évolution du XVI^e au XVII^e siècle, se comprend dans la perméabilité de ses étapes, même si plusieurs traités n'ont pas connu une diffusion étendue. L'interrogation du reflet de l'auteur renvoyé par son usage de figures identificatrices ou antagoniques nous a fait rejoindre les problématiques majeures de la discussion sur la nature de la peinture : la démonstration de sa libéralité puis de sa noblesse, par sa définition en tant que science, savoir rationnel qu'il faut veiller à enseigner, maîtriser et favoriser. Ce discours s'appuie majoritairement sur le rappel persuasif des exemples du passé qui doivent influencer la mentalité présente de manière plus ou moins imposante. Même si le mouvement s'est peu à peu recadré sur les personnalités et les œuvres du présent, l'application de modèles de pensée et d'attentes esthétiques encore empreintes du mécanisme du mythe a encouragé la formation de nouveaux topiques, reléguant un peu plus les figures fantasmées dans un décor allusif.

Cette distance a pris plusieurs chemins en fonction de l'exposé théorique choisi et de la conviction idéaliste défendue. Une fois la création actuelle pressentie comme art digne et exemplaire, et passée la pudeur qui empêchait les commentaires directs sur les confrères, la peinture a suscité un œil critique et un jugement de goût entrant dans les subtilités de l'expressivité des artistes modernes, voire contemporains, sans perdre de vue leur aura

mondaine ou leur élévation spirituelle. Mais le détachement face aux figures originaires du peintre est également le fait d'un recentrage sur le rôle du théoricien dans la sphère artistique : maître, savant, sage, professeur, le peintre théoricien du XVII^e siècle imprime dans son propos un regard idéalisant qui se projette bien au-delà d'Apelle et de saint Luc. De Vicente Carducho à José García Hidalgo, le maître grec sert de calque éloquent ou d'appui du langage, tandis que l'évangéliste est l'antécédent d'un acte qu'il n'a pas défini lui-même : ces personnages valent pour leur exclusivité décidée par l'instance royale ou divine, en somme, pour leur qualité d'intermédiaire ou d'exécutant d'un projet ou d'une grandeur qui ne leur appartient pas en propre, leur innovation artistique restant limitée ou non vérifiable.

La considération revivifiée du peintre tient beaucoup plus aux deux autres pôles qui ont réellement en main les instruments, matériels et intellectuels, pour inspirer la création à venir : Dieu et le théoricien, leur énonciation performative faisant acte d'exemplarité. Vicente Carducho mène avec le plus de force rhétorique une dématérialisation du geste pictural au sein de son propre traité, au-delà de l'élan instructeur de Francisco Pacheco, Jusepe Martínez et José García Hidalgo, qui confient l'épanouissement de leur art aux mains de leurs successeurs. Juan Ricci constitue à la fois l'exception et l'aboutissement de cette implication de l'artiste dans la définition de son art : au-delà de l'aspiration sociale, scientifique et didactique, la peinture est comprise comme un langage théologique embrassant la divinité dans son intellectualité créatrice. Cet idéal, invoqué dans les traités antérieurs aux côtés de revendications plus matérielles, en vient à les dépasser par une conception de l'art pictural comme vision de Dieu, comme un dialogue non pas entre maître et apprenti, ou entre générations passées et futures, mais entre Dieu et l'homme. Les traités théoriques revendicatifs se sont faits critiques, personnels, et enfin pleinement transcendants, chaque ingrédient ayant été présent en germe dès le début sous la forme de topiques, jusqu'à leur épuration et à une concentration de l'idéal.

Le traité marginal de Juan Ricci, insufflant à l'apprentissage pratique une profondeur conceptuelle extrême, offre une cohérence qui dénonce le paradoxe inhérent au topique. Les figures originaires du peintre, utiles à la rhétorique, servent majoritairement à démontrer la finalité exemplaire de l'art, Apelle et saint Luc renvoyant essentiellement à leurs maîtres, à l'idéologie les choisissant et les soutenant. L'écart entre cette origine et ce dessein grandioses rend l'appréciation de la pratique médiane délicate, d'où la difficulté à se prononcer sur l'art contemporain. La *Pintura sabia* s'affranchit de cet abîme en présupposant la nature théologique du geste pictural, et donc l'identité pleinement intellectuelle du peintre, et de son geste. Elle se débarrasse ainsi des figures figées, utilitaires mais paradoxalement éloignées de l'identification personnelle : si le paradigme représente tous les artistes – la corporation, dans le cas de saint Luc – il n'en comprend aucun en particulier – d'où le renouvellement de la figure d'Apelle avec Michel-Ange ou Diego Velázquez. De fait, les théoriciens peintres ne s'assimilent que très superficiellement aux noms légendaires, seule la poésie intégrée aux traités perpétue vraiment leur lien imaginaire. La rare projection du peintre non théoricien dans saint Luc est

sans doute révélatrice de sa fadeur, de sa limitation. Quant à Apelle, son personnage galvaudé, presque clinquant, et déviant, invite encore moins les peintres espagnols à l'autoportrait.

D'après cette progression théorique, le meilleur moyen pour les peintres d'atteindre l'identité recherchée, dans la filiation mais au-delà de la servitude, relève davantage de l'accomplissement de toiles religieuses que d'autoportraits déguisés. Ainsi, le peintre montre l'image de la divinité et crée à son image dans un mouvement orthodoxe d'obédience au modèle absolu. En revanche, se peindre en tant que créateur, et donc réaliser une création à sa propre image s'approcherait du blasphème, comme si le peintre se représentait sous les traits du Créateur. Mais le geste créateur peut également se traduire sur le plan humain par la projection dans l'idée, par une œuvre intellectuelle. La théorie permet un regard introspectif digne et décent sur l'œuvre personnelle, dans une modalité didactique, contemplative – la mise en regard de l'image face au texte, comme chez Vicente Carducho – ou performative, dans la méditation imagée, le potentiel du verbe se concrétisant dans la puissance de l'image chez Juan Ricci. Le bénédictin montre de fait une réflexion radicale sur la particularité du geste pictural dans le contexte d'une théologie centrée sur la problématique de l'incarnation et de la conception ; il ne retient ainsi que l'essence catholique de la peinture en évacuant toutes les autres discussions. Celles-ci ont en partie guidé les nuances et les inflexions de l'utilisation des figures originaires du peintre, ces topiques n'étant pas de simples instruments flous et inertes mais bien des marqueurs de la pensée par leur densité et leur épaisseur. Ils se résorbent progressivement dans le va-et-vient intellectuel entre le texte et l'image ; l'exarcebation de la mentalité religieuse et transcendante des théoriciens espagnols les a éloigné de l'image topique du premier premier pour n'en retenir que l'idée, l'image immatérielle et personnelle, dialogante plus qu'éloquente.

Chapitre VI. Défenseurs, confrères et successeurs du peintre modèle aux XVII^e et XVIII^e siècles

I. Le regard des amateurs : clichés et soutiens - II. Premier degré et modernité dans l'*Architectura civil recta y oblicua* (1678) de Juan Caramuel - III. Les artistes théoriciens du XVIII^e siècle dans le sillage de leurs aînés - IV. Le tri des figures dans *El pintor christiano y erudito* (1730) de Juan Interián de Ayala

Sur le versant du regard auto-réflexif de l'artiste, nous regagnons le corpus du XVII^e siècle non marqué par le climax de cette double compétence du peintre théoricien. Ni l'idéalisation ni la profondeur ne disparaissent de ces écrits qui contemplent le geste pictural et son œuvre par les mêmes yeux de la foi, mais il s'agit précisément d'un regard excentré, davantage identificateur que personnalisant, et qui rouvre la porte des topiques. Le fil argumentaire que suivi précédemment nous a mené à une considération toujours plus raisonnée et détachée des légendes sur les premiers peintres, la réflexion triant ou dépassant les critères qu'ils incarnent en fonction d'une conviction plus ancrée dans l'attente contemporaine, à la fois pratique et métaphysique. Les textes que nous allons interroger se déportent de trois manières distinctes de cette tendance : les témoignages destinés à peser dans les procès mettant en cause la libéralité de la peinture, en écho aux premières manifestations du début du siècle, imposent une brièveté de l'exposé qui réactive une stratégie rhétorique propice au raccourci mythifiant, la compréhension personnelle de la peinture pouvant cependant infléchir là aussi le propos. À l'extrême opposé, une anecdote légendaire peut être convoquée pour subir une mise au point conceptuelle brisant son élan universel, ou plutôt, rectifiant sa portée sur l'essence de la peinture. Enfin, nous observerons comment les focalisations postérieures récapitulent les perspectives les plus topiques et oblitèrent un certain accomplissement de la vision du peintre.

I. LE REGARD DES AMATEURS : CLICHÉS ET SOUTIENS

Nous réunissons plusieurs écrits aux formes diverses ayant comme point commun l'expression d'un appui circonstancié à la corporation des peintres, par un discours moins normatif que glorificateur. Dans ce contexte, il est prévisible de voir resurgir les figures de proue de la rhétorique mythifiante, mais le mouvement de modernisation, autrement dit de recadrage sur la chronologie contemporaine observé dans les traités est là aussi en marche.

Nous verrons donc comment s'accommodent les réflexes de pensée et les formulations plus affûtées, dans une palette de tons précisément révélatrice des lests et des avancées dans la vision du peintre dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

1. La galerie inachevée de Lázaro Díaz del Valle, *Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura* (1656-1659)

La progressive résorption des figures du premier peintre dans les ouvrages théoriques n'aboutit pas à leur disparition complète, l'évaporation impliquant de plus un phénomène de résidus s'incrétant dans les nouvelles personnalités admirées. Avant d'observer la permanence de ce type d'éloge dans une galerie de portraits restée incomplète et non illustrée, nous nous arrêterons brièvement sur une fable embrassant l'ensemble des arts et des sciences dans une utopie reconstituée mais non candide.

La *República literaria* de Diego de Saavedra Fajardo, écrite en 1612, mais remaniée et publiée en 1655 avec le titre *Juicio de artes y ciencias* et sous le nom de Claudio Antonio de Cabrera, montre la fonction emblématique des peintres anciens : dans le contexte du rêve du protagoniste, visiteur d'une ville à valeur de microcosme spatio-temporel, la peinture est incarnée par Apelle et ses contemporains. Mais ce recours à l'Antiquité marque précisément une rupture avec l'émerveillement associé à ce passé glorieux, les topiques étant utilisés comme tels, justes mis en scène comme dans un théâtre de marionnettes : Zeuxis et Parrhasius s'affrontent par trompe-l'œil interposés, Aristide saisit la psychologie de ses personnages, Protogène impressionne le protagoniste par sa colère et son jet d'éponge, tandis que Lysippe et Apelle – artistes exclusifs d'Alexandre – se disputent sur la primauté de leur art⁸⁹⁴.

Cette personnalisation des polémiques et des inventions offre une dimension conceptuelle aux figures légendaires souvent considérées comme des jalons historiques avérés, concrets. Le phénomène d'abstraction qui les touche démontre que ce qui importe à l'auteur sont les idées et les idéaux discutés du point de vue de sa propre époque, avec moins de nostalgie envers le passé qu'une position polémique, moralisatrice⁸⁹⁵ et actuelle. Ainsi, au

⁸⁹⁴ Claudio Antonio de CABRERA (Diego de SAAVEDRA FAJARDO), *Ivizio de artes y ciencias*. Madrid : Iulian de Paredes, 1655, in *Tratados de artes figurativas...*, ff^{os} 10r^o-12r^o : « Con gran quietud ivamos viendo aquellas cosas, quando la turbò vna pendencia entre Zeusis, y Parrasio: grandes competidores del pincel [...]. Compusimos la pendencia, y passamos adelante donde vimos à Arrothides [sic] dando con el pincel tal mouimiento y viueça a los cuerpos, que en ellos se descubrian los afectos, y inclinaciones del animo. [...] quedè admirado de la colera de [Prothogenes] en lo que tanta fatiga le auia costado, y mucho mas de que el golpe de la esponja tirada acaso, dexasse mas bien pintada la espuma de lo que auia pretendido el Arte, [...]. Lisypo defendia que deuia ser preferida la escultura, [...] Apeles procuraua con varias razones, y argumentos mostrar la excelencia de la pintura [...]. »

⁸⁹⁵ L'anecdote du geste colérique mais heureux de Protogène inspire ce commentaire au protagoniste : « [...] de donde aprendí que muchas vezes acierta el acaso lo que errara el cuidado, y atencion, y que tal vez conuiene obrar con los primeros impetus de la naturaleza, que suele gouernar vn mouimiento diuino, para que se conozca que no la prudencia de los hombres, sino la prouidencia de Dios assiste a las cosas. », Claudio Antonio de CABRERA (Diego de SAAVEDRA FAJARDO), *Ivizio de artes y ciencias...*, f^o 11v^o. Pacheco interprète la même anecdote à partir

milieu de ce paysage allégorique, apparaissent les figures modernes de Juan Fernández de Navarrete et Diego Velázquez, dans leur gloire reconnue ou prometteuse⁸⁹⁶. Velázquez, à mi-chemin entre l'exemplarité tangible et le topique mythique, est en passe de substituer le personnage d'Apelle, qui ne conserve qu'un rôle d'antonomase de la peinture dans son excellence technique et sociale originelle. Cette occurrence, dans un ouvrage qui synthétise chaque art par sa représentation la plus significative, montre d'une part le processus de formation d'un nouveau lieu commun, mais également sa nouvelle orientation : au-delà du fantasme nostalgique provoqué par les artistes du passé, les personnalités de peintres contemporains engagent une reconnaissance immédiate et une projection de leur succès. Dans le cas de Navarrete, le topique remonte à des faits du siècle antérieur et reprend les images déjà ressassées de la nature jalouse de l'éloquence de l'artiste, pourtant muet aux sens propre et figuré. En revanche, l'auteur évoque plus spécifiquement Velázquez, peintre alors en exercice qui se distingue par un rendu particulier, un style presque indéfinissable, mais impressionnant ; le topique n'est pas tout à fait formé, l'heure est encore à la vision critique des œuvres du maître en devenir.

Le même artiste prend des galons supplémentaires en étant apparenté au premier peintre moderne « divino », Michel-Ange, dans la biographie incomplète laissée par Lázaro Díaz del Valle dans sa compilation intitulée *Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura*, commencée en 1656 et restée à l'état de manuscrit⁸⁹⁷. Le texte s'ouvre sur la défense de la peinture comme art libéral en reprenant les arguments traditionnels sur sa place dans la formation des nobles grecs, sa dimension architectonique et sa triple justification par les lois naturelle, divine et civile. La preuve de ces affirmations est toujours cherchée parmi les personnages historiques qui ont soutenu ou pratiqué eux-mêmes cet art : sont alors cités pêle-mêle le sénateur romain Fabio Patricio qui opta pour le patronyme Pictor, le petit-neveu de Jules César, Quintus Pedius, peintre muet et gaucher, saint Luc, avant qu'il ne soit question de l'invention de la peinture dans une paraphrase de Pline, depuis Gygès de Lydie jusqu'à Cléanthe de Corinthe. Díaz del Valle continue ensuite la liste des personnalités politiques et

de ses propres préceptes artistiques, d'après lesquels l'intellect ne laisse pas de place au hasard dans la composition picturale.

⁸⁹⁶ Claudio Antonio de CABRERA (Diego de SAAVEDRA FAJARDO), *Ivizio de artes y ciencias...*, ff^{os} 11v^o-12r^o : « El habito, y ayre Español me obligò à poner los ojos en Nauarrete el mudo, à quien embidiosa quitò la voz la naturaleza, porque anteuio que en emulacion de sus obras, auian de hablar las de aquel gran pintor. Despues del estaua retratando à el Rey Phelipe Quarto Diego Velazquez con tan curioso mouimiento, y tal expression de lo Magestuoso, y Augusto de su rostro, que en mi se turbò el respeto, y le incline la rodilla, y los ojos. »

⁸⁹⁷ Sur la composition du manuscrit et son implication dans le procès d'anoblissement de Diego Velázquez, voir Karin HELLOWIG, « Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle », *Archivo Español de Arte*, 1994, n^o 67, pp. 27-41, et Karin HELLOWIG, *La literatura artística...*, pp. 55-56, 108-122 et 127-144. Díaz del Valle indique en préambule : « Es tan noble el Arte de la Pintura y Dibujo que conociendo los Griegos sus aventajadas partes le dieron el Primer Grado de las Artes liberales: [...] por lo qual y ser sus obras milagrosas son llamados sus Profesores Divinos, como lo dixo Ariosto en “el Furioso” por Michael Angelo insigne Pintor y escultor en dos versos toscanos, cuya traduccion en nuestro romance castellano es de D. Geronimo de Urrea. “y Aquel que juntamente esculpe y Pinta / Miguel mas que mortal Angel divino.” », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo con un epilogo y nomenclatura de sus mas yllustres y mas affamados Profesores y muchas bonras y mercedes que los han hecho los Mayores Principes del orbe y juntamente se da Razon de los Principes que han exercitado el pintar* [1659], ff^{os} 19r^o-19v^o. Voir également José María RIELLO VELASCO, « Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura », *Goya*, 2004, n^o 298, pp. 37-44, qui contredit la thèse de Karin Hellowig sur le rôle de « comitente » de Velázquez.

arrive rapidement aux peintres espagnols contemporains. Cette chronologie est reprise et largement étoffée dans la seconde partie du manuscrit intitulée « Epilogo y Nomenclatura de Algunos Hombres famosos en este Arte (que entre el numero infinito de sus Profesores) han dejado fama eterna Por las Marabillosas obras de sus manos ».

Revenons sur l'apparition furtive de l'évangéliste dans cette antichambre de la galerie :

El Glorioso evangelista San Lucas historiador de nuestra Santa Madre la Iglesia catholica, que vivia por los años de Christo, 90 en el qual pasó al cielo. Por ser este Arte tan Noble, usò del y Pintando las Imagenes divinas conformò a las historias escritas con las pintadas. Pintò, A la Imagen de Christo, y la de su sanctissima madre, las de S. P^o y S. Pablo, Retratos tan al natural que fueron estimados en mucho, y tanto, que la emperatriz Pulcheria edificò un templo en Constantinopla, y puso en el la Imagen de la Virgen N^a S^a hecha por S. Lucas, la qual al presente se està en Roma, este divino Pintor enseñó a sabios e ignorantes dando libros a los unos y a los otros en que pudiesen ser enseñados, que tiene una excelencia las Pinturas, que son libros de los ignorantes que no han aprendido letras, porque alli ven pintado lo que leen otros en los libros verificase este, en que S. Gregorio Papa mandò que pintasen en las Iglesias las historias contenidas en el evangelio.

[*En marge du paragraphe*] : Fue S. Lucas natural de la ciudad de Antiochia de nobilissima familia. Virgen y martyr, segun escriven. S. Gregorio [?] Doctissimo en todas las buenas letras. Aprendio esta nobilissima Arte por entrenarse santamente. 3 imagenes de la Sanctissima Virgen Maria N^a S^a se veneran en Roma por originales de su mano. Una es Sta Maria la Mayor, otra del Populo y otra de Araceli, en los templos de los mesmos nombres⁸⁹⁸.

L'information de Díaz del Valle est comparable à celle de ses contemporains, qui s'inspirent plus ou moins directement de Nicéphore Calliste. Le commentaire stylistique des œuvres de Luc est réduit à l'essentiel – la ressemblance, la réverbération de l'original –, et pour une fois, c'est sa personnalité qui intéresse davantage, dans la logique de la galerie de portraits. La double compétence de saint Luc est mise à l'honneur avec une certaine emphase, car, au milieu des grands noms de l'Antiquité, il inaugure la finalité dévotionnelle de la peinture, et réunit ainsi les noblesses civile et divine. En outre, l'égalité entre la peinture et l'écriture dans la transmission de l'histoire sacrée émaille cette réunion de talents précurseurs d'un argument supplémentaire en faveur de la noblesse de la peinture.

La vie de l'évangéliste ne sera pas reprise dans l'« Epilogo y Nomenclatura », qui constitue la partie la plus fournie du manuscrit de Díaz del Valle. Luc est une caution plus qu'un « profesor », il reste un serviteur de la divinité dont la qualité artistique est quasi inexistante, et il offre ainsi davantage une fonction qu'une véritable « vie » d'artiste à divulguer et à admirer. Dans le désordre chronologique et typographique de l'« Epilogo », nous trouvons en revanche la figure d'Apelle⁸⁹⁹, sur laquelle nous ne nous arrêterons pas, car l'auteur reprend littéralement la totalité du long chapitre de Pline, tout en apposant la formule « Apeles el divino » en tête de paragraphe. Michel-Ange est l'artiste le plus souvent associé à cette expression ; les topiques semblent s'alimenter entre eux, car à force de se référer ainsi au

⁸⁹⁸ Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f^o 20v^o (fig. 23).

⁸⁹⁹ Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, ff^{os} 47r^o-49r^o.

Florentin, maître ancien, la langue a pu appliquer par parallélisme ce mode de désignation au modèle antique, malgré le décalage idéologique. « Divino » se défait alors de son sens premier pour ne conserver qu'une dimension qualitative et glorifiante supérieure encore aux peintres « ilustres » ou « insignes », dignes de mémoire mais pas encore entrés dans la légende.

Nous signalerons enfin qu'avant d'ouvrir la liste des artistes occidentaux de l'époque moderne, en commençant par les Espagnols, Díaz del Valle mentionne le peintre Ananias⁹⁰⁰, en renvoyant au *Flos sanctorum* de Ribadeneyra et au traité de Francisco Pacheco. L'anecdote du peintre d'Abgar est retranscrite sans l'habituelle insistance sur le potentiel symbolique du geste du Christ : « se labò el rostro y en el lienço con que enjugaba el agua estampò su imagen perfectissimamente ». La fidélité au texte de la légende empêche toute extrapolation sur le statut de peintre du Christ. Dans cette galerie inachevée de vies, la figure métaphorique du « Dios pintor » est d'ailleurs totalement omise ; l'absence d'introduction nous empêche de statuer sur cette lacune, du reste parfaitement compréhensible dans le cadre d'une compilation basée sur la biographie, sur le portrait tant littéraire que visuel des peintres historiques – en marge, la répétition du mot « retrato » entouré d'un cercle révèle l'intention de l'auteur, et peut-être indique-t-elle ceux que l'auteur avait déjà en sa possession. La divinité au sens propre n'entre pas dans cette perspective, mais elle aurait pu la surplomber.

Dans l'ensemble de son projet, Díaz del Valle a travaillé par petites touches et a laissé des espaces vides en attente, sans qu'une progression chronologique ou qualitative cohérente ne s'en dégage. Cela a pu causer un cloisonnement des biographies et limiter la filiation légendaire, ce à quoi s'ajoute le choix de l'auteur de se concentrer sur les indices honorifiques, au détriment des détails anecdotiques⁹⁰¹. Le mouvement général qui faisait jusqu'à maintenant coïncider artificiellement les éléments mythiques et historiques avec le temps présent est rompu, les informations contemporaines évoluant de manière quasi autonome, avec l'espoir de voir changer ce qui précisément marquait les siècles passés : la suprématie et le monopole des artistes anciens et italiens⁹⁰². Les peintres espagnols ne sont plus étouffés par les calques topiques qui viciaient l'appréciation de la création moderne : l'histoire immédiate s'impose

⁹⁰⁰ Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 50v°.

⁹⁰¹ « Díaz del Valle no incluye ninguna de las anécdotas con las que Plinio o Vasari adornan y animan sus biografías. Dominan las fórmulas apologéticas que caracterizan a los pintores como “excelentes ingenios” o “pintores famosos”. [...] Al autor no le interesan las actividades cotidianas. También sabemos poco de la personalidad de los pintores. No hay noticias referentes al aspecto o al carácter de los artistas. Un punto muy importante para Díaz del Valle es la nobleza. Hace incapie en el origen noble o en el ennoblecimiento de un pintor. », Karin HELLOWIG, *La literatura artística...*, p. 115.

⁹⁰² « El caso singular de Lázaro Díaz del Valle atendió, fundamentalmente, a las razones históricas y sociales, pues su tratado constituyó el primer intento sistemático, en ámbito español, de elaborar una inmensa lista de pintores –entre antiguos y modernos, españoles y extranjeros, mil trescientos, como él afirma, lo cual da una dimensión enciclopédica ante litteram a su tratado– que habían conseguido honras y mercedes por parte de reyes y emperadores; de esta forma, sumaba al discurso oficial un largo catálogo de pintores españoles, alzando la pintura hispana, en cierta manera, a la misma altura que otras de ámbito europeo. », José María RIELLO VELASCO, « “Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)” : Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura », *Anales de Historia del arte*, 2005, n° 15, pp. 192-193. Le même auteur a réalisé une thèse doctorale, que nous n'avons pas pu consulter : José María RIELLO VELASCO, *Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle*, dir. par Diego Suárez Quevedo. Universidad Complutense de Madrid, 2007, 2 vols.

dans les considérations sur la libéralité de l'art pictural, au moment où les artistes eux-mêmes œuvrent pour leur reconnaissance, à l'image de Diego Velázquez.

Ainsi, de manière générale, les paragraphes soulignent les gloires innées ou acquises par les peintres, de leur extraction nobiliaire à l'expression de leur parfait « ingenio »⁹⁰³, jusqu'aux reconnaissances officielles décernées à une minorité d'entre eux. Cependant, dans les biographies qui disent plus que ce strict minimum, il est souvent possible d'apercevoir des rémanences de certains topiques, toujours implicites, ou même inconscients, comme la ressemblance des portraits « al natural »⁹⁰⁴, la filiation aux « pintores santos »⁹⁰⁵, le peintre « competidor »⁹⁰⁶, la « ternura y belleza », proches de la grâce et du charme propres à Apelle, et reconnues chez Juan de Jáuregui, qui se distingue de plus par son œuvre de théoricien⁹⁰⁷, ou encore l'égalité maîtrise de « la poesía y la pintura »⁹⁰⁸. Plus directement, nous retrouvons certaines des répliques fameuses attribuées aux monarques⁹⁰⁹, tandis qu'Alonso Cano « se iguala con todos los de la antigüedad »⁹¹⁰. Mais les procédés topiques explicites se situent dans les poèmes insérés : Antonio de Pereda est comparé à Zeuxis et Parrhasius, tandis que Juan de Jáuregui se mue en antonomase de lui-même⁹¹¹. Cette présence des légendes est discrète et non systématique : dans les longues notices réservées à Antonio de Pereda ou à Juan Carreño de Miranda, seul le témoignage personnel de l'auteur fournit la matière. Mais en l'absence d'informations directes ou dans l'élan des louanges, certains automatismes réapparaissent, révélant des critères universellement valables et persistants malgré l'effort d'actualisation mené par Díaz del Valle.

Les biographies des artistes sont largement narratives et intègrent des descriptions d'œuvres assez précises : celle de Velázquez se distingue en revanche par une certaine distance et surtout par le respect qu'imposent les appellations « divino artífice », « Héroe famoso »,

⁹⁰³ La notice sur Esteban Hurtado de Mendoza illustre cette focalisation répétée entièrement ou partiellement presque systématiquement : « Cavallero del Orden de Santiago, estando su padre por asistente de la ciudad de Sevilla dio raras muestras de su ingenio en esta facultad. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 22r°.

⁹⁰⁴ « D. Thomas de Aguiar [...]. Es excelente en hacer retratos por el natural. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 22v°. « D. Rodrigo Davila [...] un retrato que hizo muy parecido de un amigo suyo [...] », *ibid.*, f° 22r°.

⁹⁰⁵ « Diego Vidal. Racionero de la S^a Iglesia de Sevilla pinto muy bien y escribe Pacheco [lib. 1.º pag. 113] que le podíamos poner con los Pintores Santos por sus muchas virtudes [...]. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 22r°.

⁹⁰⁶ « El cavallero Máximo grandíssimo pintor fue competidor de Jusepe de Ribera, llamado el *españolito*. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 22r°.

⁹⁰⁷ « D. Juan de Xauregui [...] Pintó con mucha ternura y hermosura. [...] Este caballero escribió un tratadito de la pintura que anda impreso juntamente con el libro que escribió Carducho de la Pintura. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 22v°.

⁹⁰⁸ « D. Rodrigo Davila [...] con gallardo ingenio y bizzarria ha hermanado la Poesía y la pintura con excelentes plumas y famosos pinceles. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 22v°.

⁹⁰⁹ « [...] se escribe que habiéndole referido [a Felipe II] que se había quemado el Pardo preguntó con grande sentimiento si se había perdido la Venus del Ticiano, cuando insigne, y diciéndole que no, respondió S.M. “pues lo demás no importa”. ¿Qué más honra puede desear este arte? », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 32v°.

⁹¹⁰ Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 191r°.

⁹¹¹ « Hanme dicho por ay / que viviendo de Pintor / se mete a predicador / un don Juan de Xauregui. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 22v°.

« pintor excelente » ou encore « milagroso Artífice »⁹¹². De même, les allusions à ses tableaux sont moins spontanées que pour d'autres peintres connus de l'auteur ; elles portent la marque du topique en marche. En effet, Velázquez, « que compite con los mayores de la Antigüedad », est implicitement rapproché d'Apelle par son talent et sa modestie, le « natural » de ses portraits et surtout par les honneurs dont l'ont gratifié le pape Innocent X et Philippe IV. Mais sa propre figure s'apparente également à une légende, notamment à propos d'une représentation du monarque⁹¹³ : extrêmement ressemblante et presque parlante, elle donne une impression de vie, qui plus est, de vie royale, et force le respect et la vénération du généalogiste.

D'une part, nous pouvons voir dans cette transcription de contemplation un écho à la maxime de Francisco Pacheco, qui veut qu'un portrait honore à la fois son modèle et son auteur, s'il est réalisé dans les règles de l'art. D'autre part, nous mesurons la dimension topique de cette contemplation, présente également chez Diego de Saavedra Fajardo qui, de la même manière que Díaz del Valle, s'incline et baisse les yeux, impressionné par la vie du portrait, et donc par la grandeur de son auteur. De son vivant, Velázquez incarne de manière unique trois niveaux métaphoriques : celui du maître antique – Apelle –, celui du maître moderne et « divino » – Michel-Ange –, et le sien propre, en formation, à l'image des pages blanches laissées par l'auteur et de son addenda sur le titre de noblesse offert par Philippe IV à Velázquez, devant choisir entre les ordres de Santiago, Calatrava et d'Alcántara⁹¹⁴, tels trois points de suspension.

2. Concision idéologique et recyclage des topiques dans différents plaidoyers (1668, 1677, 1681)

Malgré l'élan des écrits théoriques, plusieurs procès continuent de mettre à mal le désir d'émancipation total de la peinture face aux professions mécaniques, par le biais de requêtes sur les devoirs matériels des artistes : les exigences de participation aux tâches dans les confréries religieuses, aux frais de guerre ou l'impôt sur la vente des tableaux ne faiblissent pas

⁹¹² « Estando este divino Artífice en la ciudad de Roma Retratò tan Al natural al Sumo Pontífice Inocencio 10 como de su unico pincel se esperaba y su Santidad le ofrecio poner su Retrato en el numero de los famosos Pintores de Roma insignes academicos por lo qual sin genero de Adulación ni iperbole podemos decir *Tu solus Didacus in orbe* y esto con consentimiento de todos los Pintores y Arquitectos de su tiempo. Vive este profesor año 1656. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 32v°. Cette emphase reste exceptionnelle à l'époque : « En el siglo XVII no sólo en España resultaba extraordinario que la literatura artística prestase tanta atención a un artista en vida de éste –a pesar del gran éxito de Velázquez–. [...] con Velázquez había en España por primera vez un artista que no sólo tenía gran éxito en su país, sino también en la paradigmática Italia. [...] Velázquez era la prueba de que en España no faltaban “ingenios” y de que también se concedían estos honores extraordinarios. », Karin HELLWIG, *La literatura artística...*, pp. 142-144.

⁹¹³ « [...] muchas y admirables obras he visto en Palacio deste escogido Artífice mas la que me ha causado más admiración fue un retrato del Rey nro. Sr. que acababa de hacer que al verle me infundió respeto y provocó a digníssima veneración y reverencia porque no le faltaba más al retrato que la voz, porque tenía mucha alma en carne viva. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 57v°.

⁹¹⁴ « En el Escorial un día de la semana antes del domingo de Ramos de 1658 años se publicó que su Mg^d. le hizo merced de un Abito el que eligiese de las tres ordenes militares de Stiago, Calatrava o Alcántara evidente señal de lo bien que le ha servido y sus muchos méritos. », Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion...*, f° 59r°.

malgré les premières décisions en faveur des peintres, notamment à l'issue du « pleito Carducho » de 1633. La défense de la noblesse de l'art pictural est toujours d'actualité, rien ne semble acquis dans ce domaine, malgré la réussite sociale exemplaire de quelques uns. En écho aux témoignages formulés dans le premier tiers du XVII^e siècle, nous interrogerons brièvement quatre textes composés dans le dernier tiers du même siècle et illustrant des approches complémentaires, de l'exercice rhétorique à la vision personnelle.

Indigné par les « borrascas de desestimacion »⁹¹⁵ dont les peintres ont été régulièrement victimes malgré les avancées évoquées, Alonso Carrillo se propose dans son plaidoyer de 1668 de redresser l'estime due aux artistes sur fond d'une revendication très concrète. Il soutient la cause de Juan Montera de Roxas et d'Andrés Esmít, opposés à la confrérie de Nuestra Señora de los Dolores de Madrid qui voulait perpétuer la réquisition traditionnelle des peintres pour le transport de l'image de la Vierge lors des processions. L'argumentation d'Alonso Carrillo se déroule en trois temps : la première moitié du texte présente le litige en insistant sur la légitimité de la requête des deux artistes et l'incohérence de l'exigence des frères, puis l'auteur reprend les topiques sur la noblesse de la peinture avant de revenir sur les motifs juridiques appelant la décharge. La rhétorique et les exemples ne sont pas originaux, mais ils sont savamment triés, et l'échelle des valeurs est sensiblement modifiée, modernisée.

En effet, afin d'appuyer ce souhait de désengagement d'un acte religieux associé aux arts mécaniques et sans doute jugé trop physique, ce n'est pas la figure du peintre divin par excellence, plus serviteur qu'artiste, qui est convoquée : saint Luc n'est pas cité par Carrillo. L'auteur cherche au contraire les cas d'exemption. Il cite ainsi une légende remontant au VII^e siècle sur la procession qui conduisit l'effigie de la Vierge depuis Saint-Jean-de-Latran jusqu'à la basilique Sainte-Marie-Majeure⁹¹⁶. L'attribution de l'image à l'évangéliste n'est pas abordée, car il importe davantage de souligner le fait que seuls les peintres ne furent pas obligés par décret d'assister à l'événement placés en fonction de leur rang corporatif. Et précisément, les peintres que Carrillo soutient veulent sortir du rang ; la notion de patron devient étrangère à cette volonté de rompre avec le modèle du « gremio », « colegio » ou « congregacion »⁹¹⁷.

L'auteur ressasse ce refus de l'appartenance à un corps et rappelle qu'Alonso Cano est le premier à avoir opposé cette fin de non-recevoir à la confrérie : Carrillo prend le relais dans ce combat contre des coutumes et des conventions ressenties comme obsolètes. Pour cela, il passe par plusieurs détours rhétoriques, dont la fameuse définition de la peinture comme

⁹¹⁵ Alonso CARRILLO, *Juan Montera de Roxas y Andres Esmít pretenden no se debe apremiar a que acepten el nombramiento de Mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, cuya Santa Imagen se venera en el Colegio de Santo Tomas Orden de Predicadores de esta Corte*. Madrid : 1668, f^o 2r^o.

⁹¹⁶ Alonso CARRILLO, *Juan Montera de Roxas...*, ff^{os} 12v^o-13r^o. Nous reviendrons brièvement sur cette légende controversée dans le chapitre VII.

⁹¹⁷ Alonso CARRILLO, *Juan Montera de Roxas...*, f^o 14r^o : « La palabra, Gremio, con que vulgarmente entendemos Colegio, ù Congregacion de Artifices mecanicos, es voz barbara, no conocida en este sentido en la lengua Latina, y se ha introducido en nuestra Idioma con impropriedad [...]. »

« *imitacion de las obras de Dios y emulacion de la naturaleza* »⁹¹⁸. Il est également question de sa dimension architectonique face aux autres arts libéraux, de son rôle pédagogique et de la supériorité de l'intellect sur la matérialité inhérente à la pratique, tandis que le lest supposé des mauvais peintres est réfuté, la faute incombant aux mauvais clients⁹¹⁹. Carrillo s'attarde enfin sur les nuances à apporter aux statuts des ordres de noblesse, mais rien n'est plus parlant que des exemples probants : d'un côté, il énumère les monarques ayant exercé l'art pictural, en mentionnant les précurseurs de l'Antiquité et en insistant sur la dynastie des Habsbourg. D'un autre côté, il cite les artistes gratifiés d'un titre exceptionnel, en Italie et en Espagne. Diego Velázquez occupe de nouveau le sommet de cette pyramide, et il motive l'unique apparition du maître grec : « que si España tuuo vn nueuo Apeles, nuestro Filipo fue vn segundo Alexandro en fauorecer a este admirable Artifice, hijo de sus pinceles, y de su virtud »⁹²⁰. Apelle est le peintre du roi, mais il n'est pas réduit à ce rang de serviteur : son art dépasse les raisons sociales et détermine en partie sa propre légende. De la même manière, les œuvres de Velázquez lui ont ouvert les portes de la noblesse et ont inspiré un renouvellement du topique, ce que nous avons observé chez Francisco Pacheco et Lázaro Díaz del Valle.

Le plaidoyer souhaite cette auto-détermination innovante en dehors des instances qui gouvernaient jusqu'alors l'ascension de l'artisan vers le statut d'artiste. Carrillo exprime le rejet des peintres envers la corporation qui assigne des obligations avilissantes : l'artiste veut être compris comme tel, comme le maître d'un art utile à la république, salutaire pour la propagation de la foi et agréable au peuple, mais essentiellement indépendant face à eux. Toute la démonstration est orientée vers la notion de liberté – voire même de liberté de culte –, d'un libre-arbitre⁹²¹ que l'auteur tente d'imposer comme un corollaire de ce qui n'était pas encore établi : la libéralité et la noblesse de la peinture. Carrillo montre ainsi le changement qui s'accélérait du côté des peintres, et le chemin qu'il restait à parcourir à ceux qui, au sein de la société, côtoyaient le peintre-artisan sans en suivre l'évolution. Ce désengagement face aux patrons restait cependant minoritaire, les idéaux comptant encore pour beaucoup dans la reconnaissance de la grandeur de l'art pictural.

C'est ce qu'illustre un texte plus tardif mais issu d'un contexte moins ponctuel et qui conditionne donc moins le choix des exemples. Rédigé par les peintres de Saragosse, sans doute sous l'impulsion de Jusepe Martínez, et adressé à Charles II, le *Memorial dado por los profesores de la pintura, suplicando sean admitidos a honores como otras artes liberales lo han sido enumerando*

⁹¹⁸ Alonso CARRILLO, *Juan Montero de Roxas...*, f^o 6v^o. L'auteur ne développe pas cette définition, qui se simplifie d'ailleurs par la suite : « Assi la pintura, que se vale de todas las demas Artes liberales, siruiendose dellas como subalternas para conseguir el fin, que es imitar la naturaleza, debe gozar de los priuilegios, y estimaciones que estan concedidas a las mas nobles. », *ibid.*, ff^{os} 12r^o-12v^o.

⁹¹⁹ Alonso CARRILLO, *Juan Montero de Roxas...*, f^o 6v^o : « No pierde, pues, el Arte por los malos pintores, pues estos pueden enmendarse, y mejorarse, y los que compran sus obras se engañan por su propia eleccion, ò con su mal gusto, con que a nadie se ofende [...]. » Nous avons déjà rencontré cet argument, et nous le retrouverons encore. Ce sont souvent les auteurs ne pratiquant pas la peinture qui défendent cette position.

⁹²⁰ Alonso CARRILLO, *Juan Montero de Roxas...*, f^o 9v^o.

⁹²¹ Alonso CARRILLO, *Juan Montero de Roxas...*, f^o 4v^o : « Luego si Iuan Montero, y Andres Esmidt, no han tenido, ni tienen voluntad de ser Cofrades, no podrán ser convencidos, ni apremiados por su propia obligacion. » *Ibid.*, f^o 6r^o : « No forman los Pintores cuerpo, ni Gremio, no tienen Ordenanças, no examen, ni ay mas razon para professar la pintura, que querer qualquiera ser Pintor [...]. »

para ello sus meritos y los testimonios recibidos desde los tiempos mas remotos, daté de 1677, reprend beaucoup de topiques sans les réactualiser, mais en les enfilant sans transition sur le fil argumentaire de la noblesse de la peinture. Le texte est tellement obnubilé par cette qualité qu'il évince ce qui ne la concerne pas directement ; ainsi, saint Luc n'est pas mentionné, car l'honneur spécifique qui le caractérise – celui d'avoir été le premier portraitiste de la Vierge – est subsumé par le geste de sa figure tutélaire, Dieu, métaphorisé en peintre du macrocosme, l'univers, et du microcosme, l'homme. Cette image offre à l'artiste ses galons les plus imposants et les plus irréfutables, et dans ce condensé, la filiation est réduite à des raccourcis : à la suite des anges, aucun saint n'est mentionné avant l'évocation de la généalogie royale⁹²², pour laquelle seuls les Habsbourg d'Espagne sont nommés. Cette concentration des poncifs, repris des traités théoriques et notamment des *Diálogos* de Carducho, reconvertit ce qui a été progressivement exposé comme des comparaisons, voire des légendes, en métaphores à valeur de vérités absolues.

Concernant le fonds antique, Parrhasius est cité pour les insignes royales et la couronne reçues de son vivant, selon Élien, tandis qu'Apelle, qui n'apparaît pas dans la liste des artistes ayant bénéficié de faveurs anoblissantes, sert d'illustration à la finalité commémorative de l'art pictural, par le décret d'exclusivité dont Alexandre le gratifia⁹²³ ; le pendant religieux de cette instrumentalisation exemplaire de la peinture est également rappelé. Ainsi, refuser la noblesse aux peintres présents équivaut à bafouer leurs modèles, divins et royaux. Le même processus de contagion imparable et de caution mutuelle était développé dans le *Memorial informatorio* lié au procès ouvert en 1625, et qui déduisait la libéralité de la pratique picturale générale à partir des implications politico-religieuses particulières, mais extrêmes et vénérables. Le verdict de 1633 est d'ailleurs cité en exemple et extrapolé pour les besoins présents : la compréhension de la peinture comme émanation de l'entendement, au-delà de sa manualité, est un acquis sur lequel les Saragossains tentent de greffer l'excellence sociale, la noblesse, comme une nouvelle évidence, requête qui obtiendra ponctuellement et localement gain de cause⁹²⁴.

Le plaidoyer de Pedro Calderón de la Barca en faveur de l'exemption de la taxe militaire des peintres madrilènes, retranscrit en 1677, offre une autre variation sur le thème de la défense de la peinture. La conception calderonienne de l'art pictural s'y exprime avec une

⁹²² *Memorial dado por los profesores de la pintura, suplicando sean admitidos a honores como otras artes liberales lo han sido enumerando para ello sus meritos y los testimonios recibidos desde los tiempos mas remotos* (1677 ?), in Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, p. 532 : « Que Dios fue el primer Pintor, dibuxando en este mundo mayor, un vestigio de sus perfecciones; y en el menor, que es el hombre, pintando su misma Imagen. Los Ángeles lo han sido en las Imágenes que ay baxadas del Cielo: Los Emperadores, Reyes, Príncipes, Grande, y Nobles, [...] se han ocupado en las Pinturas [...] »

⁹²³ *Memorial dado por los profesores de la pintura...*, p. 532 : « Que Alexandro, no por otra razón quiso, que Apeles sólo pintasse sus retratos, sino porque conoció, que la sublimidad de su Arte avía de acrecentarle al mismo Alexandro mucha gloria? Pues quien ennoblece a los que están en el Trono del honor, carecerá para sí de nobleza? »

⁹²⁴ Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, pp. 174-175 : « Y en un reino de tradiciones democráticas muy arraigadas, el de Aragón, las cortes reunidas en Zaragoza en 1677, declararon paladinamente, tras deliberación de los Cuatro Brazos o estamentos, que “el Arte de la Pintura era Liberal y Noble, y que a sus profesores no les debía obstar para entrar en las Cortes y obtener los demás empleos honoríficos de la república”, decisión que luego refrendó el rey Carlos II. »

certaine originalité : l'auteur ne s'appuie ni sur la figure d'Apelle, ni sur celle de saint Luc, et se fonde entièrement sur une vision théocentrique de la création. Aucun partage de la compétence n'est donc envisagé, si ce n'est aux mains des représentants de Dieu sur terre, les monarques. Plus précisément, la figure d'Apelle est implicitement évoquée, mais seulement du point de vue de son mécène : en effet, au moment de passer en revue les nobles personnages ayant soutenu ou pratiqué la peinture, Calderón – tout en soulignant le caractère conventionnel mais indispensable de cette énumération historique – rend hommage à Alexandre, « cuya liberalidad antepuso en honor de la Pintura; entre cariño y privanza, el amor de la privanza »⁹²⁵. C'est l'épisode de Campaspe, favorite de l'empereur sacrifiée à Apelle en récompense de son talent, qui exemplifie les faveurs suprêmes dont peuvent jouir les peintres. La justification de la noblesse de la peinture est donc toujours externe à sa propre qualité esthétique, l'argumentation se focalisant en grande partie sur la question des effets et des finalités de l'art.

Cependant, de manière plus emphatique que dans les autres témoignages qui nous sont parvenus, Calderón pose clairement le problème des origines de la peinture. D'une part, l'auteur impose au préalable la définition usuelle de la pratique picturale en tant qu'imitation de l'œuvre divine et de la nature, sans que ne soit développée l'image du *Deus pictor* : c'est la notion de création qui sert de référence, de modèle⁹²⁶. D'autre part, l'idée de la naissance de la peinture est ensuite explicitement évoquée. L'auteur choisit l'anecdote des garçons dessinant leur ombre sur le sable, image qui conserve toute la dimension magique du geste :

Con que una vez cumplida, y muchas admirada su definición, pasó la curiosidad de este testigo a investigar su origen, y halló en el asentado principio de recibidas autoridades, que, bien como la Eterna Sabiduría, para ostentarse Criadora, sacó de una nada la fábrica de todo; así quiso, que la que todo había de imitarle, se produjese de otra nada. Salían de bañarse en el mar unos muchachos, y hallándose desnudos en su orilla, notaron quán parecidos los semejava el Sol en el arena; y traviessamente jugando, empezó uno a seguir con el dedo los perfiles de la sombra de otro. Viendo quán imitada dejaba su estatura, porfiando a quál mejor, prosiguieron en contrahacerse los unos a los otros: la novedad del que después halló las varias formas de naturales cuerpos esculpidas (fuese, o no Parrasio, a quien muchos lo atribuyen) cargó la imaginación en cómo podría adelantar aquel principio; y bien, o mal, como supo, les fue añadiendo ojos, y bocas. [...] a enmiendas del estudio, y mejoras del tiempo, creció a la suma estimación en que hoi se halla: de modo, que para argumento de ser la Pintura inspirado numen de sobrenatural aliento, baste saber, que fuese su taller primero la luz, su primer bosquejo la sombra, su primer lámina la arena, su primer pinzel el dedo, y su primer Artífice la joven travesura de un acaso⁹²⁷.

⁹²⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Deposición en favor de los profesores de la pintura, en el pleito con el procurador general de esta corte, sobre pretender éste se le hiciese repartimiento de soldados* [1677], Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro...*, p. 543.

⁹²⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Deposición...*, p. 541 : « [...] y como para entrar en el conocimiento de qualquiera supuesto, es la primera puerta su definición, halló, que la más significativa era, ser la Pintura un casi remedo de las Obras de Dios, y emulación de la Naturaleza, pues no crió el Poder cosa, que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate [...] »

⁹²⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Deposición...*, pp. 541-542. Calderón synthétise tout de suite après ce récit par l'expression « misterioso origen ».

Cette illustration de l'origine de la peinture doit être comprise comme une pure émanation de la volonté divine⁹²⁸. Ce postulat a pour conséquence une évacuation très sensible des compétences spécifiques, et donc des personnalités humaines. Parrhasius en fait les frais ; la question des premières inventions et des découvertes techniques ne compte pas, elle est secondaire et incertaine – « fuese, o no » –, insignifiante – « baste saber » – face au noyau originaire divin. Ainsi, seul Dieu est compris comme concepteur, et seule sa propre création, le Christ – nommé par la périphrase « Dios quando hombre » qui insinue davantage encore la compétence centralisée de Dieu –, sera ensuite désignée comme l'auteur des premiers portraits et autoportraits :

Y para llegar de una vez al sumo encarecimiento de las prerrogativas que la asisten, Dios, quando Dios se retrató en el hombre, pues le sacó del egemplar de su idea, imagen, y semejanza suya; Dios quando hombre (no habiendo permitido que humano pincel le retratase, deslumbrando a esplendores a quantos lo intentaron) porque el mundo no quedase sin tan gloriosa prenda, se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica, y su misma Divinidad (que aunque bajó con el alma al Limbo, quedó con el Cuerpo en el Sepulcro) se retrató en la Sábana Santa, y Santo Sudario de Rostro, de que son fieles testigos Roma, Saboya, Jaén, y Oviedo: con que formando este testigo de su Deposición un círculo perfecto, que donde empieza acaba, buelve a acabar donde empezó, ratificándose en ser la Pintura, remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo Pintor, se retrató en sus mayores obras⁹²⁹.

La peinture ainsi est essentiellement circonscrite dans le giron de la divinité. Cette réduction de l'incarnation du peintre, au détriment de l'humain, garantit cependant à ce dernier la caution la plus transcendante, la plus imposante, et c'est ce par quoi conclut Calderón, en revenant sur l'idée de la peinture comme imitation de l'œuvre du *Deus artifex*, finalement compris comme *Deus pictor*. Parallèlement à l'évacuation des maîtres antiques – simples artisans de la perfection de la peinture, mais non de sa conception – saint Luc est refoulé de la sphère divine, au même titre qu'Ananias, peintre impuissant envoyé par Abgar auprès du Christ, selon les versions de la légende, sous-jacente là aussi, sur les tentatives humaines de saisir l'image de la divinité. Calderón rompt donc avec l'idée d'une filiation qui transmettrait sa grandeur à l'art

⁹²⁸ Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*. Paris : PUF (Agora ; 14), 1956 [1^{re} éd. 1948], t. II, p. 432 : « La preuve exigée – que la peinture est un art libéral – se trouve ainsi encadrée dans une théorie artistique théocentrique qui prolonge fort loin ses ramifications. L'explication "naturelle" (origine dans un jeu d'enfants) indique qu'il s'agissait là d'une chose voulue par la sagesse divine. »

⁹²⁹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Deposición...*, pp. 545-546. Voir le chapitre entier, « La théorie artistique de Calderón et les arts libéraux », de Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne...*, t. II, pp. 427-447, pour une analyse de cette conception théocentrique. Sur ce passage, Curtius écrit notamment ceci : « Dieu le père est le peintre de l'univers et celui qui a créé l'homme « à son image » ; il a fait encore œuvre de peintre sur le suaire de sainte Véronique. L'acte créateur est conçu (à la manière de Platon) comme la copie d'une idée préexistante. », *ibid.*, p. 432. George Kubler suppose une influence directe des allégories insérées dans les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho sur la théorie picturale de Calderón ; voir George KUBLER, « Vicente Carducho's allegories... », p. 445. Cependant, ces illustrations retracent précisément les différentes étapes transitoires entre l'étude de l'apprenti et l'absolue maîtrise de l'art par le théoricien, cheminement dans lequel la figure de saint Luc intervient comme ultime modèle humain. Calderón dévoile une vision beaucoup plus radicale qui se détourne des instances ancillaires pour ne retenir que l'omnipotence divine, en acte jusque dans les œuvres humaines. Le théoricien insiste sur la notion de filiation pour justifier sa propre grandeur, tandis que l'écrivain donne cours plus librement à l'expression de sa fascination contemplative. De fait, Calderón n'essaie pas de se défaire de l'embarrassante interdiction divine, « (no habiendo permitido que humano pincel le retratase) » : cette non délégation confirme au contraire que l'imitation dont est capable l'homme n'est pas une création, mais bien la reformulation de ce qui a déjà été pensé par Dieu, sur le mode de la réminiscence.

présent, et donne tout son poids au concept d'une majesté absolue inhérente à la peinture : Dieu est le centre de cette pratique, sans autre continuité chez les peintres humains que celle de sa propre volonté de voir son geste inaugural imité, mais non singé. La différence de nature séparant le Peintre divin des peintres humains – différence précisément salvatrice pour la corporation – rend caduque le besoin d'égrener la lignée de disciples du Maître ; la conception divine et le principe d'imitation suffisent à instaurer la peinture dans une position éminemment respectable.

Cette économie de l'argumentation, jamais adoptée jusqu'alors, privilégie un resserrement idéologique dont nous apprécierons les résonances dans l'écriture dramatique de l'auteur. Elle révèle un certain retour à la fascination de l'énigme que constitue la peinture : le contemplateur fait en quelque sorte abstraction de la personne de l'artiste pour se concentrer sur l'essence métaphysique de l'œuvre. Nous retrouvons la problématique insolvable de l'idéal d'un art, admirable à la fois pour l'idée qu'il contient et pour la main qui lui donne forme : Dieu et les premiers artistes humains incarnent ces deux faisceaux distincts mais qui tendent à se croiser sous l'effet du désir de compréhension de cette ambivalence. Le panorama théorique nous a fait suivre ce va-et-vient de la conception de la création picturale entre personnalisation et conceptualisation ; un dernier texte nous fera revenir à l'autre extrême de ce discours, du côté du ressassement des topiques.

L'exercice rhétorique que constitue le court traité de don Félix de Lucio Espinosa y Malo, *El pincel*, publié en 1681, rend compte de la présence toujours forte des lieux communs, qui continuent au fil des générations à alimenter la réflexion, voire même à s'autosuffire. Malgré l'entrée en matière de l'auteur, « La Nobleza de la Pintura, y la estimación de sus Artífices »⁹³⁰, le processus d'idéalisation est clairement centré sur la peinture, personnifiée par son attribut spécifique, le pinceau, les figures légendaires étant uniquement illustratives. Le discours suit à rebours l'argumentation traditionnelle : l'auteur enchaîne des anecdotes sur un fil rhétorique obnubilé par l'utilité de l'art pictural, puis il apporte quelques considérations sur son origine, et conclut sur sa définition comme art noble et libéral.

Le peintre idéal n'a pas sa place dans cette exposition expéditive, à la recherche d'efficacité oratoire, mais l'originalité – critère relatif, certes – n'est pas non plus la préoccupation majeure de Lucio Espinosa. Ainsi, tout un paragraphe rapprochant les portraits des empereurs apportés sur les lignes de combat pour encourager les soldats, de ceux du Christ et de la Vierge par saint Luc, propices à l'exaltation des fidèles, est repris presque textuellement de la déposition de Juan Rodríguez de León⁹³¹ dans le *Memorial informatorio* de

⁹³⁰ Félix de LUCIO ESPINOSA Y MALO, *El pincel*. Madrid : Francisco Sanz, 1681, p. 3.

⁹³¹ Félix de LUCIO ESPINOSA Y MALO, *El pincel...*, pp. 25-26 : « [...] donde no llegó el Euangelio de San Lucas, llegaron las pinturas de su mano; y siendo traslados de Christo Salvador, y de su Madre Virgen, mouieron prodigiosos feruores, à que diò principio este Euangelista, à instancia de San Dionysio Areopagita, que procurò predicassen los Retratos à los que no conocian los Originales; siendo el de la Virgen Maria Nuestra Señora el primero que embiò Eudoxia desde Ierusalem à Pulcheria, Emperatriz de Constantinopla, como refiere Theodoro, [Theod. in Collect. libr. I.] en cuyo aluergue se edificò el Templo, que llamaron, *Vie Ducum*, [Nicephor Calixt. lib. 14. cap. 2.] del qual sospechan, que copió el Ticiano el traslado que enriquece à Venecia, y alcançò San Gregorio el que dà gloria à Guadalupe, joya de incomparable valor con que el Santo Pontífice regalò a San

1629. Preuve, s'il en fallait, que Lucio s'essaie au genre du plaidoyer plus qu'il n'étreint personnellement la revendication des peintres, il n'ajoute au contenu historique et référencé emprunté à Rodríguez qu'une protubérance rhétorique et emphatique. Il apostrophe la peinture, tandis que la personnalité de l'évangéliste est réduite à ses idées – autrement dit les concepts inspirés par la divinité même –, au chiasme liant ses compétences scripturaire et picturale – également déléguées par le Créateur –, et bien sûr à la finalité de ses œuvres qui, de manière indifférenciée, suscitent la dévotion des fidèles. Or, de cette manière, l'auteur juxtapose maladroitement deux visions contradictoires du topique de *l'ut pictura poesis* : la citation de Rodríguez de León joue en effet sur la supériorité de l'image face à l'écriture, ce que les théoriciens aiment à rappeler afin d'insister sur la fonction indispensable du peintre, tandis que Lucio Espinosa, dans l'élan de sa glose verbeuse, retombe sur une formulation plus fréquente dans les compositions lyriques, et qui énonce l'égalité, voire la confusion des deux arts. L'auteur ne montre donc pas de réelle conviction sur la pratique qu'il défend et se contente d'un collage oratoire illusoirement impressionnant.

Dans ce panorama des plus grands accomplissements de la peinture, la figure d'Apelle subit un déclasserement significatif : son sommet s'affaisse au niveau des autres maîtres, Zeuxis, Timanthe, Parrhasius et Protogène, et son personnage reste en retrait face au contenu des anecdotes orientées vers la gloire du pinceau, l'excellence de la Peinture. Ce regard érudit du « *chronista mayor* » contraste avec les traités issus de la plume de peintres : à l'appropriation graduelle de l'histoire de l'art, en vue d'une considération plus authentique, plus critique de la peinture, s'oppose la condensation impersonnelle des topiques, dont la finalité immédiate est la reconsidération de la peinture comme art libéral. Comme dans un exercice de style, l'auteur condense « *la Arte perfectissima de aquella Pintura eficaz* »⁹³², et en donne la clé quelques pages avant la fin : « [...] assi el Pintor desde el origen noble de su inclinacion debe tener los luzimientos, y sacar los blasones de Estrella, que en la Esfera del comun concepto tenga sus debidos, y justos resplandores. »⁹³³. Une clé qui tourne à vide dans le mécanisme de la rhétorique.

Le contexte des débats juridiques suscite des expressions aux talents divers, plus ou moins inspirées d'une contemplation personnelle. La forme du plaidoyer est propice à l'insistance sur la finalité de la peinture, politique et religieuse. Tout comme cet art doit impressionner les générations futures par son rôle commémoratif ou guider les chrétiens par

Leandro, Arçobispo de Seuilla, al qual dedicò tambien sus Comentarios. Hasta dònde hàs de llegar (ò maravilloso exercicio) pues estàs ya puesto en la mayor altura en la tarea de vn grande Euangelista? En las ideas de vn tan prodigioso Santo, que buela con la pluma hasta los conceptos mas altos del Impireo: Que corre con el pincel hasta las líneas mas dilatadas de Christo, y de su Madre: Que descriue con hermosos coloridos su Historia, y pinta con elegante eficacia sus telas: Que persuade la razon de sus razones, y en su ausencia conmueue la materia de sus primores: y que finalmente pintaua en la puntualidad con que escriuia, y escriuia en la proporcion con que pintaua. » Voir chap. IV pour la citation originale de Juan Rodríguez de León.

⁹³² Félix de LUCIO ESPINOSA Y MALO, *El pincel...*, p. 30.

⁹³³ Félix de LUCIO ESPINOSA Y MALO, *El pincel...*, p. 53. La synthèse conclusive de l'auteur révèle son intérêt pratique : « Esta (repito) es la Pintura, estos sus honrados atributos, estos sus grandes Profesores, estos sus primores marauillosos, estas sus dignidades excelsas, estos sus Protectores soberanos, y este, enfin, el credito singular, aunque no el encomio supremo, de que se haze digno lo eleuado de su grandeza, y que merecia lo grande de su eleuacion. », *ibid.*, p. 55.

L'observance d'une foi juste, les auteurs focalisent leur formulation sur une efficacité persuasive, moins érudite qu'exemplaire, mais aussi moins anecdotique que conventionnelle. Alonso Carrillo et Pedro Calderón de la Barca se situent cependant en marge de cette tonalité, ou plutôt à son extrémité. Le premier distille l'idée d'une liberté inhérente à l'artiste, qui ne se définit plus exclusivement par son attachement à un pouvoir ou à une utilité limitative. Chez Calderón, le traitement des figures légendaires est le résultat d'une prise de position approfondie, d'une compréhension personnelle de l'essence de la peinture, bien au-delà de l'écorce topique, superflue. Nous verrons comment le dépassement du lieu commun peut conduire à une contradiction de la légende presque frontale, au nom de l'investissement personnel, intellectuel, de la nature de la peinture.

II. PREMIER DEGRÉ ET MODERNITÉ DANS L'*ARCHITECTURA CIVIL RECTA Y OBLICUA* (1678) DE JUAN CARAMUEL

Révéléateur de l'esprit à la fois touche-à-tout et concentré de Juan Caramuel Lobkowitz, son *Architectura civil recta y oblicua*, somme publiée en 1678 à Vigevano, embrasse l'ensemble des sciences et des arts libéraux, clairement placés sous la coupe de l'architecture⁹³⁴. La peinture apparaît ainsi comme un savoir que tout architecte doit maîtriser afin de parfaire son œuvre ; cette place périphérique n'empêche pas l'auteur de dédier à la pratique picturale une réflexion approfondie. Fort des exposés de ses prédécesseurs, Caramuel se fait en quelque sorte le censeur d'un discours dont il souligne les avancées et les lacunes, et duquel il ne retient que ce qui fait sens dans sa propre perspective. Cette opération de tri concerne également l'usage des topiques : la théorisation de la peinture reste cependant liée à certains d'entre eux, mais l'esprit polémique de Caramuel se déploie significativement dans la remise à plat d'une légende en particulier, celle de la fameuse joute linéaire ayant opposé Apelle à Protogène. Nous interrogerons tout d'abord le décor originaire de la Création que Caramuel ne manque pas d'envisager au début de son ouvrage, avant de mesurer l'originalité de son développement sur la peinture et ses protagonistes.

Au seuil du traité inaugural de l'*Architectura civil*, dans l'introduction au Temple de Salomon lui-même érigé en paradigme, la Genèse est brièvement retracée dans une neutralité métaphorique – Caramuel n'use pas du *Deus architectus* – au profit d'une rectification théologico-philosophique apportée à Aristote sur la nature temporelle de l'âme. Suivent des

⁹³⁴ Juan CARAMUEL, *Architectura civil recta y oblicua, considerada y dibujada en el Templo de Jerusalem promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo el Real del Escorial que inventó el rey D. Philippe II*. Vigevano : Camillo Corrado, 1678, « Tratado proemial », p. 2 : « Y verdaderamente, entre las Ciencias liberales, tiene la Architectura el lugar mas sublime, pues como su Señora a todas las demas las ocupa y las manda. » La pagination du volume n'étant pas continue, nous indiquerons pour chaque citation le tome et le traité desquels elle est extraite. Une édition en fac-similé de cet ouvrage a été réalisée par Antonio Bonet Correa, Madrid : Turner, 1984, 3 vol., 925 p. Son étude préliminaire a été reprise dans la compilation de ses travaux sur l'architecture : Antonio BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid : Alianza (Alianza Forma ; 121), 1993, ch. 11, « Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco », pp. 190-234.

précisions chronologiques sur les premiers édifices bâtis ; le tabernacle commandé par Dieu à Moïse est évoqué, mais dans une focalisation historique rigoureuse qui ne laisse pas de place au symbolique. En effet, l'auteur écrit comme il lit les Écritures Saintes, le plus souvent au premier degré⁹³⁵, et l'utilisation récurrente du verbe « pintar », au sens habituel de décrire, ne déroge en rien à cette lecture non figurée.

La thématique de l'image apparaît dans ce contexte, en tant que décoration des édifices qui jalonnent l'Histoire sainte ; il s'agit alors pour l'auteur de réfuter la position des iconoclastes qu'il connaît bien, pour avoir vécu en Bohême, et qui constitue pour lui la plus grande des hérésies. Caramuel argumente sur l'origine et la nature de l'image – qu'il prend soin de définir dans ses deux acceptions d'effigie, « Retratos », et de symbole, « Hieroglyphicos »⁹³⁶ –, et il remonte pour ce faire à leurs auteurs originaires et autorisés. De nouveau, le ton adopté ne montre aucune incursion dans les abus de langage traditionnels, car tout est affaire de preuves, de causes et de conséquences, dans un développement syllogistique en six temps qui évolue au gré de nuances de taille. Le point de départ semble réunir les deux partis opposés en énonçant l'impossibilité de représenter la divinité, mais Caramuel joue sur les mots, car l'infaisable et l'interdit ne sont pas synonymes, et l'auteur se limite implicitement au premier de ces deux degrés : « *De Dios padre, y del Espiritu santo, y de Dios Hijo en quanto Dios, no puede haver Retrato alguno. Es cierta: porque son invisibles; y lo que no se puede veer, no se puede retratar o pintar.* »⁹³⁷. À cause de cette même incorporité, les anges ne peuvent pas non plus être portraiturés.

En exploitant la distinction lexicale posée en préambule, Caramuel contourne une première fois l'interdiction qu'il s'attache à invalider : s'il est matériellement impossible de réaliser une effigie copiant l'apparence réelle de la divinité, du simple fait de son abstraction, il est en revanche vraisemblable et admissible de peindre des hiéroglyphes de cette même divinité. Les deux prémisses se complètent alors : puisque l'homme est incapable de représenter Dieu « al vivo », mais que les symboles de Dieu, jamais punis par lui, sont jugés décents, alors il est permis de concrétiser ainsi la divinité incorporelle. Cette autorisation s'appuie de plus sur ce qui est considéré comme une œuvre de Dieu, qui a peint – décrit, symbolisé – lui-même les anges sous la forme de têtes ailées dans la vision d'Ézéchiel⁹³⁸. C'est le processus d'efficacité et d'économie visuelles qui est démontré et revendiqué : le symbole permet précisément de représenter une réalité incorporelle tout en préservant sa nature, en ne

⁹³⁵ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, « Tratado proemial », pp. 36-37 : « Y verdaderamente, que en la Sagrada Escritura haya Metaphoras, Hyperboles, Ironias, y todo genero de flores y elegancias Rhetoricas, es cosa cierta, y por mi en la Logica Moral demonstrada: pero con todo esso es ageno de toda verdad decir, que siempre habla Metaphorica, Hyperbolica, o Ironicamente la Sagrada Escritura; porque de ordinario toma los vocablos en significacion rigorosa. »

⁹³⁶ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, « Tratado proemial », p. 37 : « Heregias ha havido y hay hoy en el Mundo, muy desatinadas, pero en mi opinion ninguna mas desencaminada, que la que condena las Imagenes. Hay dos generos dellas, unas, que son Retratos, otras Symbolos. Las primeras nos representan al vivo una cosa, como ella es; las secundas son Hieroglyphicos, que nos explican alguna qualidad o virtud de la cosa representada. »

⁹³⁷ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, « Tratado proemial », p. 37.

⁹³⁸ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, « Tratado proemial », pp. 37-38 : « *Luego puedense licitamente proponer symbolos y hieroglyphicos, que nos signifiquen los Angeles.* [...] Porque Dios nos los pinta en los animales de Ezequiel, y en otras partes [...]. »

traduisant que ses attributs, ses caractéristiques significatives – la tête pour l’entendement, les ailes pour la rapidité, et l’absence de corps pour elle-même, dans le cas des anges. La prohibition formulée au début du Décalogue est bien circonscrite à la réalisation d’effigies, peintes ou sculptées, d’autres divinités destinées à être adorées ; elle laisse exempte de reproches les œuvres vouées à l’explicitation de Dieu, ce à quoi servent les symboles.

Une nuance supplémentaire est apportée dans le troisième point, qui cautionne cette fois les portraits de la divinité, autrement dit ses représentations « al vivo ». Non fondamentalement interdites, elles restent impossibles quand elles prennent Dieu pour modèle, mais elles ne le sont pas face à son incarnation, le Christ en tant qu’homme, qui peut être à la fois portraituré et symbolisé. De nouveau, Caramuel a recours à une réfutation et à une démonstration par l’exemple : aucune loi ne vient contredire ce type d’images, tandis que plusieurs cas les légitiment. Il est question de la réalisation de la sainte Face par la main propre du Christ, mais l’auteur s’en remet également au cas païen, jugé tangible, d’Apelle ayant tiré au vif le visage d’Alexandre⁹³⁹. En tant que représentants en chair et en os de la divinité sur terre, les personnages du Christ et d’Alexandre sont dignes d’être pris comme modèles, par n’importe quel artiste : « cualquier Pintor ». Alors que la figure d’Apelle et sa légende se sont construites sur les notions d’exclusivité et d’excellence, la reproduction de la figure humaine de Dieu est artistiquement démocratisée, elle est a priori décente et autorisée car, nous le verrons ci-après, elle s’inscrit dans une finalité qui dépasse sa propre valeur ; il s’agit de conforter l’existence et l’utilité de l’ensemble des images religieuses, et non de statuer sur leur qualité esthétique.

Le quatrième élément avancé par Caramuel pour contrer l’iconoclasme est le plus laconique, il est posé sans réelle démonstration : « *La Reyna del Cielo y los Santos licitamente se pueden retratar. Es clara: porque es cosa muy assentada, que S. Lucas fue Pintor: y retrato a la Virgen Maria.* »⁹⁴⁰. D’habitude prolifique et référencé, le discours se contente ici du dynamisme inhérent au mythe, dans sa version et son énonciation les moins polémiques ; il n’est question ni du portrait du Christ, ni de l’habileté concrète de l’évangéliste. L’auteur illustre ainsi ce qu’il avançait précédemment : n’importe qui peut s’adonner à la représentation de la divinité, du moment que celle-ci permette, et inaugure, sa propre duplication. Luc n’est qu’un exemple, certes originaire, de cette lignée de portraitistes autorisés, il est une modalité qui aspire à tout sauf à l’exclusivité. Cet acte pictural est d’ailleurs étendu au maximum de ses possibilités, afin de n’isoler aucune velléité qui pourrait contribuer à magnifier la seule entité digne d’adoration, Dieu. Ainsi, le « Pintor Catholico » est en droit de tout peindre, pourvu qu’il n’engage aucune

⁹³⁹ Juan CARAMUEL, *Arquitectura civil...*, « Tratado proemial », p. 38 : « Nuestro Señor Iesu Christo, en quanto hombre, se puede pintar. Y en esto hay potencia real, y moral. Real, porque Christo es hombre: y como realmente a Alexandro le pinto Apelles, assi podra cualquier Pintor pintar a Christo, que en esto no hay repugnancia ninguna: Moral, porque no hay ley ni precepto, que vede semejantes Pinturas. Confirma esta doctrina con su exemplo el mismo Christo; que como consta de la Carta, que cite, en la qual el Papa Gregorio II escribiendo al Emperador Leon, que en esta Heregia se havia precipitado, *Christus manu sua scripsit, & sacram gloriosamque faciem suam ad eum misit.* »

⁹⁴⁰ Juan CARAMUEL, *Arquitectura civil...*, « Tratado proemial », p. 38.

confusion adoratrice⁹⁴¹. De fait, l'argumentation se clôt sur ce point névralgique du désaccord sur l'image entre catholicisme et croyances iconoclastes : celui de la nature et de l'orientation de l'idolâtrie. La fabrication de l'effigie est neutralisée, seule son utilisation peut impliquer une faute. Dans le cadre ornemental, la divinité païenne n'est pas à craindre, et symétriquement, dans le cadre d'une révérence qui connaît son véritable modèle, la représentation de la divinité incarnée est louable⁹⁴².

Juan Caramuel plante ainsi en introduction de son ouvrage un décor idéologique traditionnel qui se concentre sur une justification des arts dont il approfondira ensuite la hiérarchie et l'expression. Après un premier traité sur l'intelligence, les « Facultades Literarias », dont l'architecte doit faire preuve, le deuxième traité entre dans le vif du sujet en compilant les savoirs sur l'architecture droite, d'inspiration classique, puis en innovant par un développement sur l'architecture oblique, en accord avec ce que nous appelons le Baroque, autrement dit celle qui prend en compte les déformations optiques et intègre dans sa conception l'art de l'inclinaison, de la courbe, de l'ellipse. Cet exposé est précédé d'une présentation de l'art architectural comme science, libérale et noble, et il est suivi par un commentaire sur les sciences annexes qui doivent compléter l'horizon mental de l'architecte. Ces deux pôles nous intéressent car ils concentrent les allusions aux personnalités légendaires ainsi que les lieux communs anecdotiques, auquel l'auteur ne réserve pas un traitement homogène.

Économe en expressions imagées et plutôt penché sur l'interprétation littérale des sources et des légendes, le ton de Caramuel se fait plus propice aux métaphores quand il s'agit de célébrer la grandeur, voire la supériorité de la science architecturale. Le premier article de la première partie, « Quan Noble sea la Architectura? », reprend la chronologie mythologique des inventeurs de cet art, Vulcain selon les Égyptiens, Dédale selon les Grecs, et la corrige en exploitant la figure du *Deus architectus*, Dieu s'imposant par son œuvre céleste comme l'authentique instigateur des créations majeures mais terrestres d'Archimède ou de Vitruve⁹⁴³.

⁹⁴¹ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, « Tratado proemial », p. 38 : « Digo pues, que un Pintor Catholico, sin escrupulo de consciencia, puede pintar a Iupiter, Marte, Mercurio, y a qualquiera de aquellos, que la Gentilidad, como ciega, tenia, y adoraba por Dios. [...] dice Dios: de manera, que veda el hazer simulachros, para adorarlos, y tenerlos por Dioses, pero no hazerlos, para que sirvan en algun ministerio. » *Ibid.*, p. 39 : « No es Idolatra el que pinta un Iupiter, o funde de metal un Apolo; que esso lo puede hazer para adornar una galeria, o por otra causa semejante: porque hazer un Iupiter, no es hazer un Dios: que solo el que a la Pintura, o a la Estatua la adora, el que la ofrece oraciones y ruegos, esse es el que la haze Dios. »

⁹⁴² Seule la confusion entre les deux sphères est préjudiciable, ce que l'auteur illustre par une anecdote couramment utilisée : « Y para que se vea, que se ha de proceder muy seriamente, en hazer Imagenes y Pinturas de Christo, contare aqui con brevedad un Caso, que sucedio año de 463. como refieren Sigiberto, y Urspergense in *Chronic*. Huvo (nos dicen) un Pintor que se le antojo pintar a Christo en figura de Iupiter; sentado sobre una Aguila, fulminando el rayo trifulco con la diestra. Castigole su Magestad Divina secandole la mano. Reconocido y penitente pidio perdon de su desatinado atrevimiento, y por las oraciones de Genadio, Patriarcha de Constantinopla, a cuyos pies havia recurrido, su mano arida cobro la salud, q; havia perdido. », Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VIII « Donde se explica la Architectura Practica », p. 37.

⁹⁴³ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité V « En que se enseña la Architectura Recta », p. 3 : « Que aunque mucha alabança se le debe a Archimedes y Vitruvio, por haber imitado a la Naturaleza, aquel en Cielos de vidrio, y este Palazios de marmol, pero la mayor se debe a la misma Naturaleza, a quien llamamos *Dios*, y con toda reverencia le adoramos, por haver sido el verdadero Archimedes, y el verdadero Vitruvio, que supo, pudo, y crio de nada la gran machina de los Palazios Celestiales. [...] Luego pues el primer Architecto fue Dios, y el

L'auteur continue sa démonstration en redressant diverses opinions – de manière pragmatique ou dogmatique – et en répondant à certains doutes. Ce procédé dialectique est constitutif de sa méthode : en pointant les lacunes ou les limites des théories existantes, Caramuel prépare l'espace nécessaire à son propre développement, qui gagne ainsi en pertinence et en persuasion. Précisément, avant de détailler les règles de l'architecture oblique, c'est l'absence de cette thématique qui est soulignée chez le théoricien de référence, Vitruve⁹⁴⁴ ; l'auteur fait place nette pour sa propre réflexion, dont il résume le cheminement de perfection et d'accomplissement à la fois théorique et pratique⁹⁴⁵. Cette chronologie personnelle à vocation exemplaire, si ce n'est à valeur mythique, permet d'apprécier l'implication de Caramuel dans son ouvrage, dont le noyau imbrique science et expérience dans un même élan démonstratif qui transcende l'architecture de son temps.

Cet esprit alerte et rigoureux se tourne finalement vers les sciences adjuvantes de l'architecture : la peinture, la statuaire, la perspective, la musique et l'astronomie. Caramuel les interroge non pas dans l'optique d'une interaction artistique, mais d'un point de vue pratique : chacune d'elles manipule et applique des schémas – « diagramas » – et peut constituer de ce fait un entraînement ou un support pour la conceptualisation architecturale. L'incursion dans la thématique picturale semble ainsi justifiée, puisque l'architecture doit dessiner ses projets avant de les exécuter ; mais c'est précisément la peinture comme art de la ligne qui inspire à Caramuel une mise au point originale⁹⁴⁶.

L'auteur brosse tout d'abord une présentation historique en compilant un certain nombre de topiques, mais même à ce niveau, Caramuel exprime une opinion pour le moins tranchante. En s'appuyant sur différentes sources, il rappelle presque ironiquement l'éternelle dispute sur la naissance de la technique picturale, attribuée aux Égyptiens ou aux Grecs, et il insiste sur la première modalité picturale : le tracé d'une ligne en suivant le contour de l'ombre. Il est ensuite question de l'ajout de la couleur, puis des couleurs. Toujours dans son rôle de censeur, Caramuel redresse des anachronismes et des impropriétés commis selon lui par Virgile dans l'*Énéide* au sujet des œuvres picturo-sculpturales ornant le palais de Didon. Caramuel guette tout ce qui se rapproche de la fable, du mythe, ou du mensonge – ce qui est

mismo Mundo fue el primer edificio, que vio el Mundo: y pues Adan erigio Templo a Dios, y vivieron en Ciudad los hombres luego, que se multiplicaron, grande es la antigüedad, y nobleza de la Architectura. »

⁹⁴⁴ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité V « En que se enseña la Architectura Recta », p. 60 : « Antes de tomar el Compas, ni hechar linea ninguna, se me ofrece una Duda, que me holgaria hallar, quien la explicasse. Digo pues, que Vitruvio escrivio con mucha singularidad y curiosidad su Architectura. [...] *Pues como un hombre tal, que con tanta diligencia escribio, no nos enseñe en tan diffusos libros el modo de delinear una Voluta?* »

⁹⁴⁵ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VI « En que se enseña la Architectura Oblicua », p. 2 : « Empeçe a escribir y delinear estas Ideas alla en España, siendo mozo, año de 1624, con ocasion de una hermosa capilla, que en nuestro Monasterio se erigia: y ahora me hallo harto viejo, y siempre las voy perficionando. Desde el año de 1635 se han ido entallando y gravando estas Laminas: algunas en Bruselas, en Lovayna, y Anvers. Otras en Viena de Austria. Muchas en Praga. En Roma, en Campaña, y Otranto. Y ahora despues de quarenta y tantos años se van acabando de esculpir y ordenar en Milan, y Vegeven; donde de hecho exercito esta Architectura Obliqua en el Frontispicio de mi Iglesia. »

⁹⁴⁶ La transcription de l'intégralité du chapitre dédié à la peinture est disponible en annexe de l'article de Fernando MARÍAS FRANCO, « Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel », *Anales de historia del arte*, 2008, n° extra 1 (Homenaje al profesor Julián Gállego), pp. 264-271.

« fabuloso » – afin de rétablir la vérité historique et conceptuelle des arts qu'il aborde. La digression s'interrompt soudainement et l'auteur énonce alors de manière ambiguë :

Del Arte de pintar no se han impresso muchos libros; y dignos de ser leídos, hay muy pocos. Euphranor Hischimio escribió brevemente de la Symmetria. Antígono y Xenocrates algo de la misma materia. En una carta, que escribe a Persio Apelles, trata de la Pintura. No se que en la Antigüedad ayan de esta materia escrito otros Autores⁹⁴⁷.

À l'ellipse de la transition correspond une indétermination du contenu de la formule, qui semble se restreindre à la période antique en question, mais dont le « no se han impresso » s'applique davantage à l'histoire moderne ; Antonio Palomino ne manquera d'ailleurs pas de relever ce dédain envers la littérature artistique contemporaine⁹⁴⁸. En tout état de cause, Caramuel observe une lacune théorique, quantitative et qualitative, à laquelle il contribue lui-même en occultant les traités qui lui sont parvenus – il citera cependant Leon Battista Alberti quelques lignes plus loin –, sans doute à cause de la partialité thématique qu'il souligne implicitement : à part le texte attribué à Apelle, tous subsument la spécificité picturale sous l'art du dessin, de la ligne. L'absence de mention aux œuvres théoriques modernes est sans doute liée à ce même parti pris. La rectification de la joute linéaire opposant Apelle à Protogène acquiert ainsi une dimension hautement emblématique ; accessoirement, elle offre aussi à l'auteur l'occasion de briser un de ces mythes qu'il juge encombrants.

Avant de procéder méthodiquement à cette mise au point, l'auteur retient tout de même une pellicule de la grandeur légendaire attachée à la peinture : il enfile plusieurs topiques sur la valeur exceptionnelle de certaines œuvres et la gloire accordée à certains artistes, puis il nomme les personnalités intellectuelles et politiques du passé et du présent s'étant essayées à cet art, de Fabio Pictor à Philippe IV. Caramuel ne manque pas de souligner en outre l'utile exemplarité de l'expression visuelle de la doctrine⁹⁴⁹. La conclusion du chapitre se place explicitement du point de vue du principal destinataire de l'ouvrage, mais elle dissocie sensiblement l'art du dessin, appliqué au geste préparatoire et au travail spéculatif de l'architecte, de l'art pictural en tant que tel, de son expressivité propre⁹⁵⁰. L'anecdote plinienne

⁹⁴⁷ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII « De algunas Ciencias que adornan la Architectura », p. 42.

⁹⁴⁸ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I : Theorica de la pintura en que se describe su origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, e ilustran...* Madrid : Lucas Antonio de Bedmar, Impresor del Reyno, 1715, in *Tratados de artes figurativas...*, p. 163 : « De la Pintura han escrito en todos Idiomas; aunque el señor Caramuël, en su Tratado de Architectura, Tomo 2. dize: *Que de la Pintura se hà impresso poco, y menos que se pueda leër.* »

⁹⁴⁹ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 42 : « No solo la Philosophia se honro con acompañarse del Arte de pintar, sino la Theulugia tambien, tomandola por Interprete. Leon Bautista de Albertis en el lib. 2 [Censet Trimegistus, vetustissimus Scriptor, una cum Religione Sculpturam, & Picturam exortam: sic enim inquit ad Asclepium. *Humanistas memor natura & originis sua Deos ex sui vultus similitudine figuravit.*] Que las cosas Divinas, que por ser tan sublimes no se pueden entender, las explicaban con figuras humanas. »

⁹⁵⁰ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII « De algunas Ciencias que adornan la Architectura », p. 42 : « Solo dire, que el Architecto ha de saber dibujar, porque nunca se edificara bien un Palacio, si en una plana no se delineare bien primero. Ha de saber tambien como hay dos géneros de Pinturas, porque unas se hazen para veerse de lejos, otras para de cerca. Conoció esta distinción, y nos la cantó Horacio *libr. de Arte Poetica*, diciendo. *Vt Pictura Poesis erit, qua si propiùs stes, / Te capiet magis, & quadam si longiùs abstes.* Y assi ha de saber distinguir entre lugares; porque de una manera se han de medir, cortar y pulir las piedras que han de estar delante de los ojos, de otra las que en lugares altos, y de otra totalmente diversa las que se han de poner abaxo, pero para ser vistas de

donne à Caramuel l'occasion de se défaire d'une habitude de langage, mais surtout de pensée à ce sujet.

Avant de passer au thème de la statuaire, Caramuel réserve donc plusieurs pages à une note intitulée « De el certamen de Apelles, y Protogenes. *Si es Historia sucedida, o pensada?* », dont l'objectif est multiple. L'auteur souhaite déterminer la véracité des termes employés par Pline, à savoir si les deux confrères se sont affrontés par des lignes interposées dessinées ou peintes. Mais la méthode suivie induit une remise en cause d'un consensus rhétorique reposant sur une approximation dérangeante. Autrement dit, Caramuel tente de clarifier simultanément la source et la légende, en reprenant, pour la refermer, une polémique à vrai dire sans fin⁹⁵¹, mais qui ne semble pas avoir percé en Espagne – Palomino jugera d'ailleurs futile et inutile ce dépoussiérage anecdotique. Caramuel, cosmopolite et anti-conformiste, a été sensible à une discussion qui peut en effet sembler anodine, mais qui, à y regarder de plus près, en dit long sur l'engagement esthétique de l'auteur.

Pourquoi Caramuel attache-t-il une importance particulière à cet épisode précis ? Celui-ci constitue un topique dont nous avons eu l'occasion d'apprécier l'épaisseur : le combat linéaire entre Apelle et Protogène est mentionné par tous les théoriciens antérieurs, assez brièvement, mais il est clairement utilisé comme le signe distinctif de la supériorité d'Apelle, et comme l'exemple d'une émulation nécessaire à l'émergence de l'excellence. Or Caramuel est tout sauf gagné par l'aura de cette joute : tandis que ses prédécesseurs en faisaient une des prouesses emblématiques du génie d'Apelle, pris en modèle absolu, Caramuel évacue la

lugares distantes. Pero de ello, quando se trate de la Perspectiva, disputaremos mas despacio. » Juste avant cette conclusion, Caramuel précise : « De las alabanzas de esta Arte escribi una question, que esta impressa en el Apparato Philosophico pag. 29.a y pues alli se puede leer, no es menester, que en este Artículo me alargue. », *ibid.*, p. 42. En effet, dans le traité introductif de son *Apparatus philosophicus*, dont la première édition remonte à 1645, Caramuel présente un système des arts et des sciences. Dans les arts mathématiques figurent l'arithmétique, la logarithmique, la musique, la géométrie, la « pictoria-optica », la statuaire, l'architecture civile, l'architecture militaire, la cosmographie, la géographie, l'hydrographie et les arts nautiques, l'astronomie et enfin l'astrologie. Leur présentation se termine par une « Qvæstio incidens. De Imaginariis Facultatibus. An sint Liberales, & Nobiles ? », *ibid.*, pp. 29a-32a : « Comprehendo sub hoc nomine omnes illas, quæ imaginant, quæ Imagines & Figuras delineant, Pictoriam, Sculptoriam, Statuariam, Architecturam Civilem & Militarem, Cosmographiam, Geographiã, Hydrographiam, Astronomiam, immò etiam Astrologiam ; nam omnes lineas trahunt, & circino circulos ducunt. » Caramuel s'appuie sur divers arguments tirés entre autres de Pline, comme la pratique picturale des rois : « Ergo Pictoria est Ars Nobilissima, & quæ à magnis possit addisci & haberi Principibus. », *ibid.*, p. 29b. Il rappelle que Philippe IV a peint également, et il rejette les attaques des Juifs et des Arabes contre les images. Sur l'ensemble du système philosophique de l'auteur, voir Cesare VASOLI, « Juan Caramuel de Lobkowitz e il suo "Apparatus Philosophicus" », *Nuova Rivista Storica*, 1977, n° 61, vols. 1-2, pp. 10-42.

⁹⁵¹ Plus d'une trentaine d'interprétations différentes ont pu être élaborées à partir de cette même anecdote ; elles sont résumées par Hans VAN DE WAAL, « The *Linea Summae Tenuitatis* of Apelles: Pliny's Phrase and Its Interpreters », *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1967, vol. XII/1, pp. 5-32. Voir également Ernst H. GOMBRICH, *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*, 3. Madrid : Debate, 2000 [1^{re} éd. 1976], pp. 3-18, ainsi que John GAGE, « A *Locus Classicus* of Colour Theory: The Fortunes of Apelles », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1981, n° 44, pp. 1-26. Une autre synthèse est apportée à la dialectique des interprétations par James ELKINS, « Marks, Traces, "Traits", Contours, "Orli", and "Splendores": Nonsemiotic Elements in Pictures », *Critical Inquiry*, 1995, n° 21, vol. 4, pp. 822-860. Rajoutons les adaptations modernes de l'anecdote – l'une étant consignée par Vicente Carducho dans ses *Diálogos de la pintura* – recensées par Anne-Marie LECOQ, « IX. Apelle et Protogène : la signature-*ductus* », *Revue de l'art*, Paris, 1974, n° 26, pp. 46-47. Enfin, pour Ernst KRIS et Otto KURZ, dans *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie, un essai historique*. Paris : Rivages (Galerie), 1987 [1^{re} éd. 1979], pp. 132-140, la compétition linéaire est essentiellement liée à la notion de virtuosité.

personnalité du maître grec pour ne retenir que le contenu technique du récit⁹⁵². La fortune symbolique – fabuleuse – de l’anecdote l’attire cependant, mais en négatif, car il souhaite précisément l’anéantir pour lui redonner une valeur scientifique, objective.

L’auteur ne s’attaque pas frontalement à l’énoncé de Pline. L’anecdote est jugée à travers les exégèses qu’elle a inspirées, la manière de dire reflétant une manière de voir que Caramuel souhaite éclaircir : « En lo substancial de la Historia de que se trata ahora, convienen todos, porque una misma cosa nos refieren, aunque por diversas palabras. »⁹⁵³. Il transcrit pour ce faire la version latine de Luis Demonciosio, autrement dit Louis de Montjosieu, ou Ludovicus Demontiosius, encore appelé Moniocosius par ses détracteurs, antiquaire français qui s’installa en Italie et qui évoque la joute linéaire dans *Gallus romæ hospes ubi antiquorum monumenta explicantur*, ouvrage publié à Rome en 1585 et repris en partie dans ses *Commentarius de sculptura et pictura*, publiés en 1649 à Amsterdam. Caramuel traduit ensuite en castillan cette transcription de l’épisode plinien, puis il formule une triple problématique motivée par un critère de véracité : « Referida la Historia como se lee en los libros: entra la sinceridad preguntando (1) Si en las Pinturas de pincel hay lineas? (2) Si en las de pluma se estiman mas las que tienen mas subtiles las rayas? (3) Si se engaña Plinio, o si nos engaña, contandonos lo que sabe, que es falso. Tres dudas son, que necessitan de respuesta. »⁹⁵⁴. L’auteur sort totalement de la logique d’admiration, plus ou moins forte, observée jusque-là envers les sources antiques, et envers les épisodes liés à Apelle en particulier. Les timides remises en cause n’atteignent jamais cette rigueur d’analyse qui veut déjouer à la fois un problème sémantico-technique et un processus mythifiant.

Le nœud de l’histoire est donc la définition correcte de la ligne. La nature du geste des rivaux, l’intention de Pline et la valeur donnée à la technique décrite sont les trois niveaux d’une seule et même préoccupation : la circonscription adéquate de l’essence de la peinture. Le terrain argumentatif est infini et il nous fait légèrement dévier de notre sujet, la personnalité d’Apelle étant précisément reléguée en toile de fond. Nous ne jugerons donc pas spécifiquement l’approfondissement analytique apporté par Caramuel au débat ; nous resterons dans l’interprétation de sa prise de position, afin de retenir sa compréhension du geste pictural. En substance, Caramuel approuve l’explication de Demontiosius – qui soulève l’incohérence de l’anecdote –, et il rejette donc ce qu’a pu affirmer Claude Saumaise, Salmasius, Salmacio dans le texte, qui, dans ses *Pliniana exercitationes in Caii Julii Solini Polyhistora* parus à Paris en 1629, accorde tout son crédit au récit de Pline. Selon Caramuel, cette lecture

⁹⁵² La personnalité des deux peintres se résume à cette entrée en matière : « No hay cosa mas sabida en la Escuela de Eruditos Pintores, que decir, como huvo dos Pinceles, uno en Cio, otro en Rhodas; que han sido tenidos y estimados por Milagros del Mundo. Mucho de cada uno de ellos han escrito diligentes Autores: y muy en particular Plinio *lib. 36. cap. 10*. Llamábase Apelles el de Cio: y el de Rhodas Protogenes. Al primero debio su divinidad y vida Venus, porque como refiere Ovidio, *Si nunquam Venerem Cous pinxisset Apelles, / Mersa sub acquareis illa lateret aquis*. Al segundo Ialyso (aldea pobre en la isla de Rhodas) le debio el ser celebrada, y gloriosa pues su Pintura, por ser delineada con diligencia extraordinaria: merecio ser admirada en Roma, en el Templo de la Paz, donde fue dedicada. Veanse Plinio *lib. 5. cap. 31*. Pomponio *lib. 2. y A. Gellio lib. 15. cap. 31 &c.* », Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., pp. 42-43.

⁹⁵³ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 43.

⁹⁵⁴ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 43.

candide est le fait d'une ignorance de ce qu'est la peinture, ce qu'il exprime par cette antanaclose et ce mordant : « Por defender a Plinio en pocas lineas dice mucho de las lineas Salmasio, que vienen a supponer, que el Letor no haya visto Pinturas. »⁹⁵⁵. À l'inverse, Caramuel base son discours sur une objectivité conceptuelle en distinguant trois modalités de réalisation de l'image : « delinear », tracer une ligne d'une seule couleur, noire en général, ce que l'on peut voir sur une estampe, « iluminar », ajouter de la couleur dans ce contour⁹⁵⁶, et « pintar », appliquer de la couleur indépendamment de tout trait dessiné au préalable. Le pinceau n'intervient que dans ce dernier cas, il est ainsi dissocié des notions de ligne ou de trait. Ce cloisonnement des pratiques par les mots en vient à nier la joute linéaire : Caramuel, en suivant Demontiosius, éloigne la ligne de la définition de l'art pictural⁹⁵⁷.

La deuxième partie de la démonstration fait abstraction de cette première réfutation et envisage l'échange linéaire sur le premier mode évoqué – comme un dialogue de plumes, et non de pinceaux – en interrogeant cette fois la pertinence de l'enjeu : Caramuel rend infondée la recherche de la finesse, en arguant que l'expressivité ressort davantage d'un tracé marqué. L'auteur eût accepté – « podria haver sido »⁹⁵⁸ – un exercice d'adresse géométrique, comme la réalisation à main levée d'une courbe ou d'une droite parfaite, dont la qualité dépend bien de l'assurance de l'artiste et non des contingences matérielles, en l'occurrence la taille de l'instrument saisi au hasard. Caramuel cherche donc l'exactitude du geste derrière l'écran d'invraisemblance narrative : il ne se contente pas de la symbolique de l'épisode et veut en extraire la teneur concrètement picturale. Alors que ses prédécesseurs et contemporains considèrent en général la ligne comme une signature, Caramuel décrypte ce qu'elle signifie proprement et veut démontrer qu'elle ne correspond pas à une prouesse digne des plus grands peintres d'alors.

Mais puisque Pline parle bien de couleur et de finesse de la ligne (« adreptoque penicillo lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam »), et qu'il dit avoir contemplé de ses propres yeux cette œuvre à deux mains, Caramuel sonde en dernier lieu la volonté expressive de l'auteur, qu'il juge responsable des croyances abusives et tenaces. Pour ce faire, il place en abyme de la première joute celle opposant Demontiosius à Salmacius, affrontement qui resterait unilatéral si Caramuel ne reprenait pas la plume et la critique incisive du premier afin de contredire la vanité et l'arrogance du second⁹⁵⁹. Il conclut enfin par l'interprétation de

⁹⁵⁵ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 44.

⁹⁵⁶ Voir par exemple le *Tratado de iluminación* de Juan Ricci, manuscrit reproduit dans Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia...*, pp. 238-245. L'auteur explique comment mélanger les couleurs et indique leur utilisation dans des motifs précis.

⁹⁵⁷ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 44 : « De manera, que unas Imagenes se delinear, otras se iluminan, otras se pintan. Luego, pues Apelles y Protogenes, no eran Delineadores, ni Iluminadores, sino Pintores, no pudo sêr de lineas su Certamen. »

⁹⁵⁸ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 44.

⁹⁵⁹ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., pp. 44-45 : « Luego no havia tal Tabla en el Palacio de Cesar: y si la havia, era de otra cosa, y no tenia estas lineas. Pues como se arroja Plinio a decir, que las vio? A no sêr tan cortes Demoncioso, dixera de Plinio, lo que otros muchos: y es, que en sus libros escribio con gran tiento, por no sêr cogido en alguna verdad. Pero por no faltar a la cortezia debida, le escusa, como puede [...]. Vuelve por Plinio Claudio Salmacio en el lugar citado: y contra Demoncioso desembaina la pluma, y le da no se si de taxo o reves estos golpes. *Negat* (dice *Moniocosius*) muy divertido escribe, pues yerra manifestamente en el

ce qu'a voulu dire Demontiosius sur ce que Pline a lui-même mal interprété, sciemment ou non. Un duel a bien eu lieu entre Apelle et Protogène, ce que Pline a bien repris de sources plus anciennes, mais dans un sens erroné :

[...] estos mismos Autores entendieron con el nombre de linea otra cosa diversa, y no lo que imagina Plinio. Si los golpes de un pincel se llaman *Líneas*, y la Historia se cuenta de otro modo, podra haber sucedido: pero si *linea* significa una raya; y la Historia contiene las circunstancias, con que la pinta Plinio, es Historia puramente pensada, sin que pueda tener o pretender lugar entre las sucedidas⁹⁶⁰.

Caramuel pourrait croire en une joute picturale – « podra haber sucedido » –, mais les termes utilisés par Pline interdisent cette lecture ; la joute géométrique telle qu'elle est formulée est donc invalidée. Que déduire de cette position si marginale dans le panorama théorique ibérique ? Au revers de cette négation du texte de Pline, quelle définition de la peinture Caramuel propose-t-il ? Même si elles lui sont liées, la technique du dessin et l'habileté géométrique ne résument pas l'art pictural, identifié au contraire à la couleur⁹⁶¹, indépendamment même de toute ligne tracée au préalable. Caramuel distingue le dessin de la peinture, et de ce fait, l'anecdote de la joute linéaire ne peut pas et ne doit pas fonctionner comme un paradigme de l'excellence picturale, puisqu'elle exprime – par les mots et l'idée erronés de Pline – une conception faussement réductrice de cette pratique, mais largement répandue⁹⁶².

Comme l'analyse Hans van de Waal, les différentes réactions provoquées par cette anecdote révèlent en filigrane le positionnement de leurs auteurs dans les diverses polémiques sur la nature de l'art pictural, telles que *l'ut pictura poesis*, l'imitation ou le refoulement de

nombre de su Antagonista) *lineas dici de coloritia Pictura*. [...] Esto es quanto dice Salmasio, y con ello no le defiende a Plinio. »

⁹⁶⁰ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 45. L'auteur ne condamne pas ces histoires inventées ; il s'insurge contre ceux qui ne savent pas les dissocier de la vérité, de la réalité. Cette exigence de lucidité réapparaît plus tard dans le traité, et elle est illustrée par une référence éloquente : « Parece, que Serlio havia leido a Cervantes, que para no faltar a la Verdad, y honrar con todo esso sus Novelas con nombre glorioso de *Historias*, nos advierte, que de estas (de las *Historias*) hay dos generos; porque unas son sucedidas, otras Pensadas. », *ibid.*, t. II, traité VIII « Donde se explica la *Architectura Practica* », p. 25.

⁹⁶¹ Dans le chapitre sur la perspective, l'auteur distingue clairement le dessin de la peinture, qu'il définit par une métaphore empruntée à une traduction latine du *Traité de la génération des animaux* d'Aristote (livre II, chapitre 6), dans laquelle la peinture – et même sa perfection – sont associées à la couleur : « Aristoteles quiere que veamos como se haze una pintura. Para que sepamos como procede en sus obras Naturaleza: y Nosotros procediendo al contrario, podremos considerar como va formando la Naturaleza un animal, para saber como se ha de hazer una Estatua, o Pintura. En el cap. 3. del lib. I. de la generacion de los Animales dice. *Omnia lineamentis primum describuntur, deinde colores recipiunt, & mollitiem & durtiety, quasi Pictoris officio Natura fungatur, cum condit; Pictor enim ubi primas lineas descripserit animantium, mox vario illimit colore & perficit.* [...] Despues, como dice Aristoteles, hecha la naturaleza las primeras lineas del embryon, y comienza a dar color al semen: y distinguir partes duras de blandas: y en esto procede como si fuera un curioso Pintor, que primero haze un bosquejo, y despues le va perficionando poco a poco &c. », Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII « De algunas Ciencias que adornan la *Architectura* », p. 56.

⁹⁶² Hans VAN DE WAAL, « The *Linea Summae Tenuitatis* of Apelles... », p. 17 : « [...] in the school of the philologists the difference is stressed between the drawing of a line such as occurs in geometry, and the making of a thin line with a brush. It is in large measure typical of the prevailing concepts and ideals that this illuminating technical observation was so rarely heard in the artists' camp. » L'auteur cite en note un passage du *Trattato dell'arte de la pittura* (1585) de Lomazzo qui associe clairement la joute linéaire au savoir mathématique des maîtres grecs. Cette interprétation – qui relève du topique dès qu'elle oublie d'interroger le sens de l'anecdote – était la plus courante, et c'est celle que nous avons rencontrée chez tous les théoriciens ibériques.

l'Antiquité⁹⁶³, ou encore le rapport de force entre couleur et dessin. Pour Caramuel, et pour Demontiosius avant lui, le dessin, les lignes et la finesse des lignes n'ont rien à voir avec la peinture, ce qu'il exprime très clairement dans le chapitre sur la perspective : « Dibuxar no es pintar, sino hechar las primeras lineas, con las quales se ha de ir gobernando el Artifice para hazer su Pintura. »⁹⁶⁴. Si l'architecte doit connaître cet art, ce n'est pas pour réaliser ses schémas, ce qu'il accomplit par l'étude de la perspective, de la symétrie et de l'arithmétique, mais c'est pour parfaire son œuvre par l'apport d'un art à part entière⁹⁶⁵, mathématique lui aussi à sa base, mais artistiquement autonome, esthétique. Caramuel se fait ainsi l'écho d'une définition à contre-courant des idéaux et des théories répétées en Italie puis en Espagne jusqu'à son époque, par des auteurs qu'il ne prend d'ailleurs pas la peine de citer. Palomino s'insurge logiquement de ce silence, car lui-même perpétue la vision idéalisante de la peinture comme art du dessin – et ce malgré ses propres préférences stylistiques, comme c'est le cas de beaucoup de ses prédécesseurs.

La grande majorité des artistes et des théoriciens espagnols semblent avoir préféré – par facilité, habitude, idéalisme – une vision allégorique de l'anecdote plinienne. De Holanda à Palomino, en passant par les juristes et les amateurs de peinture, tous ceux qui mentionnent la joute le font sans la remettre en cause, sans en approfondir la compréhension, mais en l'acceptant dans un premier degré converti en un sens symbolique, autrement dit en un topique. Ils adhèrent à son énonciation représentative d'une excellence liée au dessin ; ils démontrent ainsi leur fascination envers l'antiquité et envers un idéal esthétique emprunté, le dessin anoblissant, alors même que certains apprécient la manifestation d'un style opposé, non dessiné, celui de Diego Velázquez en particulier. En revanche, l'approche philologique du récit à laquelle participe Caramuel rend compte d'une modernité plus assumée face aux dogmes stylistiques en vigueur. L'auteur applique à sa théorie une liberté intellectuelle en accord avec son pressentiment esthétique : il rompt le hiatus souvent observé depuis Pacheco jusqu'à Palomino entre l'inertie d'une idéologie picturale construite sur les préoccupations du XVI^e siècle et la sensibilité au style nouveau. Caramuel interroge ainsi les fables antiques depuis

⁹⁶³ Cette polémique est présente dans le chapitre « Si los Architectos Modernos tienen obligacion de imitar, y seguir los Antiguos », Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité V « En que se enseña la Architectura Recta », pp. 9-11. L'auteur y affirme son respect envers les maîtres du passé, mais il énonce la liberté inhérente à la modernité dans la voie de la perfection. Jusepe Martínez avait déjà évoqué ce débat dans ses *Discursos practicables* et avait exprimé une position similaire.

⁹⁶⁴ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII « De algunas Ciencias que adornan la Architectura », p. 56. L'auteur commente un passage des *Chiliades* de Jean TZÉTZÈS (VII^e siècle) au sujet d'une autre compétition, cette fois-ci sculpturale, opposant Alcamène à Phidias : l'Athéna du premier est faite pour être contemplée de près par son rendu précis, tandis que celle du second est remarquable vue de loin, depuis son emplacement définitif en hauteur, car l'auteur a pris en compte les déformations optiques, obliques. Caramuel traduit et annote Tzétzès ; il apporte au mot « dibuxaba » une précision qui révèle encore une fois sa rigueur notionnelle et théorique en ce qui concerne l'art pictural.

⁹⁶⁵ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., pp. 40-41 : « No escribo este Tratado digo por la razón general, que he propuesto; porque ella, aunque es verdad, no es suficiente, para que un Pintor estudie Medicina; o el arte de esgrima un Letrado. Escribole por una especial, que hay en la Architectura, a quien acompañan muchas Ciencias, como en el primer Capitulo de su Libro Primero nos enseña Vitruvio. De ellas dos (Arithmetica, y Geometria: no enteras, sino en gran parte de sus Maximas, y Conclusiones) son Fundamentales: y assi antes de contemplar el primer marmol, las ha de aprender el Architecto; porque sin ellas trabajara sin fruto. Otras hay, sin las quales se podrá saber, y professar la Architectura, pero no con excelencia; y estas son las que Vitruvio mescla con las otras y yo pongo con distincion en aqueste Tratado. »

sa propre scientificité, et dans le même temps, il se laisse impressionner par le réalisme et la matérialité spécifiques du portrait du pape Innocent X par Diego Velázquez⁹⁶⁶, l'un des rares peintres auxquels il fasse mention.

Il est étonnant que dans cette remise en cause de la ligne, le précepte lié à Apelle, « Nulla die sine linea », ne soit pas évoqué par Caramuel. Si la ligne ne relève pas de l'exercice pictural, en quoi consiste alors l'endurance légendaire du maître grec ? Le proverbe a fait son travail de condensation : cette ligne évoque à la fois concrètement le dessin, l'ébauche, entraînement et support quasi nécessaires à la réalisation d'une œuvre peinte, et plus abstraitement la métaphore, ou la métonymie de la pratique en général. La ligne pourrait être au peintre ce que le vers est au poète, un exercice quotidien et une désignation figurée de leurs arts respectifs. Si Caramuel ne cite pas le proverbe, c'est sans doute parce que celui-ci reflète un savoir populaire qui amplifie la déformation de Pline ; seul le sens propre et objectif de la ligne intéresse l'auteur, car il envisage une définition prosaïque de la peinture. Il rompt ainsi le mouvement métonymique du contenu, le trait, vers le contenant, la peinture, en démontrant leur inadéquation conceptuelle.

Par cette honnêteté, cette rigueur intellectuelle, Caramuel anéantit une belle métaphore de la gloire picturale, mais en réalité, il allège sa théorie d'un poids qui leste la grandeur de la peinture contemporaine : sa réflexion depuis et sur l'art de son temps rompt le cercle vicieux des topiques identificateurs, ressassés par ceux qui aspirent à l'idéal d'une peinture noble, libérale, presque divine, mais qui tuent dans l'œuf les conditions théoriques et esthétiques fondant un style réellement libre, aérien, et transcendant. Rien dans la somme de Caramuel n'est présent par hasard, la remise en cause de la joute linéaire n'est pas un exercice rhétorique ornemental : il s'agit de redresser une erreur théorique fondamentale à sa base. Il n'y a pas de la part de l'auteur un rejet systématique des légendes ou des anecdotes topiques, tant qu'elles ne s'appuient pas sur une idée reçue dépassée ou une invraisemblance conceptuelle. *L'Histoire naturelle* de Pline, source prolifique et pluridisciplinaire presque unique en son genre, mais imparfaite, se trouve souvent en première ligne des rectifications et des désabusements, mais elle est avant tout un support de réflexion. Caramuel ne remet pas en cause le statut de peintre excellent d'Apelle – il lui a précisément restitué son geste pictural authentique – et il use de son aura devenue proverbiale⁹⁶⁷, comme de celle de Timanthe⁹⁶⁸ ou de Zeuxis⁹⁶⁹. Un épisode

⁹⁶⁶ L'auteur ne cède cependant pas au topique de la peinture éloquente : « Fue Innocencio X. gran talento, y con gran prudencia gobierno muchos años. No era hermoso de cara. Desearon muchos Principes tener una Pintura suya al vivo, y no lo consiguieron, porque grandes pintores con demasiada curiosidad lo procuraban. Salieron lienços, tablas, y laminas y en todas la suavidad del pincel no llegaba a representar la aspereza y severidad de aquella cara; y assi Velazquez, imbiado de Madrid a este effecto, adereço un angeo, y en su aspereza delinea una Pintura, que para ser Innocencio, solamente le faltaba el hablar: y con la felicidad de este sucesso, confirmo, que es verdadera la dotrina, que ignoraba Alcamenos, y Phidias poco ha nos enseñaba. », Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 57. Voir l'analyse du passage par Fernando MARÍAS FRANCO, « Diego Velázquez y la pintura oblicua... », pp. 259-264.

⁹⁶⁷ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII..., p. 55 : « No hay Pintor, que no se juzgue Apeles, y tenga por mejores sus lienços, que los que otros delinean con mas arte. » L'auteur illustre ainsi la jalousie qu'a pu expérimenter Alcamène face à Phidias.

⁹⁶⁸ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VIII « Donde se explica la Architectura Practica », p. 11 : « Accordandose Plinio, que un gran Pintor, a quien avian mandado, que pintasse un Gigante en un naype,

mettant en scène ce dernier sert d'ailleurs de préambule allégorique au troisième tome de l'*Architectura civil* : l'auteur revient sur le temps qu'il a mis pour concevoir et réaliser toutes les planches de ce volume, et se compare à Zeuxis conseillant modération et application au zélé et hâtif Agatharque⁹⁷⁰.

Nous retiendrons de cette incursion dans un traité sur l'art architectural l'importance de la place accordée à la peinture, mais également au peintre : Caramuel lui adresse nombre de ses conseils, et il s'y identifie lui-même. C'est dans ce contexte théorique excentré que nous trouvons paradoxalement l'analyse la plus approfondie d'un topique emblématique de l'art pictural : précisément, cette distance théorique permet sans doute une objectivité décomplexée face aux modèles ou aux courants de pensée dominants, mais nous soulignerons surtout la rigueur et l'esprit critique spécifiques de Caramuel, qui puise ses références et ses maîtres à pensée dans des horizons – philosophiques, géographiques – éloignés de ceux de ses compatriotes, tout en dévoilant un goût influencé par la création espagnole contemporaine. Dans le panorama de la littérature artistique, Caramuel s'inscrit moins comme une rupture que comme un décalage, ou plutôt un recalage : la remise en cause de la joute linéaire ne touche pas le personnage d'Apelle, mais la manière de voir, de concevoir la peinture, et donc le geste pictural, associé dans son accomplissement à la couleur. Ce recadrage témoigne d'une adéquation rare entre discours et contemplation, adéquation à la mesure de la volonté de l'auteur de voir prise en compte théoriquement la spécificité visuelle de l'architecture oblique.

cumplio con el empeño, en que se hallaba, pintando el dedo menique de un pie; significando con esto, que seria de desmedida grandeza aquel hombre de cuyo pie el dedo minimo era tan grande como un naype [...]. » Le nom de Timanthe – toujours lié à la notion d'ingéniosité – semble ne pas venir à l'esprit de l'auteur, qui le cite pourtant auparavant. L'anecdote illustre ici non pas un aspect artistique, mais l'euphémisme utilisé par Pline lui-même qui, au lieu de chiffrer le coût des pyramides d'Égypte, évoque la somme dépensée rien que pour désaltérer les ouvriers.

⁹⁶⁹ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. II, traité VII « De algunas Ciencias que adornan la Architectura », p. 58 : « [...] viene a proposito la historia de Zeuxis, que aunque sabida de todos la propondre en esta Nota con las palabras de Ludovico Demonciosio [...]. » Aucun commentaire n'est formulé sur la réalisation de ce portrait composite d'Hélène, mais de nouveau, l'auteur cite l'anecdote par l'intermédiaire de Demontiosius, qui fait office d'éclaircisseur et de garant face aux légendes antiques.

⁹⁷⁰ Juan CARAMUEL, *Architectura civil...*, t. III, prologue, pp. 1-2 : « Con poco trabajo, y en breve tiempo dibuxo yo, y coloro mis Retratos, un día le decia a Zeuxis el Vanaglorioso Agatharcho: y Zeuxis, como refiere Plinio, sonriyendose le respondio, Yo con mucho, y en muy largos los mios. Dandonos a entender, que *Sat sitò fit, quod sat bene*. Porque, quando se mira una Pintura, no se pregunta, quanto tiempo se empleo y se gasto en hazerse; sino, si esta con toda perfeccion acabada. He contado esta Historia, para que sepa V. Alteza Real, que en la delineacion destas Laminas no he querido imitar a Agatharcho, sino a Zeuxis: porque con gran trabajo y en largo tiempo las he promovido al estado en que estan. » L'auteur précise en note : « Este Apophthegma nos lo propone en su Florilegio. verb. *pictor*. el Erudito Joseph Langio. Fue Agatharcho Pintor famoso en aquel siglo. Tan trabajador y diligente, que fundaba su gloria en acabar sus lienzos presto. [...] Zeuxis, natural de Heraclea, con su pincel dio gran honra a su Patria. No fue igualmente venturoso con todos; porque despues de haver vencido a otros en diversos Certamenes, salio de el que tuvo con Parrhasio, vencido. Hizo Pinturas, que fueron celebradas en Asia: y entre otras una Helena tan hermosa, que se llevo a Roma por milagro del arte, y en tiempo de Trajano (Español, y emperador Romano), se conservaba en Roma en la Galeria de Philippo, como *libr. 35. cap. 10*. nos lo refiere Plinio. » Caramuel s'inspire de la compilation de Joseph LANGE, *Florilegii magni, seu Polyantbeae floribus novissimus sparsae, libri XXIII. Opus praeclarum, suavissimis celebriorum sententiarum, vel Graecarum, vel Latinarum Flosculis, ex sacris & profanii Auctoribus collectis, refertum*. Lyon : J. A. Huguetan et M. A. Ravaud, 1659, p. 2186 : « Agatharcho se laudante quod animalia facilè celeritèrque pingeret, damnans celeritatem : Ego vero, inquit, Diu. *Plin.* » L'anecdote n'est cependant pas évoquée par Pline, mais par Plutarque, dans la *Vie de Périclès*, et elle est reprise dans les *Apophthegmes* (livre VI) d'Érasme.

III. LES ARTISTES THÉORICIENS DU XVIII^e SIÈCLE DANS LE SILLAGE DE LEURS AÎNÉS

Dans une focalisation toujours excentrée face aux traités théorico-pratiques du XVII^e siècle, mais cette fois-ci dans un écart temporel, nous présenterons la vision de deux artistes théoriciens des Lumières sur leurs prédécesseurs, et le profit qu'à leur tour ils tirent des figures légendaires du premier peintre. Le regard fixé sur leurs aînés, Antonio Palomino et Matías de Irala en reprennent les instruments conceptuels et les formules visuelles, offrant ainsi une récapitulation, parfois proche de l'hommage, des mécanismes de louange de l'art pictural et des peintres. Cette filiation dépasse la simple reformulation des topiques et aboutit à une réinterprétation de l'idéal dans deux modalités différentes, discursive et emblématique, mais sur un même plan rhétorique.

1. Rigueur et fascination d'Antonio Palomino dans *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724)

La somme d'Antonio Palomino sur l'art pictural, composée de trois tomes qui embrassent respectivement la théorie, la pratique et le « Parnaso » des artistes éminents ayant marqué l'Espagne depuis la fin du XV^e siècle, s'impose doublement comme un aboutissement de notre panorama sur les figures fascinantes du peintre : d'une part, les topiques font une apparition à la fois conventionnelle et transcendée, et d'autre part, le *Museo pictórico y escala óptica* se conçoit lui-même sous la forme d'une échelle, telle une pyramide à considérer dans sa progression, son élévation et son excellence. Plus qu'un bilan, cette œuvre est un témoignage érudit et personnel qui rend compte de la spécificité de la mentalité espagnole face à l'art, par sa focalisation doctrinale et imaginaire, alors même qu'ailleurs en Europe, en France et en Italie, les théoriciens de l'art s'écartent des schémas de pensée externes à la singularité de l'expression artistique. Nous interrogerons donc ce regard discursif postérieur porté sur les peintres de la période classique en suivant la volonté idéalisante de l'auteur, et en appréciant la formulation ordonnée des jalons légendaires dont il a hérité.

L'originalité dont fait preuve Palomino dans la manipulation des figures de premiers peintres concerne beaucoup moins le fond que la forme : nous retrouvons en effet les personnalités habituelles, mais la rigueur de leur exposition, aussi bien chronologique qu'analytique, diffère grandement de la présentation souvent éparse des théoriciens antérieurs⁹⁷¹. L'instance placée logiquement en tête est celle de Dieu, mais elle reflète davantage la question de l'image, autrement dit de la conception et de la matérialisation visuelle d'une idée, selon trois modalités majeures : celle du Verbe incarné dans le Fils, celle du macrocosme, la Nature, et celle du microcosme, l'homme. La métaphore picturale est

⁹⁷¹ Sur le caractère logique et systématique du *Museo pictórico*, voir l'article de Miguel MORÁN TURINA, « El rigor del tratadista: Palomino », in Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 129), 1997, pp. 175-194.

décelable dans les verbes « estampar », « retratar », ou les expressions « el Arte de la imitación », ou « Aurora del Arte de la Pintura en la Mente Divina »⁹⁷² ; elle sera ensuite approfondie, notamment dans la correspondance entre les techniques picturales et les états divins⁹⁷³. Cependant, la rigueur de Palomino lui fait distinguer l'assimilation de la comparaison, en s'inspirant de saint Thomas : l'homme n'est pas une image de Dieu, mais il a été créé à l'image de Dieu. Le théoricien ne cède donc pas à l'élan lyrique et s'appuie constamment sur des concepts précis ; en l'occurrence, c'est la notion d'image, d'idée, et non celle de peinture, qui est en jeu. La figure du Dieu peintre n'est qu'une métaphore consciemment utilisée afin de justifier la nature et la finalité mimétique de l'art pictural.

Suite à la présentation de ces antécédents divins de la peinture, Palomino ouvre concrètement le thème des origines de cet art, et pour la première fois, le chapitre dédié à cette information comprendra toutes les légendes fondatrices dans une chronologie globale. Tout d'abord, l'image de la divinité est de nouveau intégrée en préambule, par l'interprétation de la Création comme une œuvre composée de lignes et de couleurs. Il est ensuite fait mention de la première utilisation humaine de la peinture, en Égypte ou en Grèce. Sans opérer de séparation entre les légendes antiques et bibliques, Palomino indique parallèlement l'implication des Hébreux, notamment d'Énoch, fils de Seth, et de Tharès, qui redécouvre la peinture après le Déluge. Il est ensuite question des premiers techniciens grecs, tel qu'Apollodore d'Athènes, puis viennent les noms de Zeuxis, de Parrhasius, de Pamphile, et enfin celui d'Apelle, fidèlement compris comme le couronnement d'un art arrivé à une qualité scientifique et auquel il ne manquait que le style, la grâce⁹⁷⁴. Apelle est le peintre parfait, éminent par l'union de la maîtrise technique et du talent esthétique, il est l'excellence absolue face à l'art partiel de ses confrères.

Palomino enchaîne ensuite sur l'éclipse traditionnelle du Moyen Âge pour évoquer la renaissance de la peinture en Italie, mais il précise tout de même que la peinture n'a pu s'éteindre complètement pendant tous ces siècles, et qu'elle a dû se maintenir en Espagne sous les Goths, pour la simple raison que l'art pictural est né et reste lié à la religion chrétienne. Le théoricien intègre alors une légende souvent excentrée dans les traités, car envisagée d'abord

⁹⁷² Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I : Theorica de la pintura en que se describe su origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, e ilustran...* Madrid : Lucas Antonio de Bedmar, Impresor del Reyno, 1715, in *Tratados de artes figurativas...*, pp. 3 et 4.

⁹⁷³ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I...*, p. 8 : « Tres son assimismo los modos de pintar; à el temple; à el fresco; à el olio. En el estado de Naturaleza, se considera esta Imagen à el temple [...] por ser la manera mas antigua, mas aspera, y dificil de conseguir union, y dulçura. En el de Gracia, se considera à el fresco, con el Agua del Bautismo, [...]. En el de Gloria, se considera à el olio; bien a proposito para la luz, ò sombra de Gloria [...] »

⁹⁷⁴ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I...*, p. 17 : « Colocada, pues, en aquellos tiempos la Pintura en razon de Arte perceptible, y científico, la coronò con el buen gusto, gracia, donayre, ò bella manera, (que dize el Italiano) el grande Apeles; lo qual afirmaba el de si mismo; pero sin jactancia (como algunos quieren) pues con ingenuidad modesta çedia, à lo que juzgaba superior en otros, aventajandose cada qual en diferentes partes de la Pintura: Zeuxis en la ossadia, Prothogenes en la diligencia, Timanthes en el ingenio, Nicofanes en la gravedad, Pamphilo, y Melanthio en lo científico, Antiphilo en la facilidad, y Theon Samio en los conceptos; pero en el ingenio, belleza, y gracia, Apeles. Floreciò este luzido Emporio de la Pintura sobre la Olimpiada ciento y siete, tres mil seiscientos y treinta años de la Creacion del Mundo, en que llego la Pintura en Grecia à el auge de su perfeccion; pues sobre lo acordado, y científico, si le falta el buen gusto, y gracia, no llega à colocarse en la eminencia. »

pour son exemplarité et moins pour sa qualité originale : celle de saint Luc⁹⁷⁵. Cette insertion est marquée par une autre originalité : l'œuvre artistique de l'évangéliste est interrogée dans sa diffusion spécifique sur le territoire ibérique. Comme chez Pacheco, l'aptitude picturale de Luc est également comprise dans sa variante polychromiste, celle du « pintor de imágenes », à laquelle pourrait s'ajouter celle de sculpteur ; le théoricien donne son avis personnel à ce sujet.

Centré sur l'histoire de la péninsule, Palomino donne les preuves d'une existence de la peinture durant la période médiévale, obscurcie par les Barbares et les Sarrasins, puis il développe la convalescence de la pratique sous Ferdinand le Catholique. Les théoriciens antérieurs s'arrêtaient davantage sur le réveil de la peinture en Italie, mais ce sont les noms de Berruguete, Rincón et Becerra qui apparaissent ici en premier. Les maîtres italiens ne sont pas évincés, mais ils ne distancent plus les artistes espagnols, l'exposition tenant éloignées le plus souvent les tournures mythifiantes. La dernière facette légendaire sur l'origine de la peinture est attachée à la technique du dessin : Palomino rappelle son invention entre les mains de la fille du potier Butadès, nom dans lequel il voit une possible paternité étymologique du terme « dibujo ». Mais il propose une interprétation philosophique de ce mythe, en désignant l'Amour comme inventeur du dessin⁹⁷⁶. Il insuffle ainsi dans un poncif une force conceptuelle inhabituelle, ce qui le fait rejoindre la préférence, bien conventionnelle et même académique, pour le dessin face à la couleur.

Dans le reste de sa glose sur la théorie et la pratique picturales, Palomino ne revient pas sur la question de ses origines : les allusions aux différentes figures seront seulement illustratives et motivées par la démonstration. En ce qui concerne Apelle, et au-delà des pièces poétiques liminaires qui louent Palomino comme « sabio Apeles de la Edad presente » ou « Apeles Eloquente », les deux premiers tomes du *Museo* sont parsemés d'exemples brefs et largement topiques : il est question de la constance du maître, de sa modestie, du portrait tellement réaliste qu'il en devient auscultable, de la dextérité dans le rendu des éclairs, ou de la perspicacité à peindre le roi Antigone de trois quarts. Ces qualités font d'Apelle un emblème, mais non une fin en soi. Par ailleurs, d'autres détails significatifs attachés à son art sont développés avec mesure, dans l'optique d'une précision technique. Ainsi, au sujet de la mosaïque, l'auteur mentionne l'hypothèse des vestiges sur lesquels la signature du maître grec

⁹⁷⁵ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I...*, p. 18 : « Y lo que especialmente no se puede negar, es, que la hubiesse [la pintura] desde, que se recibió la Religion Christiana, y con ella el uso de las Imagenes, por la predicacion del Apostol Santiago, que traxo à estos Reynos algunas de mano del Glorioso Evangelista San Lucas; aunque las que son de talla, ò bulto, se dize ser de mano de Nicodemus, coloridas por el Evangelista, de quien solo afirman los Autores, que fue Pintor; aunque no hallo repugnancia en que fuesse tambien Escultor. » Palomino cite comme sources Simon Métaphraste, Eusèbe et Nicéphore Calliste.

⁹⁷⁶ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I...*, pp. 29-30 : « Y haze al caso, según el mismo Autor, el aver sido inventora del Dibujo en Corintho la hija de *Dibutades* Alfahahero; la qual, prendada del amor de vn Mançebo, que estaba para ausentarse, delineò con un carbòn la sombra de su Rostro, causada de la luz en la pared: Con que en solo *Dibutades* hallamos gran fundamento para la deduccion de la voz Castellana *Dibujo*, con antiguo, y bien executado origen; y no menos de *In buxo*, por ser la materia en que se exercitaba. De este caso de la hija de *Dibutades*, se infiere con evidencia, aver sido el inventor del Dibujo el Amor; pues fuè el estímulo de aquella primera delineacion: Y no se debe estrañar; porque aunque el Dibujo es hijo del Entendimiento, este no se actúa sin el imperio de la voluntad, à cuya Potencia pertenece la execucion, y sin la qual no llegarà à el perfecto, y vltimo complemento de su sèr. Y notese, que no digo fuè el Amor causa efectiva del Dibujo, sino inventiva; porque inventar, es hallar; y el hallar, supone yà constituido lo que se busca [...]. »

aurait pu être conservée, en se référant aux *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho⁹⁷⁷. De la même manière, le combat linéaire qui opposa Apelle à Protogène et l'invention d'un vernis renforçant les couleurs sont utilisés pour démontrer que ces artistes peignaient a tempera⁹⁷⁸. Enfin, la personnalité d'Apelle acquiert plus d'épaisseur quand il s'agit de rappeler les honneurs qui lui ont été accordés, et leurs fondements : ainsi, la grâce ouvre les portes de la postérité⁹⁷⁹, la vivacité intellectuelle favorise les discussions amicales avec Alexandre et l'octroi d'une reconnaissance exceptionnelle⁹⁸⁰, tandis que le décret d'exclusivité dont l'empereur le gratifia est un modèle pour les monarques modernes.

La reprise des anecdotes est conventionnelle dans sa manipulation et ses objectifs. En revanche, Palomino se montre attaché à la conservation des légendes, qu'il comprend comme telles mais qu'il ne veut pas voir affaiblies. Il exprime et avoue même la dimension du poncif, ressassé et connu de tous, tout en le perpétuant⁹⁸¹, et corollairement, il s'élève contre ceux qui remettent en cause la grandeur de ces figures : la proposition révisionniste de Juan Caramuel sur le geste d'Apelle est ainsi fustigée avec force⁹⁸². Palomino revient à une utilisation et à une

⁹⁷⁷ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 35 : « Y si hèmos de dâr credito à lo que dize Carducho, parceçe, averla exercitado Apeles, por averse hallado vna Pintura de esta calidad [marmorea] en Roma, subterranea, en tiempo del Papa Clemente VIII. con la Rubrica de Apeles en Griego. »

⁹⁷⁸ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 41 : « [...] para las Lineas de la Competencia de Apeles, y Protogenes, con libre, y azelerado pulso tiradas, y divididas, ni nos dize, que Apeles mandò calentar los colores, quando la Criada le dixo, que no estaba en Casa su señor; de que se infiere, estarian eladas las Ceras; ni estas eran materia idonea para la libertad de aquellas Lineas; ni el grueso, o relieve, que dexaria la Cera en tal caso, era capáz de la division, y subdivision, que assegura Plinio: Con que es forçoso fuesse à el Temple, en que los colores corren con libertad. Tambien el vaño, ò barniz, que daba Apeles à sus Tablas, para que cobrasen esplendor, con la debida templança, lo assegura; pues si fuesen todas hechas con Cera, no necessitaban de barniz; porque de su naturaleza tiene lustre la Cera, y nunca se rebebe, que es lo que se pretende remediar con el barniz, y especialmente en el Temple, donde siempre sucede el rebeberse [...]. »

⁹⁷⁹ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 65 : « Assi fue singularissimo Apeles en la Gracia, y belleza entre los Griegos, [...] y ella sola le hizo superior à todos, y le adquiriò inmortal Nombre en la Posteridad. »

⁹⁸⁰ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 77 : « Y no es de omitir, en confirmacion de esto, la parcialidad de Alexandro con Apeles, pues llegò à extremos tan raros de familiaridad, que Plinio la explica en terminos de amistad estrecha; como lo califica el ser tan frequente en su Obrador [...]; lo qual no hara con vn Artifice mecanico, sino con vn Ingenio Ilustre, que fuesse digno Assumpto de sus Honores [...]. »

⁹⁸¹ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 114 : « Que Hombre, el menos versado en Letras, no tendrà noticia de Apeles, de Zeusis, de Parrasio, de Timantes, de Protogenes, y otros celebres ingenios, que venerò la Antigüedad por eminentes en esta Arte [...]? ». Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo segundo : Practica de la pintura en que se trata de el modo de Pintar à el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que en su manipulacion pueden ocurrir...* Madrid : Viuda de Juan García Infançon, 1724, in *Tratados de artes figurativas...*, p. 147 : « No me pondré à referir la cèlebre expression de la calumnia de Apeles, y el furor belico de Alexandro; el genio de los Athenienses de Parrasio, y el Cíclope dormido de Timantes, con el celebrado sacrificio de Iphigenia [...]. »

⁹⁸² Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 163 : « [...] mucho mas me admira, que poniendose à escribir (dicho señor Caramuël) de la Pintura, en el Libro citado, como vna de aquellas Artes, de que se puede adornar el Architecto; en vez de hazer vn breve Resumen de su Theorica, y Practica, empena todo el Tratado de esta Arte en disputar, [...] y si las ponderadas Lineas de Apeles, y Protogenes, son ficcion fabulosa, o historia veridica: Cierto, que el Architecto quedará grandemente instruido en la Pintura con tales Dogmas! » Palomino montre à la fois son désaccord et son ironie envers cette remise en cause, tout en révélant ce qui manquait selon lui à la littérature artistique : une synthèse théorico-pratique de l'art pictural, lacune qu'il s'attache précisément à combler. L'auteur s'attaque ensuite à une citation de Caramuel qui conseille aux novices de ne pas s'attarder sur les volumes théoriques et de se concentrer au contraire sur l'entraînement pratique. Nous pouvons mesurer ainsi à quel point Palomino considérait comme primordiale la formation intellectuelle de l'artiste : « Palomino va a defender claramente una opción: la del pintor erudito frente al pintor prácticón, que era la dominante en su momento, muertos ya hacía tiempo, los Carducho, los Pacheco y los Céspedes. [...] la pintura no es tanto una ciencia práctica que se aprenda en el taller, sino especulativa, de base matemática y de formación

compréhension du mythe proche de la tonalité des théoriciens de la première moitié du XVII^e siècle, en accentuant la prise de conscience de sa valeur proverbiale, mais en faisant abstraction des inflexions qui lui ont été infligées à la fin du même siècle ; Apelle devient alors un nom moins identificatoire qu'instrumental dans la démonstration. En quelque sorte, Palomino oblitère une fois pour toutes la distance chronologique séparant l'Antiquité de son époque : les artistes grecs restent des paradigmes, des abstractions traditionnelles, tandis que la période des modèles absolus, des nouveaux « Antiguos », est replacée à la Renaissance. En somme, le traitement du personnage d'Apelle incarne l'œuvre de synthèse entreprise par Palomino, qui tente moins une étude critique qu'une vision panoramique de la période cohérente s'achèvant en 1700. La vénération envers les personnalités illustres de l'Antiquité s'est muée en une volonté de respecter un patrimoine et une tradition censés garantir une reconnaissance encore fragile au peintre ; le topique devient alors le signe de ralliement des théories à observer et à méditer afin de progresser dans l'art, et de faire progresser l'art.

Très précisément, ce point de rencontre légendaire est limité aux deux premiers tomes du *Museo pictórico* : Apelle et ses contemporains sont presque totalement absents du *Parnaso*, à une exception de taille qui là encore confirme l'œuvre de Palomino en tant que conclusion d'un processus déjà observé, celui de la formation d'une nouvelle figure idéale : Diego Velázquez, à qui le nom d'Apelle est exclusivement lié. En réalité, le phénomène est double, car parallèlement à cette comparaison privilégiée, Velázquez est la référence qui revient le plus souvent dans les autres biographies du *Parnaso* : il occupe donc le rôle d'un nouvel Apelle face aux peintres qui l'ont précédé et qui lui ont succédé, toujours dans une qualité moindre, sur les traces seulement de ce sommet inatteignable. Le rapprochement entre le maître grec et le peintre sévillan est majoritairement focalisé sur les détails courtoisants, vraisemblables ou vérifiés, comme les visites régulières du monarque dans l'atelier du peintre, la familiarité dans leur discussion, la réalisation de portraits officiels, ou les honneurs accordés à l'artiste. Mais certains éléments forcent le trait et s'apparentent largement à une adaptation du récit de Plinie à la vie du Sévillan, notamment au sujet de son énervement face aux remarques du public non averti⁹⁸³. Enfin, l'admiration que laisse transparaître Palomino semble se traduire par l'élaboration d'un véritable mythe : ainsi, la croix de l'ordre de Santiago ornant la poitrine de Velázquez dans les *Ménines* serait due à la main de Philippe IV, ajoutée de manière posthume,

libresca. », Miguel MORÁN TURINA, « El rigor del tratadista: Palomino »..., pp. 177-178. Au sujet de la grandeur controversée des œuvres d'Apelle, l'auteur avait repris plus haut la position de Carducho, en rappelant la qualité des vestiges artistiques antiques et en condamnant les détracteurs de cette vérité établie : « Lo que no se puede dudar, es, que la Pintura llegó en aquel tiempo a lo summo de su perfeccion, contra el dictamen de algunos, que piensan lo contrario, diciendo: Que si vna Pintura de Apeles se viesse oy, seria cosa de risa [...] », *ibid.*, p. 142.

⁹⁸³ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : El parnaso español pintoresco laureado : Tomo tercero : con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles, que con sus heroicas obras*. Madrid : Viuda de Juan García Infançon, 1724, in *Tratados de artes figurativas...*, pp. 333-334 : « Propuso su Obra Velazquez à la Censura publica, y fue vituperado el Cavallo, diciendo, estaba contra las reglas del Arte, con dictámenes tan opuestos, que era imposible convenirlos; con que enfadado, borrò la mayor parte de su Pintura; y puso en vez de la firma, como el lo avia borrado: *Didacus Velazquius, Pictor regis, expinxit* [...] ». Que cet épisode soit véridique ou romancé, la biographie de Velázquez est de toute façon placée sous le signe d'Apelle : Palomino introduit ensuite une longue digression empruntée aux auteurs antiques sur la remontrance d'Apelle envers le monarque qui commente ce qu'il ne connaît pas. Ce topique n'est pas directement greffé à la vie de Velázquez, mais son rappel appuyé influence fortement la lecture de l'ensemble de la notice, d'autant qu'aucune autre ne cite de maîtres antiques.

tandis que cette même œuvre est considérée comme l'apothéose de la peinture même, dont le sommet légendaire se trouve finalement transfiguré dans une œuvre cette fois bien contemplable, mais essentiellement transcendante⁹⁸⁴.

La personnalité de saint Luc ne connaît pas le même type de réactualisation ; il n'est présent dans le *Parnaso* et dans le tome sur la pratique qu'en tant que motif pictural : l'évangéliste n'est pas conçu comme peintre, et son œuvre n'est pas considérée comme un modèle technique. Sa figure est limitée à la théorie comme jalon historique, mais le personnage est de nouveau mentionné au sujet des images *acheiropoietes*. Le principe créateur de ces effigies surnaturelles a été clairement posé dans l'instance divine originaire, mais leur développement se fait en deux temps, respectivement centrés sur leur nature et sur leur fonction.

Il est tout d'abord question des images directement attribuées à la divinité incarnée, le Christ, dans le cadre de la justification de la libéralité de la peinture par le droit divin, dans le deuxième livre du premier tome. L'axiome du Dieu peintre est rappelé en préambule, puis l'idée de caution divine est déclinée par les huit images issues du corps du Christ : le portrait d'Abgar, les trois exemplaires de la Véronique et les quatre saints Suaïres. Afin d'insister sur l'implication totale de la divinité dans le geste pictural, Palomino circonscrit nettement la réalisation de chacune : l'image transmise au roi Abgar est ainsi exemptée de toute manipulation humaine, puisqu'Ananias est déclaré incompetent⁹⁸⁵ ; de la même manière, la Véronique relève de la conception du Christ, tandis que les saint Suaïres émanent uniquement de l'intention performative de Dieu. Ces exemples synthétisent les variations du geste pictural divin, du plus immatériel au presque humain, et légitiment la définition de la peinture comme art intellectuel et noble⁹⁸⁶. Ils préparent également l'idée de transmission de cette compétence aux mains de l'homme.

⁹⁸⁴ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo tercero...*, p. 342 : « Al otro lado està Don Diego Velazquez pintando; tiene la tabla de las colores en la mano siniestra, y en la diestra el pincel, la llave de la Camara, y de Aposentador en la cinta, y en el pecho el Abito de Santiago; que despues de muerto le mandò su Magestad se le pintassen; y algunos dizen, que su Magestad mismo se lo pintò, para aliento de los Profesores de esta Nobilissima Arte, con tan superior Chronista; porque quando pintò Velazquez este Quadro, no le avia hecho el Rey esta merced. » Palomino écrit sur les *Ménines* cette phrase devenue célèbre : « Porque es verdad, no Pintura. », et il ajoute : « [dexo Velázquez] en ella mucho, que admirar, y nada, que exceder. », *ibid.*, p. 343. Cette formulation ressassée au sujet des œuvres inconnues du passé, et donc strictement rhétorique, prend enfin corps dans le portrait de la famille de Philippe IV, presque au détriment du peintre. Les chefs-d'œuvre finissent souvent par échapper à leur auteur, car ils semblent subsumer tout leur talent ; dans le cas d'une production invisible, la personnalité du créateur n'est pas éclipsée et persiste, à l'instar des maîtres grecs. Palomino rapporte également ces paroles mythifiantes : « [...] y aviendo venido en estos tiempos Lucas Jordan, llegando à verla, preguntòle el Señor Carlos Segundo, viendo como atonito: *Què os parece?* Y dixo: *Señor, esta es la Theologia de la Pintura*: queriendo dar à entender, que assi como la Theologia es la superior de las Sciencias; asi aquel Quadro era lo superior de la Pintura. »

⁹⁸⁵ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I...*, p. 88 : « La primera, la que su Magestad Soberana formo de su Sagrado Rostro, imprimiendole en vn Lienço, y embiandosele à Abagaro, Rey de Edesa, que no pudiendo lograr la vista del Original, solicitaba ansioso vn Retrato de su Belleza; y la Benigna Esplendidez Generosa de Christo Señor Nuestro satisfizo tan Nobles deseos, yà que no lo pudo lograr la turbada diligencia del Artifice Ananias, que para este fin fuè embiado. »

⁹⁸⁶ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I...*, p. 90 : « Pero en lo que hà menester aqui suspenderse la admiracion Christiana, es, en que, aunque todas estas ocho Imagenes de Christo Nuestro Bien son executadas por Accion Divina, por ser el Supuesto Divino; en las Quatro Imagenes primeras tuvo alguna coòperacion la Humanidad Santissima de Christo; pero en estas quatro vltimas, solo la Divinidad, en la Persona Sacratissima del Verbo, que no desamparò el Sagrado Cuerpo difunto, donde no tuvo Accion la Humanidad, por

Cette question est abordée au chapitre onze du deuxième livre, « Repetidos testimonios del Cielo, en abono de la Pintura, y del Culto de las Sagradas Imagenes », et ferme le cercle théologique qui entoure la théorie picturale. Il s'agit cette fois de démontrer les divers relais ayant existé entre l'instance divine et l'humanité dans la fabrication des portraits religieux, autrement dit, la rémanence de la divinité dans toutes les effigies qui ont pu voir le jour à la suite des originaux – le portrait d'Édesse, les saints Suaires –, remémorés en préambule. La fonction exemplaire de l'ensemble des œuvres picturales s'inscrit ainsi dans la droite ligne de la nature divine du geste pictural originaire, et repose sur le système de la copie dans lequel la dimension divine doit rester intacte. Le théoricien évoque d'abord la descendance directe des suaires, de l'image envoyée à Abgar et de la Véronique, « Imagenes expressadas con el Dedo Sapientissimo de Dios, o pintadas por el infinito Poder de la Divina Virtud »⁹⁸⁷, puis il présente différentes apparitions prodigieuses liées à la divinité ou à son nom, et d'autres effigies de la Vierge qui excluent la main humaine. Enfin, il aborde la hiérarchie des gestes humains dans leur stricte nécessité dévotionnelle.

Face aux écueils de la laideur, de la médiocrité ou de l'impropriété qui freinent la foi, la préparation morale du peintre et l'intervention de la divinité dans la réalisation des images sont définies comme les principaux garants. Cette dernière modalité a été illustrée dans ses fondements, et elle est désormais déclinée dans ses instances secondaires : tout d'abord dans l'implication des anges, messagers de Dieu et auxiliaires des peintres dévots mais limités, et ensuite dans l'œuvre particulière de saint Luc, son statut d'évangéliste le distinguant du reste de l'humanité⁹⁸⁸. Comme pour la légende d'Apelle, Palomino montre une véhémence particulière dans la démonstration, car il entend répondre ainsi à une remise en cause dont l'auteur reste anonyme⁹⁸⁹. La croyance en la pratique picturale de Luc, souvent discrète, subit très peu de turbulences dans le corpus théorique ; les auteurs prennent soin de se concentrer sur ses œuvres et moins sur les circonstances de leur réalisation, contrairement aux récits des images *acheiropoietes*, qui donnent lieu de plus à différentes versions. Palomino énumère donc toutes les effigies traditionnellement attribuées à l'évangéliste : les trois conservées à Rome, dans les églises Sainte-Marie-Majeure, Sainte-Marie-du-Peuple et Sainte-Marie in Araceli. Le théoricien évoque brièvement la légende de la diffusion de cette dernière suite à la requête de l'impératrice Pulchérie. Cette concentration sur les œuvres fait perdre à l'auteur sa rigueur, car

estar desunida entonces el Alma del Cuerpo [...]. Con que se concluye, con evidencia infalible, no solo la immemorial Exempcion, y Nobleza, legitimamente prescripta, del Arte de la Pintura; sino el quedar calificada su ingenuidad por Derecho Divino, como executada por la Divinidad, con Soberano, è incomprehensible modo [...]. »

⁹⁸⁷ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 175.

⁹⁸⁸ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 188 : « Aunque nuestro intento es describir las Imagenes, que por medios sobrenaturales han sido expressadas, no será fuera de nuestro proposito, hazer aqui mencion de las de el Glorioso Evangelista Pintor San Lucas. Pues si las que han sido executadas por Manos Angelicas, merezen tanta veneracion; no serán menos recomendables las de Mano de vn tan gran Santo, y Evanlista; [...]. »

⁹⁸⁹ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, pp. 188-189 : « Que si bien no falta Autor Moderno, que pretenda defraudarnos de esta gloria, contra la común Tradicion Apostolica, y Eclesiastica, tan vniversalmente recibida en todo el Orbe Christiano, y apadrinada de tan graves Autores Antiguos, que mas de cerca investigaron la verdad, y que no se movieran de ligeros Fundamentos, que sin duda, avrán perecido algunos en el transcurso de tantos Siglos. »

il amalgame progressivement ce qu'il a clairement dissocié auparavant : les copies et les originaux. Sans plus établir de niveaux de véracité, un ensemble flou d'œuvres est rattaché à saint Luc, encore une fois contemplé comme le garant efficace d'une production et d'une corporation, et non comme une réelle personnalité d'auteur.

Plusieurs images sont donc considérées « de la mano de San Lucas », en accord avec les témoignages traditionnels que Palomino se contente de répertorier⁹⁹⁰. Sa seule originalité est la quasi exhaustivité des attributions – notamment en ce qui concerne celles situées sur le territoire espagnol –, en comparaison avec les théoriciens antérieurs : il est question des œuvres originales, de celles que l'on pourrait plutôt définir comme des copies, de celles achevées par les anges, d'images peintes ou sculptées, et ayant comme modèles la Vierge ou le Christ. L'auteur va jusqu'à préciser l'existence des reliques de la main et du bras droits du saint, autrement dit les instruments de ses œuvres scripturaires et picturales. Mais le compte rendu de l'activité artistique de l'évangéliste relève entièrement du lieu commun ; tout ce qui peut être ajouté au-delà du contenu de la tradition reste sur le plan de la spéculation et frise la contradiction, à l'instar d'une nuance apportée sur la double compétence de Luc, peintre et assimilé par la force des choses à un sculpteur⁹⁹¹. La rigueur du théoricien n'écarte pas la rhétorique persuasive jouant en faveur du rassemblement autour de valeurs sacrées, sans doute légendaires, mais qui ont fait leurs preuves dans la reconnaissance juridique et sociale de l'artiste. Précisément, cet argumentaire ne tente pas de faire de saint Luc un artiste emblématique, exclusif⁹⁹² : l'évangéliste est bien l'exemple le plus évocateur d'un privilège qui

⁹⁹⁰ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I...*, pp. 189-190 : « A estas se puede añadir la Imagen de Nuestra Señora de Loreto; pues tambien ay Tradicion muy antigua de ser de mano del Sagrado Evangelista San Lucas. [...] Como tambien es de mano del Sagrado Evangelista, otra, que fuè muy estimada, y venerada de los Cretenses [...]. Tambien la Virgen de Guadalupe es de mano de San Lucas [...]. Otra Imagen de Nuestra Señora, de mano del Sagrado Evangelista San Lucas, se venera en vn templo de este Santo, que està en el Cerro de la Guarda, cerca de la Ciudad de Bolonia [...]. Tambien es cierto, que San Lucas hizo Imagenes de Christo Señor Nuestro, assi de la Edad Varonil, como de su Infancia (aunque no le tratò en Vida) por Relacion de su Madre Santissima, y de los Apostoles [...]. Especialmente las Imagenes del Populo, todas tienen à su Hijo Santissimo en los Braços: Y en Roma, en la Iglesia de San Juan de Letrà, ay una Imagen de Christo Señor Nuestro, de Edad de doze años, de mano de san Lucas; la qual, dicen, que la perficionò un Angel [...]. Otra Imagen de Nuestra Señora se venera en Napoles, en la Iglesia de Santa Maria la Mayor, con la Tradicion antigua, de ser de mano del Sagrado Evangelista San Lucas. La Imagen de Nuestra Señora de Atocha, y la de la Almudena, tambien està en esta piadosa creencia. En Trapana, en la Iglesia de la Anunciata, ay otra Imagen de Nuestra Señora, que tambièn es tenida por de mano de San Lucas : Otra en la Ciudad de Catalayud, en España: Otra en el Relicario de la Iglesia Mayor de Valencia, de Claro, y Obicuro, como de Aguada, de vna tercià de alto, y vna quarta de ancho; donde tienen tambien el Braço, y Mano derecha del Sagrada Evangelista, con que escribiò el Santo Evangelio, y pintò estas, y otras muchas Imagenes de Christo, y su Madre Santissima [...]. »

⁹⁹¹ Antonio PALOMINO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I...*, p. 190 : « Que aunque en las que son de Talla, no sea de mano del Santo mas que lo colorido, es lo bastante, para que se tengan de su mano: Bien, que no estrañarè, que lo sea vno, y otrò; pues se han visto tantas vezes en vn Sujeto ambas Facultades. En cuya atencion le venera el Arte por su Patrono, y por tal le reconozen todas las Academias, y Cofradias, que ay de la Pintura, y Escultura, desde tiempo immemorial. » Cette restriction, que l'auteur contourne habilement, dénonce l'assimilation spontanée et commode, formulée quelques lignes plus haut au sujet de l'image sculptée de Nuestra Señora de Guadalupe : « de mano del Sagrado Evangelista ». Pacheco avait clairement différencié l'œuvre polychromiste de saint Luc de sa compétence sculpturale, qu'il écartait. Palomino n'approfondit pas cette vision critique et tente de rassembler toutes les données, historiques et topiques, au nom de la représentativité du saint.

⁹⁹² De fait, Palomino rajoute deux autres figures de saints peintres qui n'ont pas suscité le même engouement légendaire, mais qui confortent l'implication de la peinture dans l'affirmation du catholicisme : « No serà bien passar en silencio otras dos Imagenes, que yo he visto. En el Relicario de el Convento de Nuestra Señora del Puche, tres leguas de Valencia, ay vna Pintura de Nuestra Señora, con el Niño, à manera de la que se dize del Populo; la qual consta ser de mano de San Sila, vno de los Setenta y dos Discipulos de Christo [...]. La otra es

doit être généralisé à l'ensemble de la corporation. Son nom se situe en équilibre entre les notions d'exemplarité et de représentativité, et le traitement de sa figure se focalise donc toujours sur la quantité de ses œuvres, et non sur leur qualité, contrairement à Apelle qui symbolise un sommet et une exclusivité, dont nous avons vu la concrétisation en la personne de Velázquez.

À l'opposé de ces personnalités d'envergure, le *Museo pictórico* rend compte des entraves à la considération du peintre en tant qu'artiste. L'auteur fait ainsi allusion à ceux qui ont nié cette appellation jugée avilissante⁹⁹³, tandis que d'autres, « pintores por oficio », ont brandi ce titre alors qu'ils n'en avaient pas la compétence⁹⁹⁴. Surplombant ce contexte trouble, l'ensemble du *Museo* répond de manière massive à la double exigence d'une amélioration de chaque apprenti par une formation rigoureuse, et d'une meilleure reconnaissance de la corporation, à la fois en respectant les conventions du style théorique – qui fait abstraction des personnalités contemporaines pour mieux transmettre les idéaux hérités des prédécesseurs –, et en offrant à l'Espagne dans son troisième tome l'équivalent des *Vite* de Giorgio Vasari – par l'actualisation et la diffusion des têtes de file espagnoles. Les références antiques et contemporaines ne se confondent pas, leurs usages sont clairement dissociés. Le seul croisement significatif – la présence répétée de Velázquez dans les chapitres théoriques et l'interférence d'Apelle dans sa biographie – permet de mesurer à quel point Palomino, plus que convaincu, fasciné par ce génie de la peinture, s'est laissé dépasser dans ses propres résolutions de théoricien, et a réouvert le mécanisme du mythe.

Le processus allégorique est également en marche dans les emblèmes qui ouvrent les deux tomes de la « Teórica » (fig. 24) et de la « Práctica » (fig. 25), dans la droite ligne des gravures déjà rencontrées et que nous retrouverons ci-après chez Matías de Irala, leur style lui-même évoquant le passage de témoin assuré par Palomino⁹⁹⁵. La vision idéalisante de la

como de Latón, de baxo relieve, en la misma forma, y representacion, de quatro dedos de alto; y en el reverso, dize, en idioma Valenciano antiguo, ser de mano de San Juan Evangelista [...].», Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo I...*, p. 190.

⁹⁹³ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo tercero...*, p. 428 : « Supe, cierto, que este Artifice [Lorenzo de Soto], y [Juan de] Alfaro se desdeñaban del nombre de Pintores; y quando le quisieron tener, no lo encontraron; aunque para ello parece, que tuvieron algunos honrados motivos, pues no se desdeñaban del Arte, sino del vilipendio! » Ce déni est lié au procès, consigné en 1668 par Alonso Carrillo, obligeant les peintres à participer aux tâches de la confrérie de Nuestra Señora de los Dolores. Palomino cite également cette expression, qu'il qualifie de « mania », attribuée au frère de José Antolínez, Francisco Ochoa y Antolínez : « soy Letrado, y no Pintor », *ibid.*, p. 458. L'accès indirect à la noblesse, à partir de la fin du XVI^e siècle, par la promotion que représentait une charge de « letrado », est jugé sans commune mesure avec l'exercice de la peinture, lié à la sphère artisanale.

⁹⁹⁴ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo tercero...*, pp. 489-490 : « No fue tan sobresaliente nuestro [Lorenzo] Montero en las Figuras; pero tan modesto, e ingenuo en el propio conocimiento, que quando se le ofrecia alguna cosa de importancia, se valia de persona de satisfaccion, que le desempeñasse: lo que no hazen muchos ignorantes, que no atendiendo à su credito, ni à su conciencia, à todo embisten, y salga lo que saliere, en grave perjuizio de los pobres Dueños de las Obras, que dexandose llevar del nombre de Pintor (que indignamente vsurpan muchos, que no lo son) discurren, que sabrán hazer qualquiera cosa, que sea Pintura: y despues se halla burlada su confianza, quando no lo pueden remediar. » L'expression « salga lo que saliere » rappelle ses variantes utilisées dans les histoires courtes et les épigrammes sur le personnage du « pintamonas ».

⁹⁹⁵ Antonio BONET CORREA, « Láminas de "El Museo Pictórico y Escala Óptica" de Palomino », *Archivo español de arte*, 1973, t. 46, n° 182, p. 144 : « Con su vida entre el siglo XVII y el siglo XVIII, don Antonio Acisclo fue como el hombre-puente entre el arte de las dos dinastías y el casticismo y el cosmopolitismo, en los que polar y contradictoriamente se situaban y debían tomar actitud en la Corte los artistas españoles del primer tercio del

peinture insiste sur les instances conceptuelles qui président au geste pictural. La première illustration évacue d'ailleurs les attributs du peintre pour se concentrer sur la maîtrise des règles nécessaires à la bonne composition : un personnage féminin couronné de laurier, assisté par de savants angelots, matérialise la pensée intellectuelle issue de la consultation des règles théoriques. Cette lecture performative renvoie au dernier livre du premier tome, dédié au « Diligente », et qui insiste sur la géométrie et les lois optiques conditionnant l'introduction de la perspective et de la lumière dans l'œuvre. L'inscription annonce donc au seuil du traité l'objectif à atteindre : « Vndique Picturae Moderatrix Optica fulget; Lumina projiciens, fingere cuncta docens » (De toutes parts brille l'optique qui gouverne la peinture ; en projetant la lumière et en enseignant à modeler l'ensemble des choses). Elle indique l'importance de l'étude livresque selon Palomino, tandis qu'à l'arrière-plan, comme un soutien acquis mais toujours bon à rappeler, les allégories de la musique et de la poésie incarnent l'appartenance de la peinture aux arts libéraux.

L'emblème du deuxième tome montre une même figure féminine, cette fois-ci clairement identifiée à l'art pictural : le masque de la *mimesis*, la palette, les pinceaux et le portrait royal achevé mettent bien en scène le geste de peindre, mais cette pratique n'est pas dissociable de la théorie, concentrée dans la tête ailée, l'esprit scientifique qui puise son savoir dans la bibliothèque située sur la droite et s'aiguise par l'exercice du dessin d'après les modèles antiques. L'inscription dans la partie inférieure résume ce chemin réservé aux seuls élus : « En tibi jucundam praestat Pictoria praxim: Culibet unde satis fertile surget opus, Proficient pueri, Genius si duxerit illos; Nam si hic defuerit, sudor inanis exit » (En toi la Peinture fournit un agréable résultat : D'où surgit une œuvre assez féconde, Que les enfants s'avancent, si le Génie les a guidés ; Mais si celui-ci fait défaut, il en ressort un vain effort). L'allégorie de la peinture arbore une poitrine qui semble nue, proche de celle de la *Pintura sabia* de Juan Ricci : elle est la loi naturelle, couronnée par la fécondité conceptuelle et guidée par la loi divine, le génie dont le flambeau semble rejoindre l'extrémité du pinceau afin de lui communiquer sa lumière, cette première instance créatrice qui dicte les règles théoriques depuis son origine divine. Cet hymne à la peinture n'emprunte pas de personnalisation précise du peintre ; le théoricien admire ses prédécesseurs et voue sa réflexion à la majesté de l'art pictural.

Nous terminerons cette brève incursion dans le *Museo óptico* par une anecdote originale illustrant cette fois l'envers de la situation de l'artiste, celle de la réception de ses œuvres. Face aux monarques avisés, mécènes et peintres eux-mêmes, Palomino retranscrit l'exemple d'un mauvais amateur d'art, également haut placé, en la personne du comte-duc d'Olivares, qui, à cause de son jugement esthétique impertinent, fut changé en singe dans une œuvre de

siglo XVIII. Palomino es, pues, la suma y cifra de la cultura visual y artística que se codificaba desde el Renacimiento.» *Ibid.*, p. 134 : «De los dos volúmenes, las dos ilustraciones en las que Palomino estampó su nombre al pie de ellas son los grabados que al lado de la portada abren sendos libros. El marco y tarja del primero, grabado por [Hípólito Rovira y Brocandel] en 1715, es todavía de formas del barroco, al igual que la figura de la Pintura calzada como un arcángel barroco con sandalia de soldado romano. Su composición es todavía muy ordenada. Por el contrario, la del segundo volumen, de grabado de su sobrino [Juan Bernabé Palomino], en 1724, es más movida, y la tarja, al igual que otros detalles, denota ya un naciente rococó.»

Francisco de Herrera « el Mozo »⁹⁹⁶. Ce tableau, « el Mono célèbre », même s'il n'a pas eu la diffusion souhaitée, semble avoir suscité un certain intérêt. Le motif du singe n'est pas celui du « pintamonas », mais celui d'un « miramonas », autrement dit, celui qui regarde et juge comme un singe, précisément sans jugement. Au-delà de la problématique de l'illusion, de la cécité ou de l'incapacité à discerner le beau, l'animal incarne la préférence pour la laideur. Indirectement, il est aussi lié à un extrême de la satire, à une tonalité diabolique, propre à un Herrera « el Mozo » décrit comme particulièrement mordant⁹⁹⁷, mais également rapportée à la nature même de la peinture, selon des propos cités plus loin et attribués au peintre : « *El diablo tiene esta Pintura en el cuerpo! Porque si he querido ser Geometra, lo he conseguido; si Arithmetito tambien; si Arquitecto lo mismo: y en este diablo de la Pintura, con tanto como me he desvelado en ella, voto à N. que aun no sé dibujar un ojo.* »⁹⁹⁸.

L'art pictural, toujours présenté dans sa dimension divine, est ici dépeint dans sa cruauté et sa malignité ; cette vision découle à la fois de la fausse modestie de l'artiste et de son propre regard lucide sur la nature humaine, mais elle exprime également une ambivalence rarement développée, pour des raisons de cohérence idéologique. La peinture, qui donne la vie, du moins son impression, est aussi capable du pire, en engendrant une représentation comique, ironique, profane, en dehors de toute exemplarité, à l'image des singeries, mode à laquelle fait écho le portrait d'Olivares par Herrera ; Philippe IV appréciait et collectionnait ce type de mises en scène, mais comme l'illustre l'anecdote transcrite par Palomino, elles ne pouvaient dépasser la sphère imposante de la bienséance et restaient donc confidentielles, non théorisables.

2. La main tendue par *fray* Matías de Irala dans son *Método sucinto y compendioso* (1730-1739)

Le regard porté sur les arts visuels par le frère minime Matías de Irala dans le *Método sucinto y compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, élaboré entre 1730 et 1739, referme de manière exemplaire notre chemin à travers

⁹⁹⁶ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo tercero...*, p. 414 : « [...] el Mono célèbre, que hizo con ocasion de averle mandado el Señor Conde-Duque de Olivares, que fuese à vèr las Pinturas, que avia en cierta almoneda, y eligiesse para su Excelencia las mejores, y se las dexasse señaladas. Hizolo assi Herrera; pero aviendo ido à verlas el Conde-Duque, las despreciò todas, ò las mas: y eligiò otras de muy inferior calidad, abominando el mal gusto, y eleccion de Herrera. El qual abrasado de este vexamen, pintò la Satira de vn Mono, que hallandose en vn vergel de flores, y junto à èl vnas rosas muy bellas, eligiò vn Alcacil de Jumento, con el qual estaba muy gozoso. Hizolo con animo de presentarselo à dicho Señor; pero el Don Antonio de Soto-Mayor, su amigo, que era mas prudente, le representò las malas consecuencias, que de ai se podian seguir, y lo eligiò para si regalandole con cosa equivalente. Tal era su genio de satirico, y diabolico! » L'anecdote est citée par Miguel Morán Turina dans une analyse sur la place des tableaux et la qualité de leur appréciation dans le quotidien de l'Espagne classique, dans « Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto) », in Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar...*, pp. 93-116.

⁹⁹⁷ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo tercero...*, p. 414 : « Y assi en Atocha puso en los pendientes de estuco vn lagarto mordiendo el rotulo, donde està su nombre [...]. En el Quadro de San Vicente del Hospital de Aragon, puso vn perro royendo vna quixada de asno [...]. En otras partes vn raton royendo el papelillo, donde està su nombre. Y es el caso, que èl sabia por su mordacidad, que no merecia la hiziesen merced alguna; y assi se curaba en salud. »

⁹⁹⁸ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica : Tomo tercero...*, p. 415.

les différents textes théoriques de l'Espagne classique à la recherche des figures paradigmatiques du peintre originaire. Cet ouvrage s'insère dans le genre des *cartillas* par son objectif pédagogique et les planches qui le composent, le tout s'adressant à un public à la fois débutant et averti, sans qu'aucun texte ne vienne présenter ce manuel dont les gravures évoluent dans un ordre incertain⁹⁹⁹, typique du genre ; cependant, cette méthode contient un message théorique et idéalisant extrêmement clair, faisant écho dignement aux théoriciens antérieurs tout en proposant une modalité expressive innovante, culminante.

Davantage graveur que peintre selon Antonio Bonet Correa¹⁰⁰⁰, Matías de Irala semble également être davantage graveur qu'orateur. L'économie de tout discours écrit dans son *Método* répond à la forme générique envisagée – un prologue y aurait cependant trouvé sa place, comme dans les *Principios para estudiar el nobilísimo Arte de la Pintura* de José García Hidalgo –, mais elle traduit sans doute la volonté de concentration de la perspective théorisante dans la gravure, qui synthétise l'écriture et l'image. Les traités interrogés jusqu'à présent étaient inversement proportionnés dans leur majorité, et ils confirmaient la place restreinte de l'art de l'estampe dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècle, ce que Jusepe Martínez regrettait.

En effet, dans le panorama théorique envisagé, et en dehors des planches schématiques qui relèvent d'une autre problématique – et qui sont elles-mêmes faiblement développées, Francisco Pacheco s'étant limité par exemple à renvoyer aux études anatomiques déjà existantes, celles de la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan Valverde de Hamusco, publiée à Rome en 1560, ou de Juan de Arfe y Villafañe, *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, de 1585 –, les frontispices monopolisent l'illustration du discours écrit sur le sujet choisi, la peinture, mais uniquement dans les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, la *Pintura sabia* de Juan Ricci, les *Principios* de José García Hidalgo et le *Museo pictórico* d'Antonio Palomino. Et parmi eux, seul Carducho développe la traduction visuelle de sa pensée artistique en intercalant entre ses dialogues des gravures récapitulatives des idées défendues et de l'idéal du peintre auquel doit tendre l'apprenti. Signalons en outre que Juan Ricci intègre au sein des schémas architecturaux les figures de ses modèles, la Vierge et le Christ, et qu'inversement, il greffe à ses écrits théologiques des dessins constitutifs de sa

⁹⁹⁹ Sur les détails de l'ouvrage, voir Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*. Madrid : Turner, 1979, vol. 1, pp. 27-45, notamment pp. 28-29 : « Aparte de los problemas cronológicos que el *Método sucinto...* puede plantear en su aparición o impresión, como son las fechas de 1730 y 1739 o de su distintas, pero casi idénticas, portadas al utilizar la misma matriz, es interesante recalcar el carácter asimétrico y fáctico de la ordenación de sus láminas. [...] Excluido el hecho de que cada uno de los tres volúmenes conocidos tiene una ordenación diferente, como todas las obras de su género, adolece de dispersión temática, de fragmentación y tratamiento parcial e incompleto de temas y sujetos. Pero quizá esta obra, por su mismo carácter de "collage", por su propia carpintería, sus imbricaciones, proteico y polifacético repertorio, resulta una especie de *Totum revolutum*, un mosaico, cajón de sastre, olla podrida, popurrí y mesa revuelta. Especie de "passe-partout", catálogo de combinaciones, es arsenal de ideas, de motivos, un fondo o depósito común de formas alternativas y aleatorias útiles a cualquier artista. A nivel gráfico, es como una cristalización de lo que discursivamente, con un gran punto de pretensión teórica, había llevado ya a cabo Palomino en los dos volúmenes de su célebre *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). »

¹⁰⁰⁰ Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 1, p. 14 : « El fraile mínimo fue más grabador que otra cosa, y su importancia e influjo le vinieron precisamente de haber sabido verter en estampas y láminas los modelos que los demás artistas utilizaban en obras de gran formato y empeño. »

pensée, dépassant ainsi le procédé illustratif par une mise en œuvre hors norme de sa foi en la peinture.

Matías de Irala procède à rebours de cette tendance générale et présente une compilation de gravures à mi-chemin entre la planche d'exercice et l'allégorie pure. Aux côtés des variations anatomiques, zoologiques et architecturales, plusieurs estampes portent un message non pas théorico-pratique, mais bien méta-théorique, à déchiffrer, à apprécier, et pourquoi pas à reproduire¹⁰⁰¹. Au-delà de l'alternance entre dialogues et illustrations chez Carducho, mais dans une logique d'ensemble qui reste énigmatique, les gravures de Matías de Irala condensent le discours et sa visualisation sur un mode emblématique qui ne laisse pas intacte l'image du premier peintre.

Le frontispice (fig. 27) est logiquement la première étape de cette expression, et il pose les prémices du langage à venir. Le *Método* n'est pas un manuel d'apprentissage de la peinture, mais un vade-mecum des arts du dessin : l'orfèvrerie, l'architecture, la sculpture et la peinture sont représentées sous la forme d'angelots caractérisés par des attributs et un phylactère. La peinture tient dans ses mains une palette et des pinceaux, ainsi que le caducée d'Hermès qui, uni au bandeau sur la bouche, renvoie à la muette éloquence. En suivant le cercle des angelots, en partant de la pratique, nous lisons que la peinture et la sculpture, couronnées de laurier, sont les plus glorieuses, mais que l'art pictural domine tous les autres en se trouvant au plus près de la théorie, dont elle hérite la tête ailée de la libéralité. L'inscription présidant à la composition insiste sur la grandeur des arts en ne retenant que leurs têtes de file : « Principes las han honrrado, Pues Vitrubio fue aplaudido, I Fidias ennoblecido, I Parrasio coronado. » Le décor, churrigueresque, ainsi posé, nous verrons comment plusieurs gravures du *Método* font écho à ces différents motifs, soulignant ainsi leur fonction à la fois schématique et discursive.

L'éloge de Ferdinand VI (fig. 28) est construit comme une variante de ce frontispice, mais à la place de la dédicace au futur roi, celui-ci trône dans toute sa majesté et s'impose comme patron, mécène et lumière des arts libéraux, cette fois-ci incarnés par des allégories féminines. Leurs attributs restent presque inchangés et une même hiérarchisation s'impose : à gauche, la peinture guide ses consœurs, sa tête ailée est désormais couronnée d'or et de la flamme propres à la réflexion. Elle se détache sur une vue de la bibliothèque royale des sciences et sur une fresque représentant sainte Catherine, modèle de pureté et d'intelligence du haut de sa roue. Sur la droite, l'orfèvrerie et ses pareilles se réclament de Minerve, déesse des arts et de l'intellect, victorieuse d'Arachné, symbolisant l'artisanat, et condamnée pour son orgueil à tisser la même toile toute sa vie, sous forme d'araignée. À l'arrière-plan, c'est l'Académie des arts du dessin qui est annoncée, même si elle ne sera effectivement créée, précisément par Ferdinand VI, qu'en 1752. La hiérarchie organisant la composition ne remet pas en cause l'appartenance de toutes les personnifications aux arts nobles et libéraux, ce qu'énonce le frontispice : la peinture s'impose cependant comme science suprême entre toutes

¹⁰⁰¹ Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 1, p. 21 : « Interesante es señalar cómo estos marcos o matrices para una portada o frontispicio pueden, alternativamente, utilizar su espacio vacío según el libro al que se destinan. »

les facultés artistiques, tandis que la monarchie s'affirme comme le garant ultime de l'excellence de la corporation artistique dans son ensemble.

Deux autres gravures (fig. 31 et 32) mettent en image l'idée allégorique de la peinture, traitée comme un exercice de style, une matrice pouvant servir à l'élaboration d'un frontispice pour un ouvrage sur les arts visuels. Matías de Irala propose un dispositif similaire dans une variante musicale (fig. 35) : il s'agit de pures allégories, muettes, car l'image est en attente de texte, et parce que les motifs utilisés participent d'un symbolisme élémentaire, d'un alphabet visuel qui ne semble pas prétendre à une autre fonction pratique que celle des études physiognomiques. L'agencement des attributs se fait sans sémantique personnalisée et sans démonstration théorique particulière, en dehors des signes de noblesse et de libéralité qui relèvent presque de l'évidence. Dans la désignation de la peinture, nous retrouvons sur les colonnes du premier frontispice factice les instruments traditionnels, palette, pinceaux et appuie-main, accompagnés de ceux de l'architecture et de la sculpture. Le buste qui domine le cadre arbore la tête ailée de l'intellect et le triangle de la science, la bouche bandée de l'éloquence visuelle et le masque de la *mimesis*, tandis que les angelots incarnent les perfections scientifiques et esthétiques d'un côté, et de l'autre, les gloires humaines et spirituelles. Le second cadre reprend quant à lui les personnifications féminines, en plaçant à gauche la théorie et à droite la peinture. Mais la présence d'un portrait en buste d'un religieux¹⁰⁰² au sommet de la composition en précise le sens sans en révéler cependant l'interprétation.

Après ce tour d'horizon des formulations symboliques de l'art pictural dans le *Método*, nous interrogerons les deux gravures réunies dans le folio 14 et qui proposent une vision et un langage approfondis sur la définition de cet art. Nous commencerons par la « Academia simetrica matritensis » (fig. 29), qui s'inscrit en quelque sorte dans le prolongement de l'arcade située à droite de Ferdinand VI dans la gravure précédemment évoquée ; nous assistons en effet à une séance de dessin devant un modèle nu, qui peut être une statue, dans une académie fantasmée. La peinture n'est pas présente cette fois-ci sous la forme d'attributs, mais dans la déclinaison des techniques qui la composent, inscrites sur les tablettes des apprentis : « delineo », « imito », « illumino », « contorno », « dintorno », « numero », « mido », « simetreo ». Elle est également désignée dans les traités théoriques rangés dans la bibliothèque. Mais surtout, elle occupe une place importante dans le texte intégré à l'image, dans les phylactères et les citations latines qui peuplent et entourent la gravure, et finissent par offrir ses armoiries à la peinture – inspirées des trois cercles de Michel-Ange –, les symboles traditionnels se transfigurant dans un blason concrétisant à la fois la libéralité, la noblesse et l'identité recherchées.

Les critères de cette apothéose sont inspirés des tomes situés dans la bibliothèque, eux-mêmes imprégnés des dires des anciens. La grandeur et la raison d'être d'une académie

¹⁰⁰² Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 1, p. 21 : « Más interesante como matriz es la que con figuras alegóricas femeninas de la elevación del pensamiento, alas en la cabeza, libro, caduceo, paleta y tiento tiene en lo alto un medallón con el retrato de un fraile de mediana edad, cuya identificación con el autorretrato de Irala sería un tanto cuestionable y atrevida. »

reposent ainsi sur le fait que la peinture comptait jadis parmi les fondamentaux dans la formation des enfants, que ses œuvres donnent une impression de vie, l'idée présidant à l'esquisse animante, elle-même perfectionnée par la couleur. Enfin, le noyau de cette définition de l'art pictural est contenu dans les messages inscrits au cœur de la gravure, à commencer par celle du globe au pied du modèle – le monde est l'œuvre, le tableau de Dieu – qui ouvre la métaphore déterminante du *Deus pictor*. La peinture est alors conçue comme une application humaine de la modalité créatrice de Dieu, relayée par celle de la Nature : elle imite le visible, et plus précisément, elle imite l'art du visible, elle révèle au grand jour son essence ingénieuse, s'en inspire et se l'approprie, la main du peintre devenant elle-même créatrice.

Nous avons pris soin de paraphraser les idées contenues dans le vocabulaire visuel de Matías de Irala concernant la symbolique de la peinture au fil de ces gravures, afin de les reconnaître dans la dernière illustration (fig. 30) que nous interrogerons, et dont l'originalité se situe précisément dans un maniement conceptuel de l'image qui surpasse l'ensemble du *Método* et surplombe en quelque sorte le cheminement suivi depuis le début de cette partie. Rarement un frontispice, réel ou factice, n'aura été aussi dense, dans le dessin, l'écriture et la signification. Celui-ci semble annoncer un traité complet, signé et presque daté (« En Madrid, año de 173 ») :

PINCEL PANEGIRICO que describe elogios de las Nobles y Liberales Artes del Diseño.
Dedicalos al S^{mo} S. PRINCIPE de Asturias D. FERNANDO N. S. QUE DIOS GUARDE.
F. Mathias de Yrala Religioso del Orden de los Minimios Profesor de ellas.

Le pinceau, nous l'avons vu, notamment avec Félix de Lucio Espinosa, est une cristallisation poétique qui désigne la peinture, mais aussi le peintre, lesquels dominent l'ensemble des arts de dessin, ce qu'indiquent les allégoriques angéliques et féminines déjà rencontrées. Ce titre prometteur n'est pourtant suivi d'aucune rhétorique discursive, et l'ensemble des *cartillas* du *Método* ne remplace pas cette lacune. Le mouvement est inversé : cette inscription inaugurale s'épanouit dans le cadre de la gravure qui la contient, gravure qui énonce plutôt qu'elle ne reprend les mots visuels de l'allégorie picturale utilisés dans les autres estampes. Ainsi, nous avons parcouru à rebours la formulation théorique de Matías de Irala, depuis sa périphérie jusqu'à son centre, méthode que nous appliquerons également pour analyser l'emblème complexe de ce « Pincel panegirico ». L'auteur, dans un véritable tour de force¹⁰⁰³ iconologique, y pousse à son extrême la logique selon laquelle le frontispice d'une œuvre la contient entièrement, de manière figurée et en puissance ; cette gravure de Matías de Irala contient quant à elle au sens propre et en acte toute sa théorie, dont il nous reste à apprécier la pertinence idéologique.

Les inscriptions, empruntées à l'*auctoritas* le plus souvent par l'intermédiaire des théoriciens espagnols antérieurs, et qui encadrent l'image, posent un certain nombre

¹⁰⁰³ Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 1, p. 41 : « “Tour de force” poco común, su prodigiosa fecundidad conceptual le llevó a proporcionar al artista en una sola lámina este díptico en el que, con casi un simple golpe de vista o con los sucesivos actos de lectura simultánea, se encuentra el cuerpo completo de todos los tópicos de una doctrina entonces al uso. »

d'arguments et une première logique : Dieu est l'auteur originaire de l'image par la création de l'homme à son image, et il a insufflé en celui-ci la capacité de développer cette même faculté. Ce statut d'élu de Dieu donne au peintre et à la peinture leur qualité libérale, sacrée et admirable, et le don d'écrire à l'aide de la couleur les élève au rang de ministres du Verbe. L'essence divine de la peinture ne fait aucun doute ; elle est déclinée et complétée dans les motifs constitutifs de l'arche architecturale, notamment dans les personnifications, reprises directement de Cesare Ripa¹⁰⁰⁴. La première, la science divine, insiste sur les notions d'intelligence, la perfection du savoir et la force de la foi, tandis que la seconde, la science humaine, réunit les compétences théoriques et pratiques nécessaires à la contemplation, la compréhension et la réalisation artistiques parfaites. Ce système allégorique est dédoublé dans les figures d'angelots présents dans la partie supérieure de la composition, identiques à ceux présidant le frontispice réel du *Método* : la flamme et les ailes de l'entendement qui tendent vers la science et le divin traduisent la théorie, tandis que les mains voyantes de la pratique démontrent l'union du savoir-faire et de la clairvoyance.

Cette représentation des composantes de l'art pictural est accompagnée de formules qui le définissent plus précisément, mais de manière tout aussi emblématique : « *pintura theologia simbolica* » et « *pintura philosophia muda* » ornent le piédestal respectif des sciences divine et humaine, et le chiasme « *poesia muda pintura loquaz* » occupe le haut de l'arche, sans que ne manque le masque de l'imitation, qui porte le bandeau du silence éloquent. Le *dictum horatii quidlibet audendi potestas*, pendant de *ut pictura poesis*, rappelle la fraternité élogieuse de la poésie et de la peinture, tandis qu'une dernière citation tirée d'Origène donne au concept de demiurge divin sa dimension chrétienne en assimilant la création à une œuvre d'art.

Voici exposées brièvement les idées imbriquées dans le cadre architectonique du « *Pincel panegirico* », dont il nous reste désormais à interroger le cœur. Le noyau visuel et verbal de la gravure est une adaptation de l'illustration concluant le sixième dialogue du traité de Vicente Carducho. Nous y retrouvons l'inscription « *Vt ars natvram, vt pictura deum* » adossée à des colonnes, un peintre à l'œuvre se détachant devant leur socle, assis sur un globe et appliquant le pinceau sur une toile maintenue par une allégorie. Dans la moitié droite de l'image, les scènes de la Création sont représentées. Cette composition, similaire à son original dans les grandes lignes, contient plusieurs variations qui sont loin de relever du détail. Porté par son sens pédagogique, ou signe qu'il ne comptait joindre à ce frontispice autonome aucun texte de glose, Matías de Irala dispose des légendes afin de préciser les images. Ce procédé semble ainsi renouer avec son origine noble, quand, dans l'Antiquité, les peintres accompagnaient chaque motif de son vocable dans un ensemble figuratif efficace, à l'opposé de la connotation médiocre de ce geste incarné par le mauvais peintre Orbaneja.

La création du macrocosme et du microcosme est donc explicitée dans les mots, mais aussi dans l'image. L'instauration de la lumière et des astres est citée – « *fecit firmamentum, fecit luminarai* » – et interprétée : « *la luz Primer Pintora* ». La modalité picturale de la lumière

¹⁰⁰⁴ Voir Miguel MORÁN TURINA, « En defensa de la pintura: Irala y Palomino », *Goya*, 1986, n° 190, pp. 202-207.

était également présente dans le flambeau brandi par un angelot dans le frontispice du deuxième tome du *Museo pictórico* de Palomino ; elle contient les idées de divinité et d'ombre, les deux instances originaires impliquées dans l'invention de l'art pictural. La formation de l'homme dans le paradis terrestre est rajoutée, et elle consigne l'autre métaphore picturale de la divinité, celle de son autoportrait. Le motif du Dieu incarné en tant que « Dios trino » faisant jaillir de la terre, des limons, le corps d'Adam, est précisé par le terme « faciamus » qui unit les deux personnages, et qui est sans doute à comprendre comme un dialogue, une réversibilité dénotée dans le geste parallèle des mains, symbole des créations divine et humaine à égalité, comme l'affirmait déjà le titre de Juan Ricci, « DIOS TRINO *faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. Gen. PINTURA SABIA *faciamus Deum ad imaginem et similitudinem hominum*. Que es todas las ciencias ».

Une dernière personnification de l'acte pictural occupe la moitié gauche de la composition, comme dans la gravure de Carducho. Mais là encore, une précision verbale et visuelle en infléchit le sens, d'une manière innovante. Le peintre des *Diálogos*, mûr et sûr de son art, marquait un premier aboutissement dans la formation proposée par Carducho : il est l'artiste créateur, fort de sa technique, de son talent et de sa gloire, il s'élève de l'imitation servile pour atteindre une qualité démiurgique, proche du statut de peintre divin. Mais ce peintre est totalement indéterminé, anonyme, à l'instar de ses prédécesseurs, et à l'exception de saint Luc qui clôt la trajectoire humaine de l'artiste. Aucune inscription, aucun attribut ne permet de lui donner un nom : il est une image topique, presque allégorique, au vu de son travail en plein air, ce qui était encore loin de constituer une habitude au XVIII^e siècle, et est affilié à l'Antiquité par sa tenue et la figure de Minerve qui le guide.

Ce peintre devient Parrhasius dans la gravure de Matías de Irala : son nom est inscrit sur le pan de mur derrière lui et dans la citation d'Élien qui orne le globe sur lequel il siège¹⁰⁰⁵. Il s'agit d'une des rares représentations visuelles d'un peintre de l'Antiquité, mais elle dépasse essentiellement notre sujet, en étant une gravure du XVIII^e siècle et de Parrhasius. Cependant, elle éclaire notre analyse par son prolongement notionnel de la pensée de Vicente Carducho, et par les indices qu'elle donne sur l'impertinence de la figure d'Apelle, et de celle du singe.

Cette identification du peintre au personnage de Parrhasius est loin d'être anodine. Le maître grec n'est pas une simple condensation symbolique ou allégorique des sentences et notions égrénées dans la densité visuelle de l'illustration, du savoir pratique au savoir divin. Il concrétise plutôt cette théorie en la portant à son faite : tandis que le peintre de Carducho réalisait un paysage ou un personnage, Parrhasius s'inspire, peint et se reflète dans le « Dios

¹⁰⁰⁵ Cette citation est présente dans une grande majorité de traités antérieurs, comme le souligne Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 1, p. 50, note 81. Mais sa présence dès l'approbation des *Diálogos* par fray Micael Avellán a sans doute été déterminante : « De manera que con justas causas deua ser premiado con muchas honras y otros premios, assi como por famoso Pintor, como por insigne Escripitor, y que le venga muy ajustado lo que dixo Eliano, lib. IX, cap. II, del celebrado Pintor Parrasio: *Vt Parrasius Pictor Purpuream vestem gestauerit, et Coronam habuerit auream in capite*, que le honraron los Reyes de aquellos tiempos, concediendole por singular priuilegio las mismas insignias Reales que ellos traian, vistiendole de purpura Real, y poniendole corona de oro en la cabeça. », Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, p. V. Carducho n'a pas attendu le regard d'autrui ni ces attributs de la gloire pour s'octroyer la superbe décelable dans la dernière gravure de son traité et dans son autoportrait.

pintor ». Au bout de cette mise en abyme multiple, au sein même de la gravure, et au sein du corpus entier de la théorie picturale, l'assimilation du peintre au Créateur est totale. Mais contrairement aux textes du XVII^e siècle, et malgré un fonds légendaire et philosophique commun, le frontispice de Matías de Irala n'est pas démonstratif. Toutes les idées appartenant depuis la Renaissance à la défense de la peinture semblent acquises, ou sur le point de l'être. Une seule dimension restait alors à asseoir, à l'image de Parrhasius sur son globe : la gloire, mais une gloire mondaine, paradoxalement au-delà de la gloire divine, reconnue mais essentiellement immatérielle.

L'abstraction des figures allégoriques, symboliques, anonymes et transcendantes, nécessaires à l'argumentation sur la libéralité et la noblesse de l'art pictural et du peintre, arrive à ses limites dans la première moitié du XVIII^e siècle, et une attente plus concrète se fait sentir. Elle est traduite par de nouveaux attributs : la couronne – sur la tête de Parrhasius, en tête du frontispice et du *Método*, qui annonce un « Parrasio coronado » –, le sceptre en guise d'appui-main, et le projet d'une académie qui n'a jamais réussi à perdurer en Espagne et qui jouxte désormais le « Pincel panegirico ». Une fois saisie la signification propre de cet emblème, qui n'en est pas vraiment un puisque tout y est limpide, explicite, le sens de la lecture peut être repris normalement : à la sublimation de la gloire sociale et intellectuelle dans un idéal transcendant, s'impose désormais le souhait de faire correspondre un statut assumé à une gloire tangible. Autrement dit, l'effort de persuasion laisse place au désir d'ostentation.

La peinture était en mal d'éloges, d'où ce « panegirico » qui synthétise les victoires conceptuelles des XVI^e et XVII^e siècles et met enfin une personnalité, certes idéale et antique, mais humaine, historique et surtout mondaine, comme point d'orgue à la projection identificatrice. En quelque sorte, l'idéal du peintre catholique est en passe de se faire rattraper, mais nullement contredire, par le topique concurrent ou ses dérivés, celui lié à la cour, à la royauté, comme le résume la louange à Ferdinand VI, et comme pourrait aussi le laisser entendre la légende de la théorie dans le frontispice : « Lo theorico y cientifico / Da clara Definicion, / Ser vna en la conclusion / y es Real, no metafisico ». Ceci montre rétrospectivement que jusqu'à la fin du XVII^e siècle, c'est bien l'image du peintre divin qui domine, et que s'ouvre ensuite la page académique.

La mise en scène de Parrhasius dans le décor de Carducho ne dit cependant pas que cela. La figure même de Matías de Irala ne s'extrait pas de cette définition exaltante de la peinture, elle y est même placée avec subtilité. Comme l'énonce le frontispice du *Método*, la valeur est proportionnelle à la difficulté surmontée : « La Operacion manifiesta / Que en pluma regla y compas, / Mientras mas se actúa ay más, / Mucho la practica cuesta ». Le « Pincel panegirico » constitue sans aucun doute l'illustration d'un défi à la fois figuratif et notionnel, et qui, malgré le fourmillement visuel, atteint une clarté qui n'est pas seulement interne : la gravure réussit à condenser le langage hérité des théoriciens antérieurs et un vocabulaire propre, tout cela contribuant à glorifier le concepteur de l'ensemble. Matías de Irala ne manque pas de rendre hommage à son inspirateur direct, Vicente Carducho, en reprenant l'intégralité du texte du dernier emblème des *Diálogos*, « Potentia ad actum tamquam

tabula rasa », celui précisément qui réfléchit l'ampleur de l'implication intellectuelle de l'auteur dans son œuvre. Le motif de la toile vierge reflétant l'ombre du pinceau-plume n'est pas repris, mais au pied de Parrhasius, un ouvrage ouvert dit : « Libro mudo abierto ». De la « Dei tabula » de l'« Academia simetrica », à la « tabula rasa » mise en œuvre par Carducho, nous arrivons à une œuvre muette, comble de l'éloquence visuelle synthétisée par le mot « zoygrafia » qui figure juste à côté du livre muet. Ce terme est explicité dans une planche dédiée aux modèles pratiques et légendaires de la calligraphie (fig. 34), au sein de laquelle Matías de Irala mentionne l'inventeur de l'écriture, Adam, et écrit :

La letra tray su Origen del Dibujo y su antiguedad es la del Orbe, los Ejiccios escribieron con ellos, oy susisten algunos romances mudos ya un es lenguaje Ynteligible á sordos y mudos, porque los Griegos la llamaron Zoygrafia escritura viua [...] ¹⁰⁰⁶.

L'auteur indique ensuite que l'écriture a présidé à l'invention de « todas las Artes maiores y menores que componen y adornan una Monarquia », parmi lesquelles figure la « ingeniosisma Pintura », puis il énonce : « el Dibujo es un remedo de todo lo visible y sin el no ay imitacion ni inbencion, perfeccion, simetria, ay rey Gracia de la letra y rasgos la postura de las manos para escribir a de ser como se diseña. » Le texte est signé par deux mains, l'une tenant la plume, l'autre étant un main de justice, attribut divin et royal. En rappelant l'origine figurative de l'écriture et la capacité à lire et écrire les dessins réalisés par la main, Matías de Irala fait culminer de manière très concrète les topiques de *ut pictura poesis* et du *Deus pictor*. La partie gauche de la planche calligraphique est une théorie appliquée, dessinée avec la plume, qui se traduit dans la pratique exposée dans l'encadré de gauche, tout comme le « Pincel panegirico » combine une théorie visuelle et scripturaire qui se projette dans la réalisation académique, proprement « simetrica ». Le *Método sucinto y compendioso* s'auto-définit dans cette simultanéité entre théorisation et application, dans ce langage picturo-verbal érudit qui se passe ainsi de commentaire, et qui renoue avec l'efficacité origininaire du verbe, en s'imposant comme un modèle à copier et à penser.

Matías de Irala invite son lecteur à suivre le fil de sa main, qui trace dans son propre « Libro mudo abierto » une théorie expressive de la peinture, de l'écriture et du geste. L'ajout fondamental de la scène de la création de l'homme dans la composition de Carducho rend compte de la précision conceptuelle et visuelle recherchée : au-delà du dessein du Créateur, primordial mais essentiellement évanescent, le peintre a voulu représenter le dessin du Dieu fait homme, et celui du peintre divin. Un véritable langage des mains s'exprime dans cette scène et achève d'en révéler la profondeur. Parrhasius, digne descendant d'Adam, perpétue le geste que le premier homme a lui-même hérité de son Créateur : le « faciamus » est une création et une invitation spirituelle à imiter dans les actes – moraux, mais aussi picturaux – le modèle suprême, tandis que la main de justice confirme la légitimité, mais aussi l'audibilité mondaine de ce geste pictural.

¹⁰⁰⁶ Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, f° 13 (fig. 34).

Après le langage du visible et de l'implicite, voyons pour finir ce que peuvent révéler les signes manquants dans ce « Pincel ». L'absence de saint Luc se comprend dans le processus habituel d'absorption par la figure hégémonique du *Deus pictor*, mais aussi par l'orientation mondaine proposée par le peintre minime. L'oubli du singe, seul élément non repris de la gravure de Carducho, est en revanche très parlant : l'animal symbolisait la notion de *mimesis* dans son acception servile, non créatrice. Or le concept d'imitation a fini par se débarrasser complètement de cette connotation pour signifier le regard noble porté sur le réel, le divin, et donc la capacité à le reproduire grâce à l'intellect. De plus, cette lacune du singe confirme que Matías de Irala s'inscrit davantage dans une définition ostentatoire que démonstrative ou même persuasive : le peintre ne s'affirme plus contre quelque chose – la contre-image simienne –, mais par une assurance, un aplomb notionnel et figuratif signifiant que le statut tant convoité dans les deux siècles passés est en cours d'acquisition¹⁰⁰⁷. Le motif du singe, inusité dans la théorie, a disparu du phrasé visuel¹⁰⁰⁸. Le personnage de Parrhasius confirme cet effacement des limites et des tabous : la représentation d'un peintre couronné, en dehors du cadre des allégories, était impensable auparavant, l'habit verbal du topique impliquait une distance rarement franchie jusqu'alors dans l'immédiateté visuelle.

Alors, pourquoi Parrhasius plutôt qu'Apelle ? Pourquoi une personnalité nuancée a-t-elle été préférée au paradigme de l'excellence ? Il semble que ce critère de perfection absolue, impalpable, n'occupe plus le sommet de la pyramide des attentes, et par ailleurs, que le décret d'exclusivité qui caractérise Apelle est moindre face à la couronne et au titre de « Prince des artistes » dont pouvait s'enorgueillir Parrhasius, motifs plus synthétiques et explicites. Apelle a joui de faveurs de la part d'Alexandre, il est devenu ainsi le modèle du peintre courtisan. Mais Parrhasius, au moment où la quête de l'artiste parfait fléchit, incarne l'acquisition d'un titre et marque ainsi l'avènement d'une recherche de légitimité très concrète, moins idéalisante que statuante.

Au fil des décennies, l'énonciation théorique s'accomplit dans un médium en prise directe avec l'art en question, et qui n'a son pendant que dans les rares autoportraits. Le vocabulaire visuel de Matías de Irala s'exprime simultanément sur la pratique et la conception de la peinture, dans des gravures qui se côtoient sans hiérarchie, contrairement à la césure opérée par Carducho entre discours et illustration, qui a d'ailleurs pu provoquer le déficit d'intérêt dont souffre cette dernière modalité. La cohérence lucide de Matías de Irala montre bien qu'une page se tourne dans la considération de la peinture et du peintre. La reconnaissance est sur le point de se concrétiser, et la revendication se fait plus souple, moins obsédée, et donc moins déconnectée de la vision contemporaine. Elle s'intègre dans le

¹⁰⁰⁷ Voir Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, chap. XII, « Artes y oficios en el siglo XVIII », pp. 177-195.

¹⁰⁰⁸ Destitué de la balustrade sur laquelle il était juché, dans la gravure de Vicente Carducho, le singe, sous la forme du « mico » mais sans queue, reprend sa place au sein de la faune du paradis terrestre dans la planche zoologique de Matías de Irala ; voir Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, f° 7 (fig. 33). Même si la question de l'*ars simia naturae* occupe encore les débats esthétiques et académiques au XVIII^e siècle, le symbolisme polémique du singe est ici clairement évacué de la revendication artistique : l'animal est relégué à sa traditionnelle connotation morale, celle du vice, à l'image de la pomme qu'il brandit. Mais il reste fondamentalement le double de l'homme, comme le suggère sa physionomie très anthropomorphe ; un double inversé qui siége sur la tête de l'alter ego d'Adam, l'éléphant, à l'opposé de la figure du roi de la Création.

quotidien des peintres, qui manipulent la *cartilla* et ne cherchent plus de fantasmes dans lesquels se projeter, mais oblitèrent leur sentiment de libéralité dans l'acte : la pratique contient son affirmation identitaire et conceptuelle. Parrhasius ne remplace ni Apelle ni aucune autre personnalité, il est un référent, le porteur du symbole dont la conquête est proche, la couronne – l'entrée de la corporation dans le giron royal par le biais de l'académie –, et non pas un idéal absolu, imposant par son autonomie esthétique et verbale.

Cette lucidité et cet aplomb théoriques sont le fruit des efforts mis en œuvre par les prédécesseurs de Matías de Irala, et la reprise du concept théorico-visuel de Carducho permet de mesurer le processus dialectique qui unit les traités entre eux¹⁰⁰⁹. Même s'il ne l'a sans doute pas consulté, Matías de Irala rejoint également la cohérence rhétorique de Juan Ricci (qui offre une vision dépassant essentiellement la réflexion auto-identificatrice du peintre, le bénédictin s'intéressant à la « *pintura sabia* » et moins au peintre, dans l'abnégation de sa personne devant son idéal spirituel et artistique) ; leurs démarches propres révèlent que l'affirmation de l'artiste – et de son idéal – ne connaît plus la même urgence, ou la même censure, mais qu'elle est partie prenante de l'exercice honorable de la peinture. L'allégorie picturale n'est pas dévaluée ; c'est au contraire la globalité de l'art pictural, sa théorie, sa pratique et sa conception, qui s'élèvent au-delà des topiques, dans la mise en œuvre immédiate de sa pensée.

En ce sens, Antonio Palomino est bien le scribe nostalgique d'une époque qui n'est plus la sienne : il s'attache à reconstituer et même à restaurer un musée, et dans ce panthéon discursif de l'époque classique, il montre une boulimie théorique qui réactive les légendes liées à l'origine de la peinture, et reste finalement fasciné par ses aînés. Il est la conclusion des traités doctrinaux, tandis que Matías de Irala, plus proche des Lumières, impose un élan, une apothéose faisant écho à la voie marginale de Juan Ricci, dans le dépouillement anecdotique et la reformulation de motifs non pas inventés, ni superposés, mais choisis et surtout assemblés, centrant ainsi son idée au cœur de la marge, de l'image.

IV. LE TRI DES FIGURES DANS *EL PINTOR CHRISTIANO Y ERUDITO* (1730) DE JUAN INTERIÁN DE AYALA

Nous concluons cette ample perspective théorique par un texte qui surplombe ceux abordés jusqu'à présent et en constitue une coda sélective, à la fois conceptuelle et légendaire. Le traité de Juan Interián de Ayala, publié en latin en 1730 puis traduit en castillan par Luis Durán y Bustero en 1782 sous le titre *El pintor christiano y erudito*, fait office de « récapitulation

¹⁰⁰⁹ Un hommage au volume des *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho étaient déjà rendu par Matías de Irala dans une estampe datée de 1715, représentant la reine Élisabeth Farnèse et son époux Philippe V dans un portait en abyme (fig. 26), voir Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 1, p. 128. Un autre tome ouvert, non identifiable, montre des schémas géométriques, tandis qu'un troisième volume, intitulé *Grandezas de la Pintura*, pourrait être assimilé à *El Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* de Francisco Pacheco. Sur l'héritage conceptuel de Carducho, voir Miguel MORÁN TURINA, « En defensa de la pintura: Irala y Palomino »..., pp. 202-207.

de la culture du Siècle d'Or»¹⁰¹⁰ ; il servira également de transition entre l'analyse de la littérature artistique et le discours théologico-moral que nous interrogerons au début de la troisième partie. Juan Interián, moine de la Merci, n'était pas peintre : contrairement à Antonio Palomino et Matías de Irala, artistes théoriciens qui regardent leurs aînés et poursuivent l'auto-réflexion entre tradition et dialectique, Interián ne s'intéresse délibérément qu'aux motifs des tableaux, à l'histoire peinte. Il délaisse le geste du peintre pour sa correction idéologique, et contrairement à la dynamique de la théorie picturale qui ne regarde presque que les modèles à suivre, Juan Interián pointe du doigt les mauvais peintres qui corrompent la mise en image de l'histoire religieuse, et exhorte le peintre chrétien à suivre à la lettre les textes sacrés ; cette obsession de l'exactitude s'éloigne des logiques mythiques et apocryphes dans lesquelles évoluent les figures du premier peintre.

La focalisation choisie par Juan Interián est extrêmement précise et s'accorde très peu d'écarts : tout comme le peintre doit se limiter, selon lui, à « poner las cosas á la vista conforme el Texto simplemente las refiere »¹⁰¹¹, l'auteur s'attache à consigner tout ce qui dépasse l'iconologie spécifique de chaque épisode et de chaque personnage bibliques, sans en reprendre ni la narration ni la description complètes. Il ne commente donc que ce qu'il voit ; ce sont les mauvaises œuvres qui ont motivé la rédaction de son traité, mais cette médiocrité est elle aussi bien spécifique. Sans donner aucun nom, l'auteur multiplie les appellations : « principiantes », « rudos », « ignorantes », « pésimos » ou « malísimos artífices », tandis que l'image maladroite peut atteindre l'absurdité, la vulgarité, le ridicule, l'anachronisme, la dangerosité, l'injure et l'inexcusable, par « un error crasísimo ». Pas un seul « pintamonas » n'apparaît cependant : Juan Interián ne joue pas avec les images, visuelles ou verbales, il se limite à les recadrer.

Dans la pyramide de l'ignorance, une seule catégorie est visée : celle des peintres habiles dans l'usage des préceptes théorico-pratiques mais qui, par manque d'instruction, commettent involontairement des erreurs risquant de fourvoyer ceux qui contemplent les œuvres. L'auteur leur offre les moyens de corriger leur vision de l'histoire sacrée afin qu'ils la diffusent dans les règles de l'art et de la théologie. Le peintre incapable, quant à lui, ne trouvera dans ce traité aucun conseil : l'auteur lui demande juste de se cantonner à l'un des genres les plus humbles et les moins exigeants, le *bodegón*¹⁰¹², cette peinture qui singe la réalité sans pouvoir atteindre apparemment sa profondeur et sa gravité. Juan Interián rapproche ces prétendus peintres des artistes primitifs qui, dans l'Antiquité, inscrivaient sous leurs œuvres le nom de ce qu'ils représentaient ; nous avons évoqué plusieurs fois le chemin sinueux de cette allusion qui renvoie à une pratique propre aux premiers temps de la figuration, mais elle est ici

¹⁰¹⁰ Julián GÁLLEGO, *Vision et symboles...*, p. 172.

¹⁰¹¹ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid : Joaquín Ibarra, 1782, in *Tratados de artes figurativas...*, t. II, p. 462.

¹⁰¹² Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito...*, t. I, p. 11 : « Pinten estos [pésimos Artífices] enhorabuena: yo por mí les doy amplia facultad: pinten, digo, aunque malísimamente; pero pinten barberías, tabernas, melones, legumbres, cohombros, calabazas, y quanto se les antojare, con tal que no pinten Imágenes Sagradas, que habiéndose introducido para fomento de la piedad, por el abuso que ellos hacen de su Arte, sirven mas presto de irrision, y de desprecio. »

utilisée dans sa variante pittoresque stigmatisant les scènes religieuses malheureusement exécutées et qui, sans précisions additionnelles, bloquent le sentiment dévotionnel et ouvrent la voie au rire.

Les destinataires du traité sont donc les peintres catholiques, « píos », mais qui n'obéissent pas à une stricte orthodoxie. Juan Interián reprend l'anecdote selon laquelle un peintre ayant figuré le Christ sous la forme de Jupiter vit sa main sécher, puis recouvrer sa condition à force d'actes de contrition. Son traité doit donc faire des peintres bien croyants des artistes bien pensants, en suivant l'idéal d'une peinture conçue comme une continuité du sermon : les rapprochements entre l'art pictural et l'art oratoire sont fréquents¹⁰¹³. Le peintre chrétien doit donc devenir érudit, docte et prédicateur, afin de dispenser aux plus humbles une leçon visuelle.

Mais Juan Interián fait aussi quelques incursions dans la pyramide de l'excellence, toujours à la recherche de fautes de style. Il s'autorise à reprendre la manière des maîtres les plus célèbres et assume la critique qu'il inflige à leurs œuvres sans remettre en cause leur talent et leur grandeur¹⁰¹⁴ : l'adoration inconditionnelle fléchit face à l'exigence de vraisemblance, et même si l'auteur reformule la traditionnelle illusion de divinité, il rompt l'aura des héros légendaires. Dans cette logique, le personnage d'Apelle n'occupe qu'une place modeste, mais inévitable, puisqu'il émane d'un bagage intellectuel minimum, l'*Histoire naturelle* de Pline¹⁰¹⁵. Là encore, Juan Interián ne se contente pas des sentiers battus et s'applique à objectiver ce que d'autres ont pu magnifier dans le contexte de leurs propres intérêts :

Alexandro Magno [...] hizo tanto aprecio, y fué tan zeloso de su persona, que no tan solamente quiso, sino que expresamente mandó que nadie le retratase sino Apeles, y que nadie fundiera su estatua en bronce sino únicamente Lisipo [...]. Ni es de pensar que hiciese esto Alexandro solo por honrar á Apeles, y á Lisipo, sino que lo hacía mirando por el honor de ellos, y tambien por el suyo propio [...]¹⁰¹⁶.

Cependant, l'auteur se laisse porter par un courant modernisé et ne peut s'empêcher d'évoquer le renouvellement de cet honneur double dans le lien ayant existé entre Philippe IV

¹⁰¹³ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito...*, t. I, p. 9 : « La Pintura, que como acabamos de decir, consiste en la imitación, se compara con mucha razon á la Oratoria, y á la Poesía. Porque así como la Oratoria, y Poesía nos ponen las cosas delante de nuestros ojos, así la Pintura nos las representa, y pone tambien delante de la vista [...]. » *Ibid.*, p. 68 : « Lo que sabiamente, como siempre, dixo Ciceron, del Orador, lo mismo con razon puedo decir yo de los Pintores, y Escultores, cuyas Artes, segun diximos arriba, tienen entre sí tan singular union, y parentesco con la Oratoria. » *Ibid.*, p. 82 : « Así como el Orador, ó Historiador dicen, y ensalzan muchas cosas, fiados solamente en conjeturas, y razones de congruencia; del mismo modo no es necesario, que el Pintor proponga solamente lo cierto, y evidente: basta que siga lo que es verisimil. »

¹⁰¹⁴ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito...*, t. I, p. 31 : « ¿Cómo te atreves tú á criticar, y á condenar por defectuosas las Pinturas de un Miguel Angelo, de un Rafael de Urbino, de un Jacobo Tintoreto, de un Pedro Pablo Rubens, y de otros semejantes, ó iguales Héroes en el Arte de la Pintura, si es que lo hay? Porque á este, sea quien fuese, le responderé yo, y le diré con mucha tranquilidad, y sosiego, aunque podría con alguna altercation: No soy yo tal que me atreva á poner defectos por lo tocante á la admirable pericia, y pasmoso artificio de semejantes hombres, ni aun tocarles, como dicen, en el mas mínimo de su ropa; antes por el contrario afirmo constantemente, y sin la menor duda, que sus obras son primorosísimas, y casi divinamente executadas; pero que son falsas, y que están llenas de errores por lo que mira á la Historia. »

¹⁰¹⁵ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito...*, t. I, p. 14 : « Y por no detenerme en una cosa tan sabida, bastará aun para los de menor instruccion la lectura de Plinio solamente. »

¹⁰¹⁶ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito...*, t. I, p. 15.

et son peintre favori, Diego Velázquez¹⁰¹⁷. Juan Interián s'en remet à Antonio Palomino et s'inspire du *Museo pictórico* tout comme ses prédécesseurs ont pu se reposer sur les biographies d'artistes offertes par les écrivains antiques ; le topique est bel et bien formé, Velázquez est l'élu du monarque et atteint un nouveau sommet insurpassable.

Par ailleurs, Apelle intervient à quelques reprises, mais de manière proverbiale¹⁰¹⁸ : ces usages sont dépersonnalisés et restent à la superficie de l'anecdote, ils ne valent que pour l'idée, le bon mot ou la valeur attachés au maître grec sans que celui-ci ne s'impose pour sa biographie ou ses œuvres propres. Juan Interián trouve dans le topique des périphrases adéquates à son sujet, empruntées au fonds artistique commun, mais sans apporter de jugement sur cet artiste du passé considéré comme tel. Ces locutions ne font que confirmer le fait que les légendes sont entrées dans la langue et qu'elles émaillent élégamment le discours sans que n'intervienne la question de la véracité si chère à l'auteur. Le mythe est devenu un lieu commun de la pensée dont la vraisemblance polémique n'est soulevée qu'en fonction de la démonstration de l'auteur : au moment d'asseoir les maîtres contemporains, chez Francisco Pacheco et Jusepe Martínez par exemple, ou de préciser l'essence coloriste de la peinture, comme le fait Juan Caramuel, le piédestal d'Apelle et l'envergure de ses exploits techniques sont dépoussiérés. Mais dans le contexte d'une mise au point iconologico-théologique, ces questions n'interfèrent pas.

Il nous reste à vérifier la place réservée à l'autre premier peintre emblématique, saint Luc. Juan Interián ne joue pas avec les tournures métaphoriques ; la figure du Dieu peintre est donc totalement absente, non exploitée comme modèle car ce n'est pas le geste mais l'instruction qui compte pour l'auteur. Au lieu d'imiter Dieu, le peintre doit savoir transmettre la bonne idée de la divinité sous la forme d'images. Le personnage de Luc est en revanche bien évoqué, mais de manière indirecte et incomplète. Il est tout d'abord mentionné dans le paragraphe dédié à la représentation de saint Marc, après un rappel des signes distinctifs de chaque évangéliste :

¹⁰¹⁷ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor cristiano, y erudito...*, t. I, p. 15 : « Con todo, no puedo menos de referir uno de estos [que siguieron el exemplo de Alexandro], que fué Felipe IV. Rey de España, por renombre el Magno, de quien, aunque se esparcieron muchos retratos sacados de otros originales; sin embargo nunca permitió, que otro originalmente (por explicarme así) le retratára, sino Diego Velazquez: en tanto grado, que estando este ausente (pues dos veces salió fuera de España, y estuvo en Italia) no consintió en manera alguna que otro pintára su imagen [...]: porque sabía muy bien Felipe IV. que por lo tocante á representar, y pintar al vivo, que en castellano llamamos *retratar*, se distinguia Velazquez entre todos. De cuya noticia confieso con mucho gusto ser deudor á un insigne, y sabio Pintor, y amigo mio D. Antonio Palomino [...]. »

¹⁰¹⁸ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor cristiano, y erudito...*, t. II, p. 26, au sujet de la virginité de Joseph : « Mas, sobre si esto es tan cierto, que pertenezca á aquella certeza, que es propia de la Fé Divina; lo afirma sin titubear el Pintor muchas veces citado [Francisco Pacheco]: pero yo le diria de buena gana al oido, no lo que antiguamente Apeles á cierto zapatero: *Sutor non ultra crepidam*, por hacer yo mucho aprecio del Arte de la Pintura; pero sí aquello de Bias, uno de los siete Sabios. *Ne quid nimis*. » *Ibid.*, p. 413, après une longue citation de la lettre de saint Jérôme qui décrit sa vision devant le tribunal divin : « Hasta aquí San Gerónimo, el qual lo pinta tan clara, y elegantemente, que apenas podria hacer otro tanto con su pincel un Apeles, ó un Timantes. » À la base constituée par Apelle, l'artiste le plus talentueux, est associée la déclinaison du portraitiste des états d'âmes par excellence, Timanthe. *Ibid.*, p. 456 : « Muchas otras cosas de esta clase podian advertirse aquí: pero no debo ir siguiendo por menor, quanto sobre ello podria decirse, no fuera caso, que alguno me objetára lo que Apeles echaba menos en Protógenes, esto es, que no sabía levantar la mano de sus Pinturas, como que queria recorrerlo, y apurarlo todo en ellas. »

Con ser esto así, el vulgo, padre por lo común de todos los errores, y perversas opiniones, dá ocasion especialmente en nuestra España, á que, ó los Pintores pinten á S. Marcos con el buey, ó que la gente mas ruda, y los que están imbuidos de las pésimas opiniones del vulgo, pretendan ser S. Marcos, quando se vé pintado S. Lucas con el buey. Dexo á parte los dicerios, con que pretendiendo injuriar los truhanes á alguno por verse manchado con la nota de haber faltado su muger á la fé conyugal, ó queriéndole decir lo que ciertamente puede explicarse menos grave, pero mas propiamente, con sola la palabra de *cornudo* (como es el buey); le llaman *Marcos*, ó *Cofrade de S. Marcos*: y aun otros, con mas sal, *Atril del libro de S. Marcos*: por haber visto pintado repetidas veces, que el libro del Evangelio de S. Lucas (á quien ellos tienen falsamente por S. Marcos) está en medio de las astas del buey con que pintan á S. Lucas¹⁰¹⁹.

La fonction picturale de Luc n'est pas indiquée ; il est simplement question d'une erreur sur la personne à ne plus commettre, une confusion fréquente qui rend compte du caractère indissociable du quatuor des évangélistes et de la difficulté à en isoler correctement un motif¹⁰²⁰. Arrivé au mois d'octobre dans le calendrier des saints, Juan Interián fait l'économie d'un paragraphe explicitement dédié à saint Luc, dont il est question cependant, mais au détour des lignes consacrées à saint Pierre d'Alcántara :

[...] ya pudiéramos haber dicho algo de un grande, y sobresaliente Pintor, segun dicen, S. Lucas Evangelista; sobre cuyas Imágenes (pues quanto á los demas, gustoso dexo á otros que los traten) solo se me ofrece advertir de paso dos cosas, que todavia debieran examinarse mas, si tomára á mi cargo el hacer una mas larga descripcion sobre esta materia. Sentado, pues, y supuesto, como cosa de Fé (conforme es justo créerlo) que S. Lucas fué Evangelista, y que escribió, no solo el Evangelio que lleva á la frente su nombre, sí tambien el libro intitulado *Hechos Apostólicos* (porque, sobre si S. Lucas fué uno de los setenta y dos Discípulos de Christo, se controvierte entre doctos Historiadores Eclesiásticos); es cosa no como quiera cierta, sino con certeza de Fé, que fué Médico de profesion, como lo dan á entender bastantemente aquellas palabras de S. Pablo: *Lucas el Médico amado os saluda*. Y que ademas fué Pintor bastante bueno, principalmente de Imágenes de Christo, y de la Virgen, se ha recibido con tan general aplauso ya de muchos siglos á esta parte, que apenas puede sentir lo contrario un Escritor pío, y Católico. Porque, el que algunos Católicos, libres por cierto de toda nota, parecen haber insinuado lo contrario, diciendo, que solamente una pía

¹⁰¹⁹ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito...*, t. II, p. 173-174.

¹⁰²⁰ Nous avons vu précédemment que le frontispice des *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura* de José García Hidalgo ne suit pas les attributions conventionnelles (fig. 18) : saint Luc repose bien sur le taureau, et Marc sur le lion, mais c'est Matthieu qui est occupé à peindre, aux côtés de l'ange qui le caractérise. Nous retrouvons ce croisement des compétences chez Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista...*, p. 49 : « Las razones teóricas de la nobleza de la pintura eran de varios tipos: *históricas* –el respeto que la pintura mereció a los antiguos–, *sociales* –el aprecio que le demuestran los grandes de este mundo–, *religiosas* –Dios, primer artista; San Mateo, pintor; la pintura, vehículo que lleva el alma a la contemplación divina– y *filosóficas*. » La confusion entre Luc et Marc peut également provenir de l'homonymie entre portrait pictural et portrait littéraire : « San Mateo, fió su retrato a Lucas, pintor famoso o a Marcos, que pinta como el y le sigue, y ambos le retrataron según dice San Jerónimo, haziendo cortesia en no le escribir su nombre, porque era mas conocido [...]. », Hernando de SANTIAGO, *Consideraciones sobre los evangelios de los Santos*. Saragosse : Carlos Lavayen, 1605, p. 537, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte*. Valladolid : Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1980, p. 101. Ce poème sur le portrait de la Vierge semble illustrer le même jeu sémantique : « Desta copia hacen gloria, / que yo en mi pincel no abarco, / cuatro pintores notoria; / y uno que ciñió la historia / desta pintura, fué Marco. », Vicente SÁNCHEZ, *Lira poética*. Saragosse : 1688, p. 283, cité par Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, pp. 211-212. Marc et Luc sont par ailleurs souvent associés dans les tableaux, à l'image du double portrait (fig. 86) réalisé par Juan Fernández de Navarrete pour la basilique du Monastère de l'Escurial.

persuasion de los Fieles hizo creer que S. Lucas habia sido Pintor [V. la continuacion de Bolland. en el mes de Mayo, *tom.* I, pag. 46], solo parece que prueba, no ser lo último tan cierto, como el que fuese Médico: por constar esto, como vimos, de la Sagrada Escritura, y haber tomado aquello su origen, de la fama, y tradicion de muchos siglos¹⁰²¹.

Tandis que la faculté médicale de Luc relève de la conviction, sa compétence picturale ne s'impose que comme une persuasion issue de la tradition. Juan Interián, qui fait œuvre d'iconographe et non d'idéologue, reste sur le seuil de la représentation de l'évangéliste : il ne pose pas le problème de sa visualisation. L'ensemble de son traité offre plusieurs raisons à cela.

Tout d'abord, l'auteur exprime sa méfiance envers les sujets apocryphes, même s'il tolère une certaine extrapolation pourvu qu'elle reste dans le cadre de la vraisemblance¹⁰²². Entre la rigueur canonique des Écritures et l'interprétation séductrice des sources controuvées, seul le critère de la pieuse cohérence peut trouver un juste équilibre. L'image de Luc peintre ne présente pas de contradiction théologique, au contraire, mais le sujet est toujours polémique, comme l'indique Juan Interián. Malgré des remises en cause restées timides, la légende ne s'est pas étendue, sans doute du fait de cette prudence de principe adoptée par les auteurs eux-mêmes. Nous pouvons ainsi mieux apprécier la différence de nature qui sépare les deux personnalités d'Apelle et de saint Luc : tandis que le premier est pleinement entré dans la légende, quitte à ce que la vraisemblance historique ou technique de son œuvre ne soit plus interrogée, le second émane d'une légende et tente de prendre place dans l'histoire religieuse. Par souci d'objectivité, Interián distingue la certitude de ce qui reste hypothétique ; il évite ainsi l'abus de langage qui risque de faire basculer tout le personnage dans le mythe.

Enfin, ce choix opéré dans l'épaisseur du personnage révèle soit la cause, soit la conséquence de la faible représentation picturale de Luc peintre. Juan Interián ne consigne que les erreurs observées dans des toiles contemplées : en l'absence de représentations spécifiques de l'évangéliste, et en dehors de la confusion avec saint Marc, rien ne justifie que l'auteur s'arrête sur ce motif. Mais ce tri iconologique dans le discours a pu à son tour conditionner les commandes et les choix de sujets dans les ateliers : un cercle vicieux aurait alors desservi la figuration de Luc peintre, en dehors des œuvres conventionnelles mettant en scène le quatuor des évangélistes, et parallèlement, en dehors d'une minorité d'œuvres exceptionnelles, dans des autoportraits notamment. La lacune s'auto-alimente, mais ce vide de commentaire sur la mise en scène du seul saint peintre, déjà observé dans l'appendice de l'*Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, ne cesse d'étonner : Luc ne constitue pas une force d'attraction de la peinture religieuse et reste à sa périphérie.

¹⁰²¹ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor cristiano, y erudito...*, t. II, p. 436.

¹⁰²² Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor cristiano, y erudito...*, t. II, p. 468 : « Las palabras de San Antonino son estas: *Ni son dignos de alabanza los Pintores quando pintan cosas apócrifas [...]*. » Le chapitre X du tome I donnait déjà le ton : « *Que en las Imágenes Sagradas es lícito pintar algunas cosas, que excitan la piedad, aunque no sean tomadas claramente del Evangelio, ni de la Sagrada Escritura; y asimismo otras, que no tanto contienen algun pasage de Historia, quanto aluden á una piadosa significacion.* », *ibid.*, p. 182.

Censeur des œuvres picturales, Juan Interián ne recherche pas a priori la perfection, mais il circonscrit a posteriori la correction du geste pictural. Il n'énonce pas de règles absolues, mais traque l'erreur et se tait quand il n'y en a pas à signaler. Comme en écho à la phrase de Francisco de Holanda, « solamente el no saber es defecto »¹⁰²³, Interián donne toutes les clés à l'artiste maladroit pour atteindre le rang de peintre érudit, mais contrairement aux théoriciens ou amateurs de la peinture impliqués dans le processus de reconsidération de cet art, il n'en ébauche pas l'idéal. Les topiques de peintres originaires ne sont donc activés qu'à un niveau minime : Apelle est relégué au proverbe, à l'atemporalité impersonnelle, tandis que saint Luc est recadré dans sa légende apocryphe.

Si, dans le corpus proprement théorique ou pratique, ces deux figures continuent à jouer leur rôle d'emblèmes de l'excellence et de la corporation, le contexte purement idéologique du *Pintor christiano y erudito* montre l'emprise des critères religieux dans le champ artistique jusqu'au début du XVIII^e siècle en Espagne. Alors que les autres pays européens, comme l'Italie et la France¹⁰²⁴, développent des discours qui s'émancipent de la théologie au profit de problématiques davantage tournées vers l'esthétique, le style, les auteurs espagnols préservent un contact étroit avec les règles de la décence, du « decoro », de l'orthodoxie ou de la vraisemblance dans le rendu des œuvres. Même dans les *Discursos practicables* de Jusepe Martínez, dans lesquels le contenu religieux est des plus réduits, l'auteur se montre pointilleux à ce sujet¹⁰²⁵. Au-delà des antonomases déguisées du peintre idéal, la valeur catholique du peintre et surtout de son art est une constante profondément ancrée, mais non systématiquement rapprochée de saint Luc : l'idéal moral n'aspire pas à se personnifier, la finalité religieuse de l'image l'emportant plus majoritairement sur la finalité esthétique de l'artiste, qui ne s'affirme encore que marginalement comme tel.

¹⁰²³ Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua...*, p. 197.

¹⁰²⁴ Voir l'ouvrage de Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien...* Nous acquiesçons à ce principe de l'auteur : « Il faut pourtant se garder de superposer exactement les discours des ecclésiastiques et des artistes, et de confondre leurs objectifs. Leur convergence est réelle mais incomplète, et elle ne doit pas occulter l'existence de motivations propres à l'activité artistique, y compris au sein de la peinture religieuse. » Mais le processus qu'il décèle dans la production française classique ne nous semble pas avoir lieu en Espagne : « Au-delà, nous allons voir que les artistes pouvaient aspirer non seulement à détacher les principes artistiques de leurs justifications exclusivement religieuses, mais encore à exprimer ce qu'il y avait d'incompatible entre certaines exigences dévotionnelles et une pratique artistique assumant de façon toujours plus explicite son autonomie et son irréductibilité, tant dans ses formes que dans ses thèmes. », *ibid.*, pp. 107-108. L'influence de la Contre-Réforme a été plus forte dans la péninsule, mais elle n'a pas été absolument déterminante ; un décalage peut être observé entre la rigueur du discours théologique, son relais par la théorie artistique et son application dans la création picturale, comme le souligne Cristina CAÑEDO-ARGÜELLES, *Arte y teoría: la contrarreforma y España...*, pp. 16-18.

¹⁰²⁵ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, p. 183 : « Porque he visto a muchos graves pintores ser sus obras muy censuradas, y con toda razón, por significar sus figuras ajenas de toda verdad y expresión histórica, colocándolas de extravagantes modos, sin decencia, sino atropelladamente, de donde aunque algunos han alcanzado con arte esta ejecución, por no estar al tenor del intento se han deslucido, pudiendo decir de ello bien, pero no es del caso. Y así, para que nuestra profesión no dé en semejante bajío, le advertiré de haber visto quitar muchos cuadros de muy suntuosos puestos por indecentes. Repare en especial en las historias sagradas. En esto le suplico obre con el cuidado debido. »

Conclusion

L'espace central que nous avons consacré à la littérature artistique est proportionnel aux points de contact qu'elle maintient avec le personnage du peintre. Nous y avons mesuré le déplacement des peintres originaires depuis un piédestal doré et une grandeur absolue, en passant par une présence ornementale, jusqu'à un dépassement à la fois visuel et notionnel. Quelques figures de la modernité sont hissées vers les sommets, mais la fascination édifiante laisse place graduellement à une critique instructive ou réflexive, par une concentration sur les œuvres visibles et l'implication de théoriciens peintres qui remplacent la projection de leur idéal dans des personnalités abstraites par une identification personnelle aux valeurs transmises.

La figure de saint Luc, discrète, est souvent contournée : elle est circonscrite à la modalité spécifique du portrait voulu par la divinité, dont la réalisation polémique est rapidement tranchée au nom de l'évidence. Le revers de cette considération est que Luc n'est pas concrètement assimilé à la notion de peintre parfait. Premier portraitiste du divin, il n'incarne aucune culmination, il est juste un patron découpé à sa mesure par la divinité, décliné dans les personnalités de peintres dévots et utilisé pour rallier toute la profession. Il est en ce sens davantage un modèle qu'un idéal. À l'opposé, Apelle est idéalisé et représente un sommet, mais il s'érode peu à peu : son excellence technique est questionnée, recadrée à sa juste valeur, tandis que ses successeurs modernes s'élèvent et prospectent de nouveaux horizons revendicatifs. L'hybridation des deux figures de Luc et d'Apelle, possible dans l'expression poétique, n'a pas lieu dans le discours théorique qui les présente sur des plans distincts, respectivement théologique et artistique¹⁰²⁶. En revanche, Apelle atteint le rang de peintre divin, ce critère universel étant le plus adéquat à la définition du geste pictural idéal. Ce sommet, les peintres du XVII^e siècle ont progressivement conscience d'y parvenir ; il leur restait alors à faire admettre ce sentiment à la société entière, puis, au XVIII^e siècle, à concrétiser le cadre académique de leur art souverain.

Cette émancipation face à l'inertie des topiques se traduit par une théorie qui se fait visuelle : quand le poids légendaire des noms n'entrave plus la réflexion des théoriciens peintres – les plus disposés à ne plus recourir à ces béquilles verbales, contrairement à la majorité des amateurs –, les illustrations allégoriques ou anonymes se chargent d'une pensée qui, sans refouler l'identification métaphorique, choisit des formulations figurées à la mesure de ses intimes convictions. Apelle et Luc ne trouvent pas leur place dans cette évolution, ils

¹⁰²⁶ En Italie, ce rapprochement théorique entre l'évangéliste et le peintre grec a été rendu possible par un véritable questionnement sur la qualité artistique de Luc. Ainsi, dans la première moitié du XVI^e siècle, Niccolò Cassiani, prêtre de l'église Sant'Apollinare à Rome, compose un *Trattato sopra le Immagini dipinte da s. Luca* qui analyse le style lucanien. L'auteur ne tient pour authentique que le portrait de Sainte-Marie d'Araceli, au vu de sa « semplicità » et de sa « naturalezza », et il exclut tous les autres, même celui de Sainte-Marie-Majeure, relégué au rang de copie tardive. Voir Michele BACCI, « San Luca *Apellis amulus* », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e filosofia*, 1996, série IV, cahier 1-2, pp. 299-303, qui conclut : « Con questo il Cassiani inaugurava una sorta di scienza critica delle immagini di culto [...] ». Cette exigence de clareté ne devait pas contredire la foi ; elle souhaitait au contraire réaffirmer l'originalité de saint Luc et consolider ainsi la véracité d'une légende fondatrice mais fragilisée par sa propre extension. En Espagne, les resserrements de la légende sont très timides, et jamais motivés par une étude du « fare pittorico » propre à Luc.

sont préposés à la rhétorique discursive et donc à une abstraction qui ne suit pas le désir d'incarnation de l'idée, de l'idéal.

La figure du peintre médiocre reste la plus diffuse, car la théorisation des défauts et des maladroites empêche une personnification qui aurait sans doute desservi l'argumentation. La notion de *mimesis*, qui a pu contenir les facettes négatives associées au singe, selon la formule ambivalente de *ars simia naturae*, est le plus souvent comprise comme une imitation inventive, qui corrige la nature et rompt avec la servilité primaire du copiste. Le singe de la gravure des *Diálogos* de Carducho se situe dans l'entre-deux d'une pratique qui aspire mais échappe au geste créateur. Nous trouvons quelques anecdotes sur les « pintamonas », non nommés comme tels¹⁰²⁷, mais reconnaissables à leurs défaillances typiques, à la fois techniques et mentales ; les auteurs ne se trompent pas de cible et dénoncent le manque de valeurs, de formation et de jugement des artistes, des amateurs d'art et des clients, mais aussi la carence en bons maîtres. La théorie se fait ainsi programmatique, en faveur d'un enseignement plus rigoureux et sous forme de science académique soutenue par la religion et la monarchie ; il nous reste précisément à définir le regard moraliste et théologique porté sur les figures emblématiques du peintre originaire, avant d'en apprécier les mises en scène les plus concrètes.

¹⁰²⁷ Une occurrence apparaît bien dans un mémorial sur la défense des maîtres tailleurs de Séville, écrit par Andrés de Velasco et daté de 1692 : « También los pintores eran personas ingenuas... y sin embargo lo usaron libertos; ... y en Sevilla y en otras muchas partes se hace estimación de la Pintura conforme el que la ejecuta; y hay algunos pintores tan excelentes, como nuestro Morillo [sic], Herrera, Valdés y otros, que se tenían en grandísima estimación, como en mucho menosprecio otros que llaman pintamonos. », Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, p. 128.

TROISIÈME PARTIE : LE PEINTRE À L'ŒUVRE

IDÉOLOGIE ET MISES EN IMAGE

No hay retrato tan malo que no diga algo bueno.

Juan de Zabaleta, *Errores celebrados*.

L'entrée en matière généraliste de notre première partie a permis de cerner différentes figures pressenties comme les plus adéquates à la projection de la personnalité du peintre. Nous avons ensuite procédé à un premier resserrement de la focalisation en interrogeant ces mêmes figures dans le cadre de la littérature artistique, corpus dans lequel nous avons observé un tri identitaire qui laisse peu de place au personnage de saint Luc, qui se défait progressivement du carcan d'Apelle, et qui fait l'économie du contre-exemple simien. Le topique n'inspire plus systématiquement la pensée ; l'idée cherche à se faire image.

De la langue populaire au langage poétique, jusqu'au discours théorique, nous avons donc suivi les figures d'Apelle, de saint Luc et du singe, mais également celles qui les éclairent ou les éclipsent : Dieu le plus souvent, Parrhasius ponctuellement, mais aussi les apprentis et les artistes contemporains, toujours plus présents. De cette rhétorique verbale, qui joue sur l'image jusqu'à parfois y concentrer son message, nous allons passer à trois domaines spécifiques dans lesquels le visuel constitue le support rhétorique principal, à la fois sémantique, idéologique et métaphorique. Nous partirons désormais de l'image pour aller à la rencontre de l'idée, depuis le discours théologico-moral, en passant par le langage pictural, jusqu'à la langue des signes parlée sur les planches du « corral de comedias ». La perspective s'approche au plus près des œuvres attribuées aux peintres originaires, ou au plus près de leur incarnation à l'œuvre, dans la plus grande proximité entre l'artiste et son reflet.

Chapitre VII. La rhétorique visuelle des sources théologico-morales

I. De l'original à la copie : le critère de ressemblance dans les emblèmes - II. L'art du peintre vu par l'art oratoire - III. Saint Luc démultiplié : la justification de la *vera effigies* - IV. Représentativité de saint Luc, du patronage royal à l'académie

Tel un trait d'union entre le contexte motivé de la théorie artistique et le cadre proprement pictural, voire métapictural, le regard théologique et moral fixé sur les personnalités extrêmes du peintre s'impose par son effet de cohérence. Un créateur à l'œuvre y prend bien corps, de manière plus ou moins imagée, mais toujours fantasmé : son geste apparaît dans le genre hybride des emblèmes, tandis que les textes doctrinaux projettent une lumière densifiée sur la figure qui semblait la plus évidente, mais qui est restée la plus discrète jusqu'à présent : celle de saint Luc. Dans ces sources et ces récits qui témoignent de la position contre-réformiste sur l'image, nous définirons les raisons et les modalités de la présence de l'évangéliste comme artiste et nous délimiterons le processus d'idéalisation qui l'entoure. Nous entrerons pour cela dans la démonstration sur la véracité de ses œuvres picturales, question souvent laissée en suspens par les théoriciens de la peinture. Nous retiendrons ce que livrent les moralistes et les théologiens sur le point de contact entre le pinceau et la toile, et sur la volonté persuasive qui sous-tend les personnifications du « pintor católico ».

I. DE L'ORIGINAL À LA COPIE : LE CRITÈRE DE RESSEMBLANCE DANS LES EMBLÈMES

Sous le terme générique d'emblème, nous réunissons une diversité de formes – « emblemas », « jeroglíficos », « empresas » – qui joignent dans leur expression l'image, les vers et la prose, et dont la finalité principale est la réflexion morale¹⁰²⁸. Ce genre nous intéressera pour ses représentations du peintre en rapport avec les mythes bibliques et antiques ;

¹⁰²⁸ Le genre de l'emblématique est très varié, chaque recueil obéissant à un *modus operandi* et à un objectif propres. Sur les problématiques liées à cette forme « logoiconique », voir l'étude approfondie de Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid : Alianza (Alianza Forma ; 122), 1995, 422 p. Nous avons constitué notre échantillonnage majoritairement grâce à la compilation de Antonio BERNAT VISTARINI, John T. CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid : Akal (Diccionarios ; 23), 1999, 952 p., dont nous reprenons les traductions pour les *notes*. Nous avons ensuite consulté chaque emblème dans son intégralité notamment grâce à la numérisation des premières éditions des recueils disponibles sur le site internet du centre de recherche « Literatura Emblemática Hispánica » de l'Université de La Corogne : <http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica/>.

cependant, nous ne trouverons ni Luc ni Apelle en tant que représentants de l'art pictural¹⁰²⁹. Au contraire, et malgré la rareté ou l'abstraction de leur dimension artistique, nous rencontrerons leurs instances supérieures : Jupiter et Dieu. Ces figures, bien que métaphoriques, participent d'une compréhension de la création et sont partie prenante du symbolisme du geste pictural. Dans un premier temps, nous rouvrirons l'éventail entier des motifs de premiers peintres, de la modalité simienne jusqu'à l'allégorie. Puis nous analyserons en détail les emblèmes inauguraux d'un recueil programmatique centré sur la facette religieuse du portrait et la figure du *Deus pictor*. Dans tous les exemples que nous présenterons, sans prétendre à l'exhaustivité, il sera question de la création d'une image, ce qui implique donc un créateur, un modèle et une duplication : la notion de ressemblance induite par ces diverses configurations nous permettra de mesurer la responsabilité idéologique, artistique et morale conférée aux différents types de peintres.

1. Les origines de la peinture reflétées dans la *pictura*

Le sondage effectué auprès des livres d'emblèmes offre une quantité réduite de personnifications du peintre. Nous les séparons des cas où il est uniquement question de l'image comme phénomène passif : nous ne regroupons donc que les mises en scène de l'auteur de ces représentations. La visualité de la rhétorique prend forme dans les gravures constitutives de l'emblème : elles n'ont rien de chefs-d'œuvre, mais elles concrétisent une figure majoritairement recherchée jusqu'à présent dans les habitudes de la pensée et du langage. Vicente Carducho a bien ponctué ses *Diálogos de la pintura* de figurations des différents âges du peintre, de l'apprenti au « pintor católico » incarné par saint Luc, jusqu'à l'allégorisation de l'art pictural ; Juan Ricci et les auteurs de *cartillas* académiques ont pu concrétiser par l'image leur idée du peintre, mais ces traités, quand ils étaient publiés, restaient destinés à un public relativement restreint, tandis que les recueils d'emblèmes ont connu une plus large diffusion. L'image du peintre y reflète une conception moins spécifique et s'adresse à un lectorat diversifié ; parallèlement, la finalité exemplaire de ce support permet d'élargir la portée des métaphores du peintre, nous verrons donc les nuances idéologiques qui s'y ajoutent.

Avant d'aborder l'entrée en matière du pinceau sur la toile, nous analyserons brièvement le traitement réservé à l'alter ego de l'homme dans son rapport à l'image : le singe. Le message des cinq occurrences relevées fait écho aux valeurs véhiculées dans les expressions

¹⁰²⁹ Nous n'avons recensé aucune *pictura* s'inspirant d'Apelle ou de saint Luc. Nous le verrons, le peintre grec apparaît en revanche dans la *subscriptio* ou la glose, mais de manière très ponctuelle : les auteurs d'emblèmes connaissaient les épisodes de sa biographie et les utilisaient comme la plupart de leurs confrères de manière illustrative, sans que sa personnalité n'implique réellement une argumentation sur le geste pictural. Voir Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Thèse doctorale dir. par Francisco Calvo Serraller. Madrid : Université Complutense de Madrid, 1992, pp. 366-370.

proverbiales de l'époque. Trois d'entre elles reposent sur les notions d'aveuglement¹⁰³⁰ : les emblèmes « Sic sua cuique placent » (fig. 36) de Juan Francisco de Villava et « Nulli non sua forma placet » (fig. 37) de Sebastián de Covarrubias Horozco montrent précisément le singe ou la guenon, « mona », en pleine auto-contemplation dans sa progéniture ou dans un miroir, tandis que la *subscriptio* et la glose extrapolent l'absence de discernement de l'animal sur le plan des faiblesses intellectuelles et morales de l'homme. Le singe reflète le possible fourvoiement spirituel, le laid correspondant au mal et la cécité au péché. Nous retiendrons deux aspects de cette projection de l'homme dans la figure simienne.

Tout d'abord, le singe illustre celui qui se prend, ou qui a tendance à se prendre pour Dieu, du fait d'un orgueil proche de celui de Narcisse, et qui trouve donc en lui-même une perfection trompeuse. De fait, la glose de Villava restaure en contrepoint de l'égarement simien la splendeur divine qui éclaire les esprits humbles et réfléchis¹⁰³¹ ; un autre emblème du même recueil représente d'ailleurs la contemplation vertueuse de l'âme dans le soleil divin¹⁰³². Le singe se trouve donc aux antipodes de la divinité, et sa prétention vaine implique une dimension burlesque déjà rencontrée dans les proverbes. L'émerveillement devant la laideur est perçu comme un signe de folie qui suscite le rire ; la perversion du jugement simien s'apparente à un goût pour le grotesque, dans cette complaisance à admirer les reflets déformés des « espejos concavos » ou à regarder la réalité à travers des « antojos falsos »¹⁰³³. L'attitude du singe, alter ego de l'homme, devant Dieu, n'est pas assimilée à un comportement diabolique mais tordu, perdu dans les replis illusoire de la vanité, à l'opposé de l'observance

¹⁰³⁰ Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*. Baeza : Fernando Díaz de Montoya, 1613, ff^{os} 45r^o-46v^o, livre 2, emblème 23, « Sic sua cuique placent » (« A cada uno le placen sus cosas ») ; Sebastián de COVARRUBIAS HOROZCO, *Emblemas morales*. Madrid : Luis Sánchez, 1610, ff^{os} 96r^o-96v^o, livre 1, emblème 96, « Nulli non sua forma placet » (« Ninguna está a disgusto con su propio aspecto ») ; et ff^{os} 187r^o-187v^o, livre 2, emblème 87, « Sic amat ut perdat » (Ama de forma que destruye), (fig. 38). Ce dernier, qui illustre l'amour « desatinado y loco » des parents envers leur rejeton, qui les précipitent ainsi dans l'inconscience – à l'image de la guenon qui tue son petit à force de l'étreindre – est la conséquence de la myopie évoquée dans les deux autres emblèmes.

¹⁰³¹ Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales...*, ff^{os} 45r^o-46v^o, livre 2, emblème 23, « Sic sua cuique placent » (« A cada uno le placen sus cosas ») : « [...] pues como este amor sea fuego encendido en pajas, como es todo lo que es mundo, causa, humo y oscuridad, lo que no tiene el divino, que como se ceba en oro, no leuanta humos, ni ciega, sino antes resplandece y alumbrá los ojos del espíritu. » Plus loin, l'auteur cite cet exemple : « Domiciano, segun lo dize Paulo Orosio, se imagino que era Dios, y para imaginarse mayor el Rey de Babilonia mandò que en vna grande estatua y coloso se diessen adoracion. Lo qual nacio de estar enamorados de su gallardia, como lo estuuo Narciso de su hermosura. » Il écrit en conclusion : « Quien tiene propio amor, alaba lo que à otros ofende, como los que à sus hijos juzgan dignos de serlo de los Dioses. » Le même excès est souligné par Sebastián de COVARRUBIAS HOROZCO, *Emblemas morales...*, ff^{os} 96r^o-96v^o, livre 1, emblème 96, « Nulli non sua forma placet » (« Ninguna está a disgusto con su propio aspecto ») : « Siendo la mona, abominable, y fea, / Si a caso ve su rostro, en un espejo, / [...] La malcarada, se tendra por dea ».

¹⁰³² Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales...*, ff^{os} 99r^o-100v^o, livre 1, emblème 43, « Velut alter ab illo » (« Como un otro de aquél »), (fig. 39).

¹⁰³³ Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales...*, ff^{os} 45r^o-46v^o, livre 2, emblème 23, « Sic sua cuique placent » (« A cada uno le placen sus cosas »). La *subscriptio* commence ainsi : « No hay quien de ver a la frunzida mona, / Qual anda enamorada, / De sus negros hijuelos, no se ria ». Plus loin, l'auteur écrit : « [...] suceder tan engañosos juyzios, [...] procede de mirarse, por rayos reflexos, pues como se vee en los espejos concauos y diuersamente labrados, por este respecto se hazen en ellos tan varias y engañosas aparencias, [...] pero el mayor engaño que ay en negocio de propio amor es, que siendo el que se ama desordenadamente nada, como se mira con antofos falsos, se le antoja que es muy grande [...]. » Il évoque enfin ceux « alabandose de manera que dan que reyr á quien los oye. »

droite, directe et fidèle de l'original, Dieu : « el conoserse vno assi mesmo lisamente y sin engaño, es don del cielo »¹⁰³⁴.

Deux emblèmes de Hernando de Soto (fig. 40 et 41) complètent le portrait moral du « ximio », symbole de l'instinct primitif de l'homme¹⁰³⁵. L'animal reflète moins qu'il n'incarne le corollaire de l'aveuglement : la prétention écervelée. L'homme qui prétend à plus de connaissances ou de compétences qu'il ne le doit, et celui qui n'aspire qu'à assouvir ses pulsions sans se préoccuper de son salut ne sont que des singes. Ces métaphores confondent les signifiés ; le singe ne reflète plus mais concrétise la bassesse et l'erreur humaines.

Auto-aveuglement, auto-limitation, le singe joue dans les emblèmes le rôle du préfixe grec qui renvoie à soi-même, *auto*, quand l'humain régresse vers l'animal et s'éloigne du divin. Reflet ou incarnation, le primate désigne le rapport vil avec autrui et soi-même, il rappelle par son comportement bestial les défauts excusables de l'homme laid, faible et irréfléchi, et il en métaphorise les véritables péchés, l'orgueil, l'envie et la paresse morale. L'usage symbolique du motif du singe suit au tournant du XVI^e siècle sa conception médiévale comme attribut de la chute et des vices de l'homme ; il inspire encore une colère moralisatrice sévère, mais il provoque également le rire par sa folle bêtise¹⁰³⁶. Le singe est donc un *exemplum* en négatif, un modèle à ne pas imiter, indispensable cependant à la délimitation du bien et du mal. Dans les gravures interrogées, le « simio », résolument animal, s'inscrit comme la figure générale de l'instinct vil, tandis que la « mona », à la silhouette et aux gestes fortement anthropomorphisés, est davantage liée à une déformation visuelle et intellectuelle, précisément celle que nous retrouvons chez le « pintamonas ». De l'homme au singe, ou du singe à l'homme, le regard emblématique oscille lui-même entre animalisation et métaphorisation de la vision dégénérée du réel.

Dans une focalisation similaire, mais inversée et en rapport avec une personnalité impliquée dans la naissance de l'art visuel, l'image subit à son tour une critique de sa dimension trompeuse : si Narcisse tombe amoureux de lui-même, c'est parce que le reflet, et donc l'image, est illusoire. Cet exemple se situe à la limite de notre perspective sur le geste actif à l'origine de la peinture, car Narcisse est un créateur passif, un peintre malgré lui et un portraitiste inconscient. L'emblème « El amor de sí mesmo » (fig. 43) d'Alciat n'envisage ce personnage que par la transformation qu'il a subie en châtement de son orgueil ; la gravure montre Narcisse agenouillé et admirant son reflet dans une rivière, tandis qu'une fleur derrière

¹⁰³⁴ Sebastián de COVARRUBIAS HOROZCO, *Emblemas morales...*, livre 1, emblème 96, « Nulli non sua forma placet » (« Ninguna está a disgusto con su propio aspecto »), f^o 96^o.

¹⁰³⁵ Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*. Madrid : Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599, ff^{os} 53^v°-55^v°, emblème 26, « Nemo in alienis sapiens » (« Ninguno sabe en ministerio ageno »), (fig. 40), et ff^{os} 92^{ro}-94^{ro}, emblème 44, « Humanum desiderium » (« El humano deseco mal se logra »), (fig. 41).

¹⁰³⁶ Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas...*, ff^{os} 53^v°-55^v°, emblème 26, « Nemo in alienis sapiens » (« Ninguno sabe en ministerio ageno ») : la *subscriptio* évoque en effet la colère meurtrière – et hyperbolique – du paysan comme châtement de la prétention – le vol des fruits du travail, également emphatique – du singe : « Y el rustico de ira lleno / Al tiempo que le mataua / Le dixo: Quien te mandaua / Meterte en oficio ageno? » La glose, exemples à l'appui, conclut sur cette réaction plus civilisée : « De que se ha de coligir, que todos los que hizieren lo propio, y usurparen ageno ministerio, fuera de que se han de reyr dellos, han de ser tenidos y reputados por locos. »

lui imite son mouvement et symbolise sa métamorphose¹⁰³⁷. Le motif du jeune homme, se mirant cette fois dans l'eau d'une fontaine entourée de narcisses, réapparaît dans le recueil de Josep Romaguera sous la sentence « Fallit imago » (fig. 44)¹⁰³⁸ : la glose condamne à la fois l'image fallacieuse et la cécité de celui qui confond l'original avec la copie. Loin d'être créateur, Narcisse est présenté comme un idolâtre ; il rejoint ainsi le fourvoiement et l'aveuglement incarnés par le singe.

Après la déformation des facultés visuelle et spirituelle, nous poursuivons notre approche du geste pictural par une légende renversée, celle d'une divinité dont nous avons évoqué les facultés créatrices dans la première partie, mais qui présente un autre type de perversion, en contrepoint du *Deus pictor* : Jupiter apparaît effectivement en tant qu'artiste, mais son geste de peindre les ailes de papillons symbolise selon les auteurs le comble de l'inutilité (fig. 45 et 46)¹⁰³⁹. Cette mise en scène burlesque de la divinité – inspirée d'une fable

¹⁰³⁷ Andrea ALCIATO, *Emblemas*, trad. par Bernardino Daza. Lyon : Guilielmo Rovillio, 1549, p. 228, emblème 184. La *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, de Diego López (1615), citée dans la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados...*, p. 557, offre une illustration différente (fig. 42).

¹⁰³⁸ Josep ROMAGUERA, *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas – Catalana facundia ab Emblemas Illustrada*. Barcelona : Joan Jolis, 1681, pp. 43-46, emblème V. Ce recueil fonctionne de manière inversée : les gloses présentées dans les quatorze chapitres, « eminencias », et qui développent en prose différents conseils moraux, précèdent les emblèmes, composés d'une image, d'un *mote* et d'un poème en guise de longue *scriptio*. Le chapitre « Abominar la affectació, aspirantià la verdadera excellencia » introduit par ces mots l'emblème représentant Narcisse : « Emblemata es, a esta veridica eminencia, lo escarment, ab que lo donosicim Narciso, entre las canoras representacions de la funebre Melpomene, es tragica ignominia; puix cegat en la copiada hermosura, que affectava original, la fluida transparencia, no aduertint en si la verdadera belleza, adorà aquella murmuradora affectació, sins que la desengany, reduí a liastimos sup'ici, lo cristallino treato, quel ensalegava lisonger, il desesperà adulador. » La composition poétique qui suit l'emblème commence ainsi : « Que miras ò bell Narcis / Repara, que cego estas ». Sur l'influence des *Empresas políticas* de Diego de Saavedra Fajardo, entre autres, sur l'*Atheneo* de Romaguera, voir Jorge GARCÍA LÓPEZ, « Itinerario del héroe barroco: de Virgilio Malvezzi a Josep Romaguera », *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 2003, n° 9, pp. 305-320. L'auteur écrit notamment ceci : « Pero es especialmente el Emblema V, donde una figura humana se refleja equívocamente en una fuente redundando en lo engañoso de las apariencias y aplicado a Narciso como ejemplo de “murmuradora affectació” en el mote *Fallit imago*, que recuerda demasiado el *Fallimur opinione* con que Saavedra abre la Empresa 46, aunque añadiendo ahí un elogio del pensamiento académico, es decir, escéptico. », *ibid.*, p. 317. Cet emblème de Saavedra Fajardo représente une étendue d'eau sur laquelle navigue une barque vide. Une rame à moitié immergée semble tordue ou brisée par effet optique ; l'homme doit donc se méfier des apparences.

¹⁰³⁹ Ce motif apparaît dans trois recueils : celui d'Andrés MENDO, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales*. Lyon : Horacio Boissat & George Remeus, 1662 [1^{re} éd. 1642, sans illustration], pp. 78-82, emblème XV, « Magnus in magnis », dont les illustrations sont empruntées à l'ouvrage de Juan de SOLÓRZANO PEREIRA, *Emblemata centum, regio-politica*. Madrid, 1653 ; le thème de Jupiter peintre se trouve dans l'emblème XXX, « Magnus in Magnis » (« Grande entre los grandes ») (fig. 45). Enfin, il est repris par Francisco de ZÁRRAGA, *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado*. Burgos : Juan de Viar, 1684, pp. 301-317, emblème XIX, « Magnus in magnis » (fig. 46). Le peintre italien Dosso Dossi l'a représenté dans son tableau intitulé *Jupiter, Mercure et la Vertu*, vers 1528-1530 (fig. 47). Contrairement à la mise en scène burlesque, dans les emblèmes espagnols, du dieu qui applique des couleurs sur de vrais papillons, le Jupiter de Dossi est assis devant une toile et peint – invente et crée par le dessin et la couleur – des papillons fictifs. Il s'agirait d'une vision allégorique du *deus pictor* et de la création du monde – ce qu'illustrent de manière métonymique les papillons peints, symboles des âmes –, et la figure traditionnellement assimilée à la Vertu pourrait en fait être une personification de la Rhétorique, tentant en vain de s'immiscer dans le processus créateur totalement investi par l'acte pictural silencieux. Voir André CHASTEL, *Le geste dans l'art*. Paris : Liana Levi (Opinion), 2001, pp. 36-37 et pp. 84-86. Le motif des papillons décoratifs mais non liés à la personnalité de Jupiter apparaît dans les *Discursos evangélicos* de Alonso de la CRUZ, 1599, p. 9, texte cité par Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid : S. Aguirre (Anejos de Revista de Filología española, Anejo ; 27), 1943, pp. 176-177 : « Un pintor, primo en su arte, después de haber pintado una tabla perfectísima, hace mariposas y arbolillos, y otras dos mil cosillas de juguetes para entretener la vista de los que miran. »

politique de Leon Battista Alberti¹⁰⁴⁰ – illustre la nécessité qu’ont les gouverneurs de se concentrer sur des pensées et des actions utiles à l’État, et donc de se détourner des occupations futiles. Le propos moral exposé dans ces emblèmes se situe à l’exact opposé de ce que nous avons trouvé dans les écrits théoriques sur la peinture, qui s’attachent à rappeler plus ou moins longuement qu’à la suite de Dieu lui-même, les empereurs et les rois se sont souvent essayés à la peinture, jusqu’aux Habsbourg d’Espagne, cette affinité démontrant a fortiori la noblesse de l’art pictural. Voyons comment celui-ci est défini par les auteurs d’emblèmes.

Les mots employés montrent une virulence qu’il convient de circonscrire et d’interpréter dans ses nuances. Pour Andrés Mendo, l’activité picturale est assimilée à un divertissement inutile, vil, puéril et indigne des hommes politiques¹⁰⁴¹. Le critère qui coordonne son argumentation est celui de l’utilité : le temps doit être rempli à bon escient et un gouvernant doit avant tout s’occuper de « cosas grandes ». Cependant, l’auteur admet, devant les exemples de plusieurs empereurs et rois passés et présents, que l’amusement, occupation non utile mais agréable, peut entrer dans l’emploi du temps du prince, mais de manière limitée. C’est donc l’excès de temps et d’importance accordés à ces activités divertissantes qui est condamné. Plus précisément encore, une différenciation est faite entre les pratiques artistiques – poésie, musique, danse – et d’autres entreprises citées pour leur drôle absurdité, comme le fait de rassembler et de peser toutes les araignées d’une ville, ce qu’ordonna l’extravagant empereur romain Héliogabale. La peinture n’est donc pas frontalement attaquée dans ce développement : un épisode précis, « la bajeza de estar pintando mariposas », cristallise l’intérêt noble et divin détourné de l’essentiel ; le filtre burlesque appliqué par Alberti est donc conservé et n’est pas retourné globalement contre l’art pictural. Cette image paradoxale du Père des dieux et des hommes attelé à orner un détail insignifiant et versatile du macrocosme constitue un paradigme de la vanité qui dépasse la définition générale de la peinture¹⁰⁴². Jupiter, le père des Muses, était la figure la plus appropriée – la moins choquante – pour stigmatiser une tendance dilettante sans rejeter radicalement la noblesse originaire de la pratique en question.

Les expressions employées par Francisco de Zárraga, ouvertement inspirées de Juan de Solórzano, ne sont pas moins acerbes, mais elles obéissent à un autre critère. En effet, il est moins question pour le souverain de bien occuper son temps que de bien occuper ses mains.

¹⁰⁴⁰ Leon Battista ALBERTI, *Momus ou Le prince*, publié de manière posthume en 1520 à Rome.

¹⁰⁴¹ La *subscriptio* donne le ton : « Su atención sea à cosas grandes, i no à materias sin substancia, que no d[i]zen bien con la grandeza ». Puis nous trouvons les expressions suivantes tout au long du développement, pour décrire le motif de la gravure et désigner les occupations qui lui sont assimilées : « inútiles empleos », « cuidado tan indigno de la Magestad, y Soberania », « no bastardeen los pensamientos, que abrazan todo vn Imperio, à la bajeza de estarse pintando mariposas », « humildes ejercicios, pueriles empleos, ocupaciones cortas », « indignas menudencias sin fruto, pues es lo mismo, que no hazer nada, y que viuir en ocio », « cosas superfluas », « indecencia grande de ejercicios Imperiales », « enuileceria su fecho, dejando las cosas mayores, y buenas por las viles », « ejercicios sin sustancia ». La glose s’achève sur une énumération des défauts causés par « el descuido y floxedad [...] padrino fiel de los vicios, y deleytes. », Andrés MENDO, *Príncipe perfecto y ministros ajustados...*, p. 78-82.

¹⁰⁴² *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE (éd.). Madrid : Tuero (Emblemática ; 1), 1987, p. 117 : « El Príncipe debe tender hacia lo grande y no ocuparse en lo vano, como vemos en Júpiter que se dedica a colorear al ser con mayor calidad cromática de la creación: la mariposa. Insecto que hace referencia a lo inconstante y a la ligereza, vicios a todas luces contrarios a la dignidad real. »

Ainsi, c'est le caractère manuel et donc ignoble de certaines occupations que condamne l'auteur chez les représentants de Dieu sur terre¹⁰⁴³. La glose développe alors la notion de libéralité dans toutes ces acceptions – noblesse, générosité, intellectualité et divinité – en s'appuyant sur différents exemples du principe selon lequel la main du prince, à l'instar de Dieu, n'est pas un instrument mais un pouvoir. Là encore, ce n'est pas l'art pictural qui est directement visé, mais un certain rapport à la matérialité. De fait, la peinture semble davantage comprise dans un sens figuré ; elle est une illustration conceptuelle qui ne renvoie pas strictement à son essence artistique. Nous retrouvons donc la portée emblématique de la gravure – c'est davantage l'image de Jupiter qui s'adonne à une activité frivole que celle de Jupiter peintre qui retient l'attention des auteurs, puisque aucun argument n'approfondit un jugement négatif sur cet art –, qui rejoint dans la glose un usage révélateur du verbe « pintar » dans le sens de décrire : « Ninguno es mas de lo que pintan sus acciones »¹⁰⁴⁴.

La peinture n'est pas réellement en jeu dans cette démonstration, mais cela n'évacue pas le préjugé implicite de sa dimension manuelle. Cette question, qui a occupé les traités théoriques jusqu'au début du XVII^e siècle, notamment dans les écrits de Gaspar Gutiérrez de los Ríos et de Juan de Butrón, laisse place dans les ouvrages postérieurs de Vicente Carducho et de Francisco Pacheco à l'argumentation sur la noblesse de la peinture, considérée de fait comme un art libéral, intellectuel. Le contenu des gloses des emblèmes, qui ne s'attachent ni à préciser cette conception avilissante de la peinture, ni à défaire la vision ironique offerte par Alberti, peut refléter une habitude de pensée qui correspondait dans les faits au manque de considération de la profession, malgré les efforts entrepris afin de changer cette perception. Cependant, encore une fois, les gravures et les gloses ne reposent que sur une vision partielle de la peinture et du peintre, portée par l'essence hyperbolique du genre. Ainsi, le motif de Jupiter en peintre inutile est le référent ironique, et donc figuré, d'un référent qui n'est pas strictement et sérieusement abordé.

Sur quoi repose finalement cette image du *deus artifex* improductif et indigne ? L'inutilité et la manualité ne renvoient pas explicitement à l'art pictural dans sa globalité, mais elles font écho à une certaine pratique picturale, mineure parce que limitée à un geste imitateur, non créateur, et à une technique davantage liée à la sensibilité physique qu'à la réflexion intellectuelle. En effet, l'acte de peindre, de décorer ou de nuancer des ailes de papillons – toutes les gravures montrent un papillon déjà colorié et un autre aux ailes vierges, sur lesquelles Jupiter applique son pinceau – ne résume pas le geste pictural et il n'est jamais rapproché de l'allégorie de la création du monde. Il s'apparente à la simple application de couleurs, selon une pratique qui ne requiert qu'une imitation de la nature et qui n'aspire qu'à flatter la vue du contemplateur, par opposition à la maîtrise du dessin qui exige l'observance

¹⁰⁴³ La *subscriptio* annonce logiquement la couleur : « Si es decente a la Magestad de un Rey, el que passen por su mano los beneficios de menos monta? » La gravure symbolise ce qu'expriment ces différentes formules : « Desdize de generoso, quien obra como plebeyo », « [dar] diuersos matizes a las alas de las Mariposas (menudencia indecente de las manos de un soberano) », « ocupaciones humildes, y pensamientos baxos ». Et l'auteur de conclure en citant Sénèque : « Ay beneficios, que por cortos son indignos de salir de las manos de vn Principe. », Francisco de ZÁRRAGA, *Séneca, juez de sí mismo...*, pp. 301-317.

¹⁰⁴⁴ Francisco de ZÁRRAGA, *Séneca, juez de sí mismo...*, p. 302.

de préceptes et sollicite l'intellect du contemplateur. Jupiter revêt donc l'habit de l'artisan aux compétences limitées, ou de l'amateur, copiste servile de la nature ; il sort ainsi de la sphère libérale de la création artistique.

Plus implicitement encore, il est possible de rapprocher l'image de ce créateur déchu d'un genre particulier, celui de la peinture d'animaux, au bas de la hiérarchie des genres dans l'Espagne du XVII^e siècle, et pratiqué mécaniquement par les peintres les plus modestes qui gagnent ainsi leur vie, ou par divertissement et sans gloire par les pinceaux plus habiles¹⁰⁴⁵. Très précisément, Zárraga propose le modèle inverse de cette pratique inférieure à l'aide d'une métaphore qui s'inscrit à rebours du Jupiter déclassé : celle des mains de Dieu, qui évoquent le verbe, autrement dit l'intellect omnipotent et performatif, « obra inmediata »¹⁰⁴⁶. Dans cette explicitation de la magnificence du souverain par celle de son supérieur divin, nous voyons affleurer l'image du Dieu peintre, non pas du monde, mais de l'homme : Dieu a créé celui-ci à son image et par son intellect et il a laissé à l'instance inférieure, la nature, le loisir de former les êtres vivants mineurs, non dotés d'intelligence. La glose complète ainsi la vision d'une pratique non noble, la peinture d'animaux, par son contraire, le genre noble du portrait. Cependant, le topique du Dieu portraitiste est contourné par la métaphore du Dieu Architecte, qui correspond à la vision platonicienne du démiurge, à l'origine de l'image du *Deus artifex* qui prend corps au Moyen Âge¹⁰⁴⁷. Cette préférence de la langue pour le *Deus architectus* confirme que le propos de l'auteur ne s'engage pas dans la problématique artistique et qu'il recueille une vision traditionnelle, topique, sans en interroger les fondements.

La figuration de Jupiter peintre et la comparaison de la noblesse du souverain avec l'œuvre créatrice de Dieu résonnent implicitement avec la position théorique sur l'art pictural et l'échelle de valeur des genres, mais elles ne suscitent pas une réflexion appliquée au statut global du peintre. Du *deus pictor* païen, l'emblème ne retient que le « deus », modèle pour tout souverain, et relègue le « pictor » à sa faible considération, humble et humaine. La focalisation reste partielle et hyperbolique, et si l'exercice pictural cristallise dans ce cas les divertissements jugés indignes du monarque, il n'est pas essentiellement défini comme néfaste. La futilité et la vilénie ne touchent qu'un type de geste, mais pas l'acte pictural dans son ensemble.

¹⁰⁴⁵ Pour une analyse des valeurs des différents genres picturaux chez les théoriciens majeurs, voir Karin HELWIG, *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid : Visor (La balsa de la Medusa ; 102), 1999, trad. de Jesús Espino Nuño, [1^{re} éd. 1996], pp. 253-282. Elle écrit ceci notamment : « A los géneros más bajos, como las naturalezas muertas, la pintura de animales y los paisajes, los grandes pintores –dice Pacheco– se dedican por “entretenimiento”, no para cosechar fama. », *ibid.*, p. 268. L'auteur précise cependant que ces genres mineurs, proche du *bodegón*, n'ont pas eu une fortune théorique enviable, mais ont connu un succès populaire et une réhabilitation certaine, notamment grâce au talent de Velázquez, voir *ibid.*, pp. 268-270.

¹⁰⁴⁶ « Para formar la arquitectura magnífica de la criatura racional, dixo Iob, se aprovechò Dios de sus manos. No me admiro, porque el edificio es tan sumptuoso, que el mismo Dios se puede preciar de que sea hechura suya. (Bien sè que no tiene manos Dios, y que se ha de entender en sentido Tropologico de la obra inmediata.) No fue assi en la produccion de los viuiantes inferiores; pues para formar las aves, y peçes, se valiò la Divina Magestad de los braços del mar; para los brutos, y flores, de las manos de la tierra. Dió Lira la razon; porque las aves, y peçes, los brutos, y flores, no son obras tan nobles como el hombre, y no quiere Dios ver en sus manos cosas que no tengan la mayor excelencia. », Francisco de ZÁRRAGA, *Séneca, juez de sí mismo...*, p. 309.

¹⁰⁴⁷ Nous renvoyons à la synthèse sur « Dieu considéré comme créateur » par Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, tome II. Paris : PUF (Agora ; 14), 1956 [1^{re} éd. 1948], pp. 401-404, « Dieu considéré comme créateur ». Nous avons abordé ce thème dans le chapitre I.

Cette vision de Jupiter en peintre d'insectes, dans un genre proche des « bodegones » – majoritairement décriés par la théorie mais plébiscités par le public – est la seule dépréciation, relative, que nous ayons trouvée dans la représentation emblématique du geste pictural. Il n'est sans doute pas anodin que cette figure divine soit isolée dans le panorama légendaire manipulé par les écrits littéraires et théoriques. L'utilisation à contre-courant d'un motif traditionnellement bien placé dans la hiérarchie, antique ou biblique, des peintres aurait supposé une démonstration et une motivation bien plus profondes. L'image de Jupiter peintre étant neutre, non associée directement à la notion d'excellence ou d'origine, a pu aisément être utilisée, et même instrumentalisée, pour cette présentation burlesque, dans un contexte qui ne l'est pas – Apelle, nous le verrons au sujet de la pièce *Darlo todo y no dar nada* de Pedro Lanini Sagredo, est également victime d'une certaine dérision, mais dans une démarche globalement déformante¹⁰⁴⁸.

Un emblème de Hernando de Soto offre une vision cette fois implicite du geste fondateur de la peinture, mais dans sa variante humaine. Sous la sentence « *Vera castitas. La castidad verdadera* » (fig. 48)¹⁰⁴⁹, une gravure montre en premier plan Marcela, « muger casta » de Laocoon dont l'effigie apparaît dessinée sur le mur en arrière-plan. Les rimes embrassées du premier quatrain de la *subscriptio* synthétisent le statut du mari, « ausente / presente »¹⁰⁵⁰ :

Estando Laocon ausente,
 Marcela, su muger casta,
 Del pintó vna sombra vasta,
 Para tenerle presente.

Dans la glose, l'auteur développe le thème de la fidélité vertueuse en comparant Marcela, ou Antiopé, qui resta digne durant l'expédition de Laocoon sur l'Argo en quête de la Toison d'Or¹⁰⁵¹, à Pénélope et Lucrece, également modèles de chasteté. Mais l'*imago* s'inspire d'une autre anecdote de l'Antiquité, transcrite par Pline notamment, celle de la fille du potier Butadès de Sicyone, qui, afin de garder un souvenir de son amoureux, en dessina l'ombre projetée par une lanterne sur un mur. Quoi qu'il en soit des mythes en toile de fond, leur reprise se fait ici au nom de la morale religieuse : les vertus des héroïnes de la mythologie ou de l'Antiquité sont considérées comme les prémices de la « castidad verdadera », la vertu

¹⁰⁴⁸ Voir chap. IX.

¹⁰⁴⁹ Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas...*, ff^{os} 112r^o-113v^o, emblème 53. Dans l'édition en fac-similé de Carmen Bravo-Villasante, l'emblème est tronqué du fait de l'omission des ff^{os} 113 à 121.

¹⁰⁵⁰ L'introduction de Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz (Titre courant ; 18), 2000, p. 7, commence sur ce même paradoxe : « On sait très peu de choses sur les commencements de la peinture, disait Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (XXXV ; 15). Une chose est pourtant certaine : elle naquit lorsque, pour la première fois, on circonscrit l'ombre d'un homme par des lignes. Cette naissance “en négatif” de la représentation artistique occidentale est sans doute significative. La peinture fait son apparition sous le signe d'une absence/présence (absence du corps/présence de sa projection). La dialectique de ce rapport ponctue l'histoire de l'art. »

¹⁰⁵¹ Cet emblème croise les légendes, car le motif précis de la femme qui représente son mari parti pour la guerre de Troie est tiré de l'épître XIII, « Laodamie à Protésilas », des *Héroïdes* d'Ovide. Laodamie se console de l'absence de Protésilas en réalisant son effigie en cire et en se confiant à elle. Les traducteurs et les artistes ont souvent modifié l'histoire en faisant de Laodamie une « femme peintre ». Voir Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture*. Paris : Adam Biro, 1987 [1^{re} éd. 1983], p. 100, « L'ombre de Polémon ».

chrétienne¹⁰⁵². La gravure procède au même ajustement : dans ce tracé de l'ombre, dénoté de manière rudimentaire par un portrait à petite échelle du mari réalisé sur le mur – il ne s'agit pas à proprement parler d'une silhouette, « *sombra* », mais d'un portrait en pied de l'homme, dont le visage et l'habillement sont ébauchés –, Laocoon et Marcela sont vêtus non pas à l'antique, mais bien selon la mode du XVI^e siècle. Aucun attribut du dessin ou de la peinture n'est présent ; le propos est concentré sur les causes – la chasteté de Marcela – et les conséquences – l'observation du portrait et l'observance de la fidélité – de la réalisation de l'effigie, et non sur le geste de sa concrétisation. La glose ne reprend d'ailleurs pas ce qu'énonce la *subscriptio*, « *pintó una sombra* » ; elle est toute à la démonstration de la « *fama eterna* » qui récompense la grandeur d'âme chrétienne, et elle contourne le contact matériel, charnel, de l'acte pictural.

Le deuxième emblème des *Empresas políticas* de Diego de Saavedra Fajardo, « *Ad omnia* » (fig. 49)¹⁰⁵³ – apte pour toutes les choses –, figure plus concrètement encore le geste du peintre, mais cette fois, le corps de l'artiste est quasi absent, tandis que presque tous ses attributs sont représentés : la main, les pinceaux, la palette, les couleurs, le tableau et le chevalet induisent un atelier en plein air, mais le corps du peintre est occulté dans une nuée compacte. De fait, la glose n'aborde absolument pas la personnalité du créateur. Le pinceau et les couleurs sont les instruments de l'Art en général, et de la Peinture en particulier, mais cette présentation de la pratique artistique n'est que la prémisse d'un syllogisme dont seule la conclusion retiendra l'auteur : l'Art imite la Nature, mais celle-ci sollicite l'Art afin de se perfectionner, alors la nature humaine nécessite également l'enseignement des arts pour se parfaire¹⁰⁵⁴. La toile vierge représentée dans l'emblème symbolise la « *tabula rasa* » de l'entendement, qui doit recevoir la formation – les images – de la doctrine, de l'éducation et des arts. La métaphore de la peinture est logiquement tournée vers les fins politico-pédagogiques du recueil. Dans la démonstration, Saavedra mentionne de nouveau la peinture dans son influence ambivalente, à la fois propice à la lascivité et à l'émulation ; il est également question des « *Artífices* » et de la transmission de l'excellence dans leur lignage. Mais la métaphore du peintre est totalement évincée : l'auteur précise pourtant que tout tableau, ou tout entendement, contient en puissance les qualités qui doivent y être inculquées, dessinées, or il n'utilise pas de personnification afin de désigner cette capacité à révéler ce qui est caché.

La composition visuelle de l'*imago* reflète cela : les pinceaux n'entrent pas en contact avec le tableau, l'acte pictural qui matérialise implicitement le processus d'information intellectuelle ne prend pas corps. De même, la dissociation entre les moyens de la perfection –

¹⁰⁵² Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas...*, ff^{os} 113r^o-113v^o : « Sin conocer el premio sobrenatural, viuieron, y murieron, guardando la fee y lealtad deuida a sus maridos, para seruir de exemplo a las que professando Religion Christiana, traspassan el precepto diuino, los limites de la razon, y auenturan lo espiritual y temporal. »

¹⁰⁵³ Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de vn Principe político Christiano, rapresentada en cien empresas, dedicada al Principe de las Españas, Nvstro señor*. Milan : 1642 [1^{re} éd. Monaco : 1640], pp. 8-16.

¹⁰⁵⁴ Diego de SAAVEDRA FAJARDO, *Idea de vn Principe político Christiano...*, p. 8 : « Con el pincel, i los colores muestra en todas las cosas su poder el Arte. Con ellos, si no es Naturaleza la Pintura, es tan semejante à ella, que en sus obras se engaña la vista [...]. Si pudieran caber zelos en la Naturaleza, los tuviera del Arte. Però benigna, i cortes se vale del en sus obras, i no pone la vltima mano en aquellas, que el puede perficionar. Por esto nació desnudo el Hombre sin idioma particular, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria, i de la fantasia, para que en ellas pintase la dotrina las imagines de las Artes, i Sciencias [...]. »

les pinceaux – et son récepteur – le portrait non exécuté – maintient l'idée de réalisation en devenir, de concrétisation intellectuelle. Cette illustration fait écho à la gravure qui conclut les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, « Potentia ad actvm, tamquam tabvla rasa » (fig. 10)¹⁰⁵⁵, et aux deux premiers vers de la *subscriptio* : « En la que tabla rasa tanto excede / que vee todas las cosas en potencia ». Mais les deux vers finaux, « solo el pinçel con soberana ciencia, / reducir la potencia al acto puede », sont bien la signature d'un peintre et justifient l'application effective du pinceau sur la toile vierge que montre l'*imago*. Toutefois, le peintre Carducho se démarque de ses confrères par son œuvre de théorisation, laquelle occupe une place de choix dans son autoportrait. Et l'on peut comprendre l'ensemble des *Diálogos* comme une glose assurant la plus grande fierté à son auteur, maître de tous les entendements en quête d'un enseignement sur l'art de la peinture. Dans les deux cas, l'emblème de Saavedra et celui de Carducho – mais chez ce dernier avec une résonance conceptuelle amplifiée –, le peintre se dérobe à notre vue, et aussi à notre réflexion. C'est l'art qui est en jeu, mais sa matérialité tend toujours à désigner une abstraction, théorique ou pédagogique¹⁰⁵⁶. L'acte créateur est avant tout compris et veut se comprendre comme un travail de l'esprit, proche de l'acte divin.

Le contact du pinceau sur la toile est en revanche clairement consommé par Josep Romaguera dans l'emblème intitulé « Consiliis simul, & fato valens » (fig. 50)¹⁰⁵⁷. Le thème principal de la glose dans laquelle il s'insère, « Antes de enpeñarse, tentear la fortuna », enseigne la prudence et la fermeté, et conclut :

Emblema, es que persuadeix, al tanteo de la fortuna, pera lograr felix exsit en los enpeños, la postura del Pintor en las demostracions de son primoròs empleo: puiç no li basta lo finòrs dels colòrs, ni lo sutil del pinsell, ni la destresa de sa habilitat, sino que deu aplicar lo tiento, per no errar ab la inquietut del pols, las delicadesas del art, en emulaciò de la naturalesa¹⁰⁵⁸.

La gravure qui suit cette transition contient le *mote* et est occupée dans sa partie centrale par une toile posée sur un chevalet. Sur la droite, un paysage urbain est esquissé, tandis que du côté gauche surgit d'un nuage le bras du « Pintor » qui réalise un portrait sur le tableau. Le poignet de ce bras droit repose sur un appuie-main tenu par la main gauche du peintre, qui reste hors champ. Parallèle au pinceau, cet appuie-main, « tiento », assure à l'artiste la précision du geste, ainsi soulagé de la fatigue et du tremblement ; par extrapolation, le

¹⁰⁵⁵ Voir chap. V.

¹⁰⁵⁶ La reprise des topiques artistiques par Saavedra Fajardo dans la *República literaria* laisse la peinture en dehors du cercle des arts libéraux, mais la sensibilité de l'auteur est perceptible dans sa référence à Velázquez notamment ; voir chap. VI. Sur la position ambivalente de Saavedra Fajardo sur le statut des arts, voir « Las ideas artísticas de Diego de Saavedra Fajardo », Fernando CHECA CREMADES, José Miguel MORÁN TURINA, *Goya*, 1981, n^{os} 161-162, pp. 324-331. Dans le contexte des *Empresas*, la peinture n'est comprise que dans ses dimensions allégorique et instrumentale : « La confusión de pensamiento en torno a la cuestión artística es una de las características de las opiniones de Saavedra Fajardo, quien, como ya se ha resaltado, sólo parece tener clara la importancia del arte como medio de educación y glorificación del Príncipe. », *ibid.*, p. 328.

¹⁰⁵⁷ Josep ROMAGUERA, *Atheneo de grandesa...*, pp. 95-98, emblème X. « Poderoso tanto por la voluntad como por el destino », traduction tirée de la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados...*, n^o 1348.

¹⁰⁵⁸ Josep ROMAGUERA, *Atheneo de grandesa...*, p. 94. Jorge GARCÍA LÓPEZ, « Itinerario del héroe barroco... », p. 317 : « Pero si los recuerdos saavedrianos son muchos, más y mejores son los de Gracián. Y esto hasta el punto de llegar a la literalidad. [...] la Eminencia X (“Antes de empeñarse, tantear la fortuna”) recuerda también literalmente el Primor X de *El héroe* (“Que el héroe ha de tener tanteada la fortuna al empeñarse”) [...] »

peintre symbolise la condition humaine déterminée et par sa qualité inhérente, et par la chance – l'appui – qui lui est accordée ou non. La main et le pinceau dans le prolongement du bras désignent par métonymie l'artiste, qui se résume donc à ses attributs, ses instruments. Mais la nuée évanescence dont s'extrait ce bras de peintre contraste cette fois avec la réalisation picturale en cours. La dimension divine semble proche : Jupiter peintre de papillons est lui aussi représenté assis sur un trône nuageux, l'exemple précédent de Saavedra Fajardo montre également ce type d'apparition *ex nihilo* du bras de peintre, et nous verrons dans le point suivant un même bras portraitiste pour désigner le geste de Dieu. De plus, l'exécution de ce portrait en buste s'apparente à une pratique noble, voire religieuse ; l'emblème se rapproche d'une représentation de Dieu concevant l'homme – le Christ, la Vierge – à son image, tout en annulant cette assimilation par l'insistance sur le « tiento », subsumée par la divinité, mais nécessaire à l'homme.

De fait, le poème accompagnant cette *imago* nous oriente vers d'autres références, mythologiques et antiques, qui illustrent l'« emulació de la naturalesa » évoquée à la fin de la glose. Il est question du « gran Cleofanto », c'est-à-dire de Cléanthe de Corinthe, qui est, selon Plin, l'un des premiers inventeurs d'une technique fondatrice de l'art pictural : le dessin au trait. Mais les vers se focalisent ensuite sur l'autre découverte primordiale, celle de la couleur, et ils enchaînent avec force concepts plusieurs éloges topiques de l'art pictural : « Vida animan », « Eternisa las hasañas », « Perpetua lo mudable ». Cet « Atheneo de grandesa » de la peinture ne manque pas de mentionner son représentant grec, « De Apeles augusto timbre »¹⁰⁵⁹, et l'épisode doublement magnifique du don de Campaspe : « A Campaspe dona fama / Lo retrato ab que embelli / De Alexandre la grandesa / Apeles de amores ferit. » L'art pictural devient alors doublement exemplaire, par son rôle d'illustration emblématique d'un enseignement moral – « Mes si lo ayròs del pinsell / A tanta fama adquirít, / Lo Tiento, que la destresa, / Li assegura de vn desllis » –, et par la définition de sa grandeur propre : « *Que entre pompas reals cornant Rubins / De las Arts mes nobles brilla Emperatris* », « *Art de tal Grandesa, primor tan florit* ».

Mais ces références aux grandes figures liées à l'anoblissement de la peinture dépassent le traditionnel élan lyrique et élogieux dans un mouvement conceptiste, largement emprunté à Baltasar Gracián¹⁰⁶⁰ : les maîtres excellents sont définis comme les « Alumnos » de la « Pintura », émule de la « Natura »¹⁰⁶¹, elle-même identifiée à la beauté, à une idée de la

¹⁰⁵⁹ Apelle est confirmé dans son excellence dans la « Eminencia III », « Que lo despejo anime las rellevants prendas », Josep ROMAGUERA, *Atheneo de grandesa...*, p. 29 : « La Venus de Apeles, y la de Praxiteles verificaren en la antiguedat, esta singular excellencia [...] ».

¹⁰⁶⁰ Sur le style baroque de Josep Romaguera, son inspiration et ses limites, voir Jorge GARCÍA LÓPEZ, « Itinerario del héroe barroco... », pp. 317-319, et Francesc FELIU I TORRENT, « Una lliçó d'història de la llengua literària. El pròleg a l'*Atheneo de Grandesa* de Josep Romaguera », *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 2002, n° 22, pp. 445-465. L'auteur propose notamment une lecture annotée du prologue et analyse la motivation littéraire de Romaguera.

¹⁰⁶¹ Josep ROMAGUERA, *Atheneo de grandesa...*, p. 72 : « Infinita la varietat de inclinacions, es deliciòs mapa de la hermosa Naturalesa, que en rostros, veus, condicions, y temperament, repetidament publica la inmensitat de son soberano Autor. Ostentà la matisada Pintura, emula primorosa de sa bellesa, esta diversitat en sos Alumnos, inclinanse vns, en endolcir juventuts, com Ticiano, altres en risar canas, com Ribera, vns en embellir floreras, com Mario, altres en afeiar mostruos, com Bosco, uns en aclarir paisos, com Bril, y altres en borronar tormentas com

perfection. Corollairement, dans l'ensemble du recueil, les gravures recadrent le propos moral sur des valeurs concrètes, en se défaisant des mythes ou en chargeant leur enveloppe d'un sens nouveau. En deçà de la revendication majeure qui anime le Catalan en faveur de sa langue et de sa culture, les sentences liées à l'art, « *Natura non artis opus* » – la Nature n'est pas une œuvre d'art –, « *Fallit Imago* », déjà évoquée, et la mise en avant du « Tiento » face à l'habileté et la gloire de l'artiste dans l'emblème que nous venons d'interroger, ramènent le lecteur aux fondements de la perfection selon l'auteur : le travail, la connaissance de soi-même, la prudence, le courage et l'intelligence. La beauté – le pinceau – n'est ni évacuée, ni condamnée, mais c'est l'attitude humaine qui se doit d'être raisonnée, droite, à l'image de l'appuie-main, afin de dissocier le plaisir du vice. Parallèlement, et comme un aboutissement de l'exhortation de Gaspar Gutiérrez de los Ríos dans sa *Noticia general*, Romaguera invite à considérer la grandeur du travail, qu'il ne dissocie pas de la noblesse : « *Præterium non vile laborum* », la récompense du travail n'est pas vile.

L'auteur contemple ainsi davantage l'art que les artistes. Mais dans son optique, la matérialité de la peinture n'est un obstacle ni à sa perfection ni à son exemplarité, ce que concrétise l'*imago* qui unit l'abstraction de la conception et la rigueur de l'exécution picturale. Tant l'image sous-jacente du *Deus pictor* que la figure lyrique d'Apelle sont sublimées dans ce geste à valeur intellectuelle : la main, qui tient le pinceau en action, dépend du bras surgissant du nuage et est soutenue par l'appuie-main, cette main, donc, occupe la place du verbe, la bouche de la figure représentée. Cette superposition semble indiquer que l'art pictural n'est plus mythifié mais rationalisé, conceptualisé, que cet acte intellectuel et physique n'est plus justifié a posteriori par la magie divine ou antique, mais par son efficacité propre et assumée. Ce traitement innovant de la figure du peintre est à recentrer dans le dessein de l'auteur¹⁰⁶² et reflète l'élan rénovateur amorcé dès la moitié du XVII^e siècle par les régions périphériques de la péninsule, la Catalogne en tête. Dans l'*Atheneo de grandesa*, à plusieurs niveaux – littéraire, « *cultista* », pictural, etc. –, les topiques sont transposés sur un plan emblématique identitaire et revendicatif : la régénération s'accomplit sur des modèles préexistants repensés, en réorientant les bases et les valeurs du système de représentation auxquelles les hommes s'identifient.

lo Bastart. » Dans la « *Eminencia III* », *ibid.*, p. 29, l'auteur écrit : « *Estudian primorosas Pintura, y Escultura en imitar sus rumbos, y tot lo que alcançan de sos ayres, es vida dels esmalts, aliento dels marbres, y esperit dels bronzos, que fins lo incensible à sos vislumbres, anima portentos.* » L'emblème qui illustre ce chapitre est intitulé « *Natura non artis opus* » et représente un oiseau couronné dans un ciel ensoleillé, surplombant la mer : l'art et les artistes sont appréciés à leur juste valeur, c'est-à-dire dans leur capacité de feindre la vie dans une forme plaisante. Mais la Nature est clairement dissociée de ce processus, elle est un idéal à imiter, mais elle reste souveraine, « *Emperatris* ».

¹⁰⁶² Francesc FELIU I TORRENT, « *Una lliçó d'història de la llengua literària...* », p. 445 : « *El prolèg de l'Atheneo de Grandesa, d'una manera més explícita, però també tota l'obra en el seu conjunt, constitueix un interessantíssim íntent conceptista de reivindicació de la normalitat literària en català en un context històric i cultural molt particular i encara molt poc estudiat, que és també el que propicia el naixement de l'Acadèmia desconfiada. Com és sabut, el seu autor es proposa imitar, en català, l'exitós i alambinat estil del jesuïta aragonès Baltasar Gracián, i per això l'Atheneo de grandesa, publicat a Barcelona el 1681, és simptomàtic d'una mentalitat innovadora i d'una voluntat de regeneració literària.* » Et p. 461 : « *[...] el model de la llengua utilitzat en aquest Atheneo de grandesa –i el prolèg només n'és un tast– constitueix intrínsecament una reivindicació de la possibilitat (i de la necessitat?) de ser literatura culta, d'acord amb els gustos de l'època, en català.* »

Romaguera évolue ainsi entre affiliation et affirmation littéraire, et ce mouvement se retrouve dans sa vision de la peinture et de l'acte pictural, à la fois glorieux et reconsidérés.

De la mauvaise appréciation de la réalité au peintre inconscient, en passant par le peintre inutile, l'acte pictural implicite ou métaphorique, et le geste revendicatif, le thème de la confrontation à l'image sert souvent une argumentation sur le rapport de l'homme à la réalité, et donc sur la nécessité de la saisir correctement afin de mieux conduire sa vie. La figuration plus précise du geste pictural, imminent ou concrètement à l'œuvre, insiste sur la notion de devenir : la main et le pinceau qui s'approchent de la toile symbolisent ce qui est sur le point d'advenir, d'être créé. Cette image intrigante d'un homme qui réalise un monde ou un homme autre sous nos yeux n'est cependant pas distinctement liée à la dimension divine de la Création : celle-ci est sous-jacente, mais non clairement exprimée. La peinture est perçue comme un acte en puissance et en action, elle matérialise, tout en lui rendant sa fascination, la transition entre le néant et le vivant, entre l'esprit informe et l'intellect formé, entre ce qui est hasardeux et ce qui est inspiré. Dans cette compréhension d'un processus, le geste est davantage contemplé que ne l'est son acteur ; l'efficacité du motif tient à son impersonnalité et à sa puissance. Il nous reste à interroger plus profondément la paradoxale incarnation de cette transcendance dans l'acte pictural divin.

2. *Flores de Miraflores* de Nicolás de la Iglesia : la réverbération du « Dios pintor »

Dans les emblèmes observés jusqu'à présent, figurant de près ou de loin l'exécution picturale, et malgré des similitudes et des échos, nous n'avons pas trouvé d'affiliation concrète à la nature divine, chrétienne, de la personne du peintre. L'image de Dieu est en toile de fond idéologique, mais la figure du « Dios pintor » n'est explicitement convoquée ni comme argument, ni comme illustration : excepté le cas particulier de Jupiter, divinité païenne et peintre médiocre, les deux images interrogées (fig. 49 et 50) montrant un bras jaillissant d'une nuée et appliquant un pinceau sur une toile ne peuvent être comprises comme une stricte figuration de Dieu : il s'agit à chaque fois de désigner l'art pictural, la « Pintura », son idée ou celle de l'Art en général, chez Diego Saavedra Fajardo, et plutôt dans sa dimension humaine chez Josep Romaguera, avec la présence de l'appuie-main. Cependant, plusieurs emblèmes utilisent des expressions qui contiennent l'idée du Dieu peintre, en recourant au vocabulaire de l'impression, de la copie ou du reflet. Nous en citerons quelques exemples avant de nous arrêter sur un recueil qui donne toute son envergure à cette métaphore.

À l'opposé de la figure simienne qui s'enfonce dans l'obscurité, l'instance divine apparaît souvent sous la forme d'une lumière qui diffuse sa clarté aux surfaces spirituelles bien disposées, bien orientées. La notion de réverbération illustre la transmission de l'image divine, autrement dit de sa vérité, qui doit se muer en vertu chez le récepteur ; Dieu, ou le Christ, est un soleil qui rayonne dans l'âme de l'homme, conçue comme un miroir. Nous entrevoyons les possibilités pour le langage de décliner cette compréhension spéculaire de la manifestation

divine en différentes métaphores artistiques. La formule la plus répandue est celle du verbe « estampar » ; son sens figuré rejoint le postulat selon lequel Dieu a créé l'homme à son image. La transmission des qualités divines sur le mode de la copie, du calque, ou en l'occurrence, de la gravure, assure l'idée réconfortante de ressemblance et responsabilise le fidèle, qui doit à son tour garantir un retour de rayon, une émanation de sa propre foi – tel un deuxième soleil –, auprès de ses semblables¹⁰⁶³. Dans le même ordre d'idée, l'image d'un Dieu sculpteur apparaît également, chez Juan Francisco de Villava¹⁰⁶⁴, tel un Pygmalion qui informe une perfection vouée à rester intacte, sage comme une image. La référence à Phidias renforce ce rapprochement de la création divine de l'homme avec les personnalités de créateurs légendaires.

La peinture et son représentant par excellence, Apelle, peuvent également s'approcher de l'instance divine, comme chez Francisco de Zárrega, mais d'une manière très indirecte, voire même contradictoire¹⁰⁶⁵. Le fait que la réalisation par Apelle du portrait d'Alexandre jouxte l'idée de Création du monde à partir du Verbe de Dieu – tous deux faisant œuvre de concepteur, mais chacun à sa mesure – reste symptomatique d'une vision du geste pictural comme un double en miniature de l'acte divin. Dans le contexte d'un ouvrage s'inspirant de la pensée de Sénèque, auteur clairement positionné contre la pratique picturale, le geste du peintre semble cependant servir dans l'argumentation comme une illustration du « villano », condamné à œuvrer en deçà de la noblesse, en opposition avec la démarche d'Alexandre, véritable alter ego humain de la divinité.

Aucun peintre n'est donc digne de rivaliser avec Dieu, mais celui-ci peut être pleinement compris dans une modalité picturale qui dépasse les expressions métaphoriques et se concrétise visuellement dans l'*imago* de l'emblème. C'est ce que nous permet d'observer le recueil de fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*¹⁰⁶⁶, publié en 1659. L'insistance de l'auteur sur le thème du portrait – et donc de la ressemblance – est à relier étroitement à

¹⁰⁶³ Voir par exemple l'emblème déjà cité de Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales...*, ff^{os} 99r^o-100v^o, livre 1, emblème 43, « Velut alter ab illo » (« Como un otro de aquél »), (fig. 39), ou celui de Juan de BORJA, *Empresas morales*. Bruxelles : Francisco Foppens, 1680, pp. 378-379, emblème 186, « Splendor divini amoris » [avec une variation entre les *notes* de la glose et de la *pictura*] (fig. 51).

¹⁰⁶⁴ Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales...*, ff^{os} 107r^o-108v^o, livre 1, emblème 47, « Inmota mouebo » (« Moveré las cosas fijas »), (fig. 52), au sujet du respect à observer envers une demoiselle afin de préserver sa chasteté, demoiselle qui se doit d'être aussi intouchable et impassible qu'une statue : « Considere que lo es en efecto imagen biua de Dios, pues el hombre lo es, y assi como a imagen se puso Dios a labrarlo de espacio por su propia mano [...]. Considere que es imagen, y como tal guardese limpia y pura para Dios, y no se manche con el lodo del pecado. [...] Considere, que como una imagen se assienta sobre una bassa, que ansi procure de ser assentada en sus cosas, y amiga de su rincon, pues Plutarcho refiere, que Phidias formo a Venus, sobre una tortuga, para significar que la muger á de ser tarda en sus passos [...] »

¹⁰⁶⁵ Voir par exemple Francisco de ZÁRRAGA, *Séneca, juez de sí mismo...*, pp. 183-201, emblème XI, « Intus te ipsum considera » (« Contémplate a tí mismo por dentro ») : « La obra es hija del propio conocimiento. Quien se mira como villano, no puede obrar como noble; y quien se considera magnanimo, no se emplea pusilanime en cortedades. Conociò la Magestad infinita, su ser infinito en la generacion del Verbo, y correspondiò la obra al propio conocimiento, igualandose en la Diuinidad. Quando Apeles pintaua a Alexandro, cabia Alexandro en vn lienço; porque en la idea de Apeles, se estrechou a vn quadro. Quando Alexandro conquistaua el mundo, el mundo le venia estrecho a su idea: por esso le conquistó; que la proporcion mas ajustada, y la medida mas igual de la obra, es el conocimiento de sí mismo, en la idea de su pensamiento. », *ibid.*, p. 185.

¹⁰⁶⁶ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios María Señora Nuestra*. Burgos : Diego de Nieua y Murillo, Real Cartuja de Miraflores, 1659, 218 ff^{os}.

L'objectif de l'ouvrage, dévoué au dogme non encore adopté de l'Immaculée Conception, qui ne le sera qu'en 1854 mais qui, en 1661, connaît une première avancée avec la bulle d'Alexandre VII en approuvant le culte. Afin de démontrer l'importance d'une telle image et de la promouvoir, il était nécessaire de bien poser le lien à la fois concret et transcendant unissant la Vierge à Dieu. Cependant, et contrairement aux formulations précédemment observées, la thématique picturale n'est pas explicitement exploitée dans la glose, mais dans l'*imago* : dire que Marie est le portrait ou l'image du Christ relève de la métaphore, mais cela élude la voie active instaurant Dieu en tant qu'artiste. Dans les *Flores*, pour une fois, ce sont les images qui assument et revendiquent la figure du Peintre divin, dans une représentation qui ne se résume pas à une simple illustration. Nous interrogerons tout d'abord la rhétorique doctrinale des deux emblèmes qui donnent corps à cette image, puis nous évoquerons le contexte plus large dans lequel elles s'inscrivent.

« Exemplar Iesv » (« Maria exemplar de Iesus ») et « Forma Dei » (« Maria, Retrato de Dios ») sont les deuxième et troisième hiéroglyphes (fig. 53 et 54) des cinquante et un inclus dans le recueil de Nicolás de la Iglesia, qui s'inspire en partie des litanies de la Vierge pour le choix des motifs. La glose du premier emblème, « Qvasi palma exaltata sum » (« Maria ensalzada como Palma »), dont la *pictura* est inspirée d'Alciat, est une entrée en matière qui file adéquatément la métaphore de la fleur, tandis que la *subscriptio* du deuxième, comme l'indique l'auteur lui-même, sera la plus développée de l'ensemble¹⁰⁶⁷. De fait, la réflexion entre alors véritablement dans les labyrinthes de la doctrine, qui exigent à la fois le sens de la comparaison et l'ouverture de la foi. Cette réflexion établit en deux temps la propre conception immaculée de la Vierge : elle a explicitement recours au syllogisme dans le deuxième hiéroglyphe, tandis que le troisième consolide la démonstration en fermant le cercle des équivalences et en inhibant les éventuelles objections. Nous nous intéresserons d'abord au texte, afin de vérifier ensuite la pertinence et l'interaction expressive des images qui ouvrent chaque emblème.

La figure du Dieu peintre n'est perceptible dans les gloses que si elle est déduite des formulations métaphoriques employées pour définir la nature de Marie. Précisément, cette argumentation se situe au cœur de la problématique des deux emblèmes, qui tentent de déterminer le type de génération par laquelle la Vierge a été conçue et sa capacité à s'imposer comme modèle. Cette volonté de voir l'Immaculée Conception reconnue comme une évidence tente de placer le discours en équilibre entre la logique et l'intime conviction : le lexique pictural se situe dans cet entre-deux, son sens figuré aidant à la compréhension des deux abstractions majeures que sont la conception et la création.

Le terme faisant écho à la peinture et revenant le plus souvent dans les gloses est « imagen » ; trois sens principaux lui sont associés. Tout d'abord celui de copie, autrement dit de portrait : l'image ressemblante permet d'exprimer la communauté de nature et de fonction

¹⁰⁶⁷ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, ff^{os} 4r^o-4v^o, emblème 1, « Qvasi palma exaltata sum » (« Maria ensalzada como Palma ») : « Si la Rosa es la Reyna de las flores, y la de los arboles la Palma, en vna Palma ofrezco la primera flor. ». *Ibid*, prologue, f^o 7r^o : « [...] si en el segundo me estendiere algo mas de lo ordinario, serà por declarar vn fundamento, que à mi me haze euidente esta verdad, sin que necessite de valerme de otra fee para creerla. »

qui existe entre Dieu et sa duplication, la Vierge, tout aussi divine et respectable, ou entre Marie et Jésus¹⁰⁶⁸. C'est le sens de l'épigramme du deuxième emblème : « Iesus es perfecta Imagen / De su Madre, y no lo fuera, / Si ella pecado tuviera. » L'image est ensuite employée comme synonyme de simulacre au sens philosophique : elle est l'intellect de Dieu, ce qu'il conçoit dans son Verbe mental et performatif. Les deux significations du vocable se croisent quand le Verbe est lui-même compris comme étant à l'image de Dieu : son intellect est à sa mesure et de sa même nature¹⁰⁶⁹. Ceci mène au dernier sens, corollaire du premier : l'image est l'exemplaire princeps, le modèle, ou encore l'original, dont la fonction est de se dupliquer dans une image autre et similaire¹⁰⁷⁰. Les sens s'enchaînent d'autant plus qu'une même figure, celle de la Vierge, est à la fois modèle et copie, comme le synthétise cette phrase jouant sur la propre dualité du Christ, à la fois Dieu et fils : « Y assi, primero fue Maria retrato, y imagen del altissimo Iesus. Que Iesus fuesse imagen, y retrato de la purissima Maria. »¹⁰⁷¹.

Malgré l'abondance de cette terminologie largement focalisée sur l'art visuel, une minorité de cas expriment la notion de geste pictural. Le verbe « delinear » est attaché au portrait¹⁰⁷², tandis qu'une seule expression utilise le mode actif et rend ainsi la divinité auteur explicite de ce qui reste cependant une métaphore, inspirée de saint Augustin : « *Si formam Dei appellem digna existis*. [...] Si te llamò retrato, y figura de Dios, eres digna de tal nombre, pues fuiste criada, para ser el exemplar por quien Dios se retrató. »¹⁰⁷³. Presque toutes les occurrences du terme « imagen » sont introduites par des tournures impersonnelles, impératives et absolues qui accentuent ainsi la dimension logique de l'argumentation et son évidence. La métaphore picturale reste donc à un stade embryonnaire ; elle est liée à l'objet et non à l'acte, l'auteur observant les limites d'une expression davantage conceptuelle qu'imagée,

¹⁰⁶⁸ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 15r°, emblème 2 : « Que sea Iesus, Imagen, y semejança de su Madre, es cosa tan cierta, como lo es, el que es hijo de Maria. » *Ibid*, f° 17v : « [...] para ser Christo, perfecta Imagen de Maria, no solo ha de ser retrato suyo en la organizacion del cuerpo, sino tambien en la excelencia del alma. »

¹⁰⁶⁹ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 15v°, emblème 2 : « [...] en la procession del Verbo, ay vn principio conjunto, que es la naturaleza diuina, vna en entrambas personas. Esta procession, es por via de entendimiento, y por esso es, *secundum rationem similitudinis*, segun la razon de *semejança*; porque el entendimiento, quando conçebe, y produce la inteleccion, ò Verbo mental, forma vna semejança, vna *Imagen* del objeto. Y assi, el doctissimo Vazquez, aquella palabra, *in similitudinem*, la explica diziendo, *in Imaginem*. De suerte, que el engendrado, sale por generacion *Imagen* del generante, y tanto mas perfectamente se dira, es vno hijo de su padre, quanto con mas perfeccion representare su figura, y figurare su Imagen, como lo vemos en el *Verbo* Diuino, que es Imagen perfectissima del Padre [...]. »

¹⁰⁷⁰ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 21v°, emblème 2 : « Que al fin andan reciprocandose estos admirables espejos; y vno, en otro, reuerbera de suerte, que si Iesus es Imagen de Maria, fue, porque mereció Maria ser Imagen de Iesus. » Cette phrase sert de transition entre les deux emblèmes qui nous intéressent, et elle exemplifie le cercle vertueux et conceptuel insufflé au terme « imagen ». Le troisième emblème développe donc l'image au sens de modèle, comme l'indique son épigramme : « No fuera el retrato en todo, / Conforme al original / Con pecado original. »

¹⁰⁷¹ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 23v°, emblème 3, « Forma Dei » (« Maria, Retrato de Dios »).

¹⁰⁷² Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 20v°, emblème 2 : « Todas las perfecciones de Iesus, se han de ver delineadas en el original, de donde salió el retrato. Con dezir, que Maria es Madre deste Señor, se dize, que fue concebida sin pecado, pues fue modelo por donde se delinea aquel que no hizo pecado. »

¹⁰⁷³ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 24r°, emblème 3. La métaphore continue ensuite, et la Vierge devient également auteur de sa propre duplication : « Christo es el exemplar, de quien Maria se copia para ser exemplar suyo [...]. » Quelques lignes auparavant, le sens actif est également attribué à la Vierge : « No es, no implicacion contradictoria, sino misteriosa consecuencia, hacer a Cristo original de su Madre, y a Maria, retrato de aquel que ella retrató. », *ibid.*, f° 23r°.

ou plutôt qui se cantonne au sens figuré et passif, ou encore au sens usuel de décrire du verbe « pintar »¹⁰⁷⁴, sans faire appel aux personnifications topiques.

L'incarnation du geste pictural ne touche quasiment pas la figure divine, qui reste ainsi entièrement du côté du concept. Mais l'empreinte de la peinture sur la rhétorique de Nicolás de la Iglesia s'impose tout de même à la fin du troisième emblème, en conclusion de la démonstration sur l'Immaculée Conception : afin de faire comprendre la différence remédiable entre les générations naturelle et surnaturelle, pourvu que les êtres engendrés soient touchés par la grâce au moment de leur conception, l'auteur offre au lecteur une mise en abyme, allégorique et profane, qui contraste avec la rigueur doctrinaire des pages précédentes :

Preguntarè yo antes de responder: si vn Principe mandara al Pintor mas afamado de su Reyno, le copiase vn quadro, ò retrato de su Padre, y por grandeza, ò por gusto suyo, le ordenase, que el pincel con que se copiase la pintura fuesse de oro, y las piedras en que moliese los colores, fuessen de inestimable valor. Si auiedo el Pintor, en todo satisfecho al gusto de su dueño, sacase la copia perfectissima, diriamos que el retrato, no era perfecta copia del original, por auerse fabricado con mas perfectos instrumentos? Claro està, que ningun entendido podrá dezir tal cosa. [...] Como para que la copia sea parecida al original, no conduce que se haga con pincel de oro la copia, auiendose hecho el original con pincel de pluma, pero si, que *tenga oro el original, donde la copia lo tiene*¹⁰⁷⁵.

Ainsi, la formulation incomplète de la métaphore du Dieu peintre, sous-jacente dans la trame de l'argumentation, prend corps de manière indirecte dans cette interrogation imagée. Le peintre est anonyme, mais il n'est pas choisi au hasard : il s'agit du meilleur, du plus célèbre, et de fait, il occupe le rôle de double du Créateur qui conçoit par l'intellect, de manière surnaturelle, par l'instrument le plus noble qui soit, à l'image des pinces dorées et des couleurs d'exception. L'art pictural s'inscrit comme une comparaison privilégiée de l'acte divin, comme la formulation adéquate et l'aboutissement d'une démonstration sur la transcendance que recèle une forme triviale en apparence – la Vierge dans le corps d'une femme.

Voyons désormais comment se matérialise cette rhétorique de la ressemblance et de l'identité dans l'*imago*, et la profondeur du motif pictural qui y est mis en scène. L'*imago* introduisant chacun des deux hiéroglyphes est synthétisée à la fin de chaque glose : ainsi, une fois le texte achevé, le lecteur est invité à revenir à l'image inaugurale afin d'en saisir toute la densité. Mais ce cheminement habituel se trouve ici dédoublé : d'une part, car la fin de la deuxième glose amorce le parcours argumentatif complémentaire qu'accomplit le troisième

¹⁰⁷⁴ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 21r°, emblème 2 : « No quiero yà, que de aqui adelante te canses, ni trabajes en pintarme à esta Virgen, dibujando en particular, sus particulares virtudes, y gracia, ni exagerando, y engrandeciendo sus singulares excelencias [...] ». Ce second sens était aussi répandu que le premier, celui d'appliquer des couleurs sur une surface. Nicolás de la Iglesia traduit dans cette phrase un passage de saint Thomas de Villanueva, qui emploie bien le verbe décrire : « *Nullò ergo ut decetero labores, ut mihi Virginem per singulas eius ut tutes describes, et virtutes eius, gratias, et excellencias sygillatim exageres, et magnifices* [...] ». De la même manière, l'auteur écrit : « Donde se ha de notar, que aunque estas palabras estàn escritas en el capit. 2. del Genesis, antes de pintar la formacion de Eua, se ha de entender las escriuiò Moyses anticipadamente [...] ».

¹⁰⁷⁵ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, ff°s 26r°-26v°, emblème 3.

emblème, et d'autre part, parce que la composition similaire des deux images constitue une logique d'ensemble, la dimension spéculaire du contenu de la rhétorique étant ainsi relayée par la gémellité formelle des deux illustrations.

À la fin du deuxième emblème, Nicolás de la Iglesia reprend une interrogation oratoire de saint Thomas de Villanueva et y répond : « O como puede ser Madre de tal Hijo, no traiendo en si entera, y sin lesion, la Imagen del fruto de su vientre? La Imagen de Jesús, ha de traer en sí María, para ser perfecto exemplar, del que por su bondad, y misericordia, quiso ser Imagen suya. »¹⁰⁷⁶. Cette dernière phrase, en plus de résumer la doctrine exposée, décrit parfaitement la *pictura* dont le *mote* est « Exemplar Iesv » (fig. 53). Analysons plus en détail cette image : sur un paysage esquissé occupant les deux tiers de l'arrière-plan et complété par un pilier sur la gauche, un chevalet est placé presque au centre de la composition dans une position frontale. Un tableau y est dressé ; une colombe symbolisant le Saint Esprit, nimbée de nuages et se détachant du pilier, tient dans ses pattes un pinceau et l'applique horizontalement sur la toile. Ce que représente ce tableau peut être interprété de plusieurs façons, et comme souvent dans le jeu des images doubles, les différents sens ne s'annulent pas mais s'enrichissent au contraire. La *pictura* montre en effet un double portrait dont les limites ne sont pas définies, ou sont plutôt maintenues dans une transcendance en adéquation avec le message de la glose. Si le cadre principal qui entoure l'effigie de la Vierge ne prête pas à confusion, celui dans lequel est dessiné l'Enfant Jésus jouit d'une nature double : le tableau en miniature, superposé à celui de la Vierge, peut être une seconde toile adossée à la première, ou il peut être un cadre fictif, un trompe-l'œil constitutif de la grande composition. Au lieu de deux effigies distinctes, il s'agirait donc d'une effigie dupliquée en son sein.

Cette imbrication, ou plutôt cette perméabilité entre les deux images, exprime parfaitement l'identité de nature entre Jésus et Marie défendue par Nicolás de la Iglesia, et plus précisément, le fait que Jésus a été conçu à l'image de Marie : le pinceau est bien en train de réaliser l'image de l'Enfant en prenant la Vierge comme modèle, et en incrustant la personne du Christ au centre du corps de Marie. Au niveau théologique, nous sommes dans la conséquence de l'idée d'Immaculée Conception, Jésus pouvant être compris comme une émanation de la Vierge puisque celle-ci est elle-même divine ; la cause, autrement dit la conception divine de la Vierge, sera développée par l'emblème suivant. Au niveau iconologique, nous pouvons considérer cette *imago* comme une variation du motif de la Vierge « con Niño en brazo ». Une variante qui exploite de manière originale les sens propre et figuré de ce qu'est une copie, une reproduction picturale, et qui, de plus, joue sur la propre profondeur de l'argumentation dogmatique, chargée d'éclaircir et de magnifier le lien corporel et spirituel qui caractérise l'incarnation de la divinité. Le geste pictural permet d'exprimer efficacement cette ressemblance et cette identité entre l'original et la copie, et donc la cohérence entre les figures christique et mariale, car il cristallise les notions de conception, d'inspiration et de concrétisation. Mais la métaphore picturale vaut sans doute avant tout pour

¹⁰⁷⁶ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 21v°, emblème 2.

sa dimension spéculaire, réversible, dans laquelle chaque image peut passer du statut d'original à celui de copie.

C'est ce qu'illustre la *pictura* du troisième hiéroglyphe (fig. 54), résumée dans cette phrase conclusive : « Y por esso dezimos, que Maria y Iesus, para saluarse en ellos, la razon de imagen perfecta, y de exemplar, han de ser concebidos en gracia, y han de tener la gracia vno, y otro, desde el instante de su Concepcion [...]. »¹⁰⁷⁷. Sur un arrière-plan partagé entre un pan de mur et une vue sur un paysage, nous retrouvons un chevalet en position frontale sur lequel un portrait de la Vierge est posé, avec un cadrage plus serré mais cette fois-ci unique. Un deuxième tableau est accroché au mur à gauche ; abstraction faite de la perspective, son bord inférieur arrive au niveau du bord supérieur du premier. Un pinceau s'applique à parfaire l'effigie de la Vierge ; il est mû par une main sortant d'une nuée. Le dispositif inverse les rôles et ferme le cercle des équivalences entre les figures divines : « Y assi, primero fue Maria retrato, y imagen del altissimo Iesus. Que Iesus fuesse imagen, y retrato de la purissima Maria. »¹⁰⁷⁸. Ce chiasme synthétise à rebours les deux emblèmes que nous interrogeons. Nicolás de la Iglesia a établi dans un premier temps la similitude permettant de reconnaître Jésus à l'aune de la Vierge, et il s'attache désormais à préciser la nature de Marie, modèle lui-même copié sur son Fils, autrement dit, sur Dieu. La Vierge est simultanément un original et une duplication de la divinité, selon qu'elle est assimilée aux personnalités interchangeables, distinctes mais identiques, du Père ou du Christ. L'Immaculée Conception se trouve alors doublement justifiée, dans sa nature et sa fonction : la Vierge, conçue à l'image de Dieu par son Verbe, sa grâce, et conceptrice par la grâce de Dieu de l'incarnation de cette divinité, le Christ, est doublement vénérable.

Voyons comment s'organisent cette ambivalence des termes et ces équivalences dans l'image. L'épigramme « No fuera el retrato en todo / Conforme al original / Con pecado original » invite à contempler l'effigie de la Vierge comme une simple ressemblance avec la figure de Dieu. Mais le « retrato » ou la « forma » du *mote* peuvent désigner plus concrètement la copie, l'être créé par Dieu. De fait, il fallait bien représenter l'acte créateur ayant donné jour à la Vierge : sa génération naturelle est détournée par la grâce qui a touché sa conception et qui a déterminé sa nature divine¹⁰⁷⁹. La génération, ou production, est figurée sous la forme du pinceau appliqué sur la toile et symbolisée par l'anecdote du peintre : elle est naturelle – « con pincel de pluma » –, ou surnaturelle – « con pincel de oro ». La conception, autrement dit la création par le Verbe, par la grâce, est l'or non pas des instruments, mais d'une qualité intrinsèque : « [...] *tenga oro el original, donde la copia lo tiene* ».

Les détails de l'*imago* de chaque hiéroglyphe traduisent fidèlement toutes ces nuances. Le pinceau est bien le moyen pour la divinité de s'incarner, il est un intermédiaire dont la nature n'importe pas vraiment, puisqu'il ne fait que transmettre l'essentiel qui se situe chez

¹⁰⁷⁷ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 26v°, emblème 3.

¹⁰⁷⁸ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 23v°, emblème 3.

¹⁰⁷⁹ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, f° 26v°, emblème 3 : « [...] Maria y Iesus [...] han de ser concebidos en gracia, [...] sin que para esso sea necessario, que se hagan las Concepciones de entrambos, por obra del Espiritu Santo, y sobrenaturalmente; porque aquello se requiere para la perfeccion de la imagen, y esto no. »

celui qui le manipule. Il est un trait d'union dont l'aboutissement ne dépend que du point de départ : l'or, la grâce inhérente au Saint Esprit, se transmet par son biais à l'image ainsi dupliquée, qui, même si elle n'a pas été créée de manière extra-générationnelle, comme Adam et Ève, n'en hérite pas moins une dimension divine qu'elle peut diffuser à son tour. Ainsi, la colombe – Dieu – a conçu le Christ en remplissant la Vierge de grâce, selon les termes de Nicolás de la Iglesia : c'est ce que met en scène la deuxième *imago*. Afin de ne pas reproduire une disposition jouant sur l'engendrement divin et maternel de l'Enfant Jésus, et qui aurait pu se matérialiser par l'incrustation de l'effigie de la Vierge au sein de celle du Christ, cette dernière a été exposée au mur, à côté et au-dessus du portrait de Marie.

Cependant, ce portrait du Christ ne pouvait de toute façon pas intégrer l'image de la Vierge puisque, comme la glose l'indique paradoxalement, en apparence seulement, le Christ a été le modèle de la Vierge avant d'avoir été sa duplication, car il est Dieu. L'effigie accrochée au mur est donc celle de Dieu, incarné dans le Christ. Elle est alors un reflet, elle concrétise une abstraction, celle se situant dans le hors-champ essentiellement invisible dans lequel évolue le corps de la main surgissant de la nuée : Dieu est ce hors-champ, et la composition de l'*imago* rend possible une lecture du portrait accroché au mur comme un miroir dans lequel se reflète le visage du Peintre divin, dont la main à l'œuvre accomplit alors un autoportrait. L'exigence et la plurivocité théologique se fondent ainsi parfaitement dans les replis conceptuels et sensoriels formés par le processus pictural.

Les deux hiéroglyphes de Nicolás de la Iglesia, en plus de mener une démonstration délicate, voire risquée, proposent une vision rigoureuse et originale du topique du *Deus pictor*. Bien qu'ils traduisent explicitement la création divine, et plus précisément l'auto-incarnation, par l'acte pictural, aucun corps humain n'est directement impliqué dans ce geste qui condense à lui seul la matérialité causée par l'intellect divin. Seules les émanations de Dieu sont peintes : le Saint Esprit, son symbole, et le Christ, son reflet charnel. Dieu est ainsi préservé dans son statut d'auteur exclusivement spirituel. La force de cette rhétorique picturo-théologique, placée en première position dans le cheminement du recueil, juste après le préambule de la palme, s'inscrit dans la lignée des mains de peintres observées précédemment et en constitue une culmination, mais elle correspond également à une sensibilité propre à l'auteur.

Afin d'apprécier la profondeur de cette métaphore picturale, nous devons revenir au prologue des *Flores de Miraflores* dans lequel Nicolás de la Iglesia dépeint le contexte dans lequel ses hiéroglyphes ont vu le jour : tout part de la redécouverte par le prier d'une statue de la Vierge allaitant l'Enfant Jésus (fig. 67), redécouverte relative – mais largement motivée – puisque l'image faisait partie du sépulcre de Jean II et d'Isabelle de Portugal (fig. 65 et 66), œuvre en albâtre réalisée par Gil de Siloé entre 1489 et 1493 et située dans l'église de la chartreuse de Miraflores. Ce tombeau en forme d'étoile à huit pointes abrite dans les seize niches de son piédestal autant de statues, également attribuées à Siloé. Parmi elles se trouvait l'effigie de la Vierge à l'Enfant ; pour sa beauté hors du commun, mais sans doute davantage

du fait du regain d'intérêt pour cette représentation, Nicolás de la Iglesia entreprit de la « déterrer »¹⁰⁸⁰.

En 1645, la statue est déposée sur l'autel de l'église à l'occasion du jour de la Purification. Le prieur est ensuite chargé de la remettre en place dans la niche, mais à son contact, il conçoit le projet « téméraire » de la conserver afin de la restaurer :

[...] resolui vna accion casi casi temeraria, que sola la deuocion pudo intentarla, y darla el fin que ha tenido. La resolucion fue, de no boluer la Imagen al sepulcro, y con ocasion de adereçar vnas puntas que tenia quebradas, la corona la lleuè á la celda, y en ella probè la mano (nueua temeridad) porque sin auer jamas pintado al oleo, ni desleido, ò templado colores para encarnar, sin saber lo que me hazia, di nueua vida à la estatua, que dentro del sepulcro ostentaua su viueza¹⁰⁸¹.

Mais la restauration se transforme en recreation : Nicolás de la Iglesia s'improvise peintre polychromiste et colore entièrement la statue. La témérité du geste reste cependant moindre face à celle de son interprétation : « di nueua vida à la estatua ». Le prieur s'accorde pleinement une dimension démiurgique que même les poètes expriment sans jamais omettre de la rendre conditionnelle, limitée. Il choisit le jour de l'Annonciation pour exposer son œuvre, « la Imagen ya matizada, y colorida », qui connaît alors un grand succès. Dans la mouvance de cette ferveur, un tabernacle est alors dédié à la statue peinte, puis une chapelle, ornée d'un nouveau retable et d'une série d'emblèmes peints dont la thématique traduit – et suscite – l'élan dévotionnel envers le mystère de l'Immaculée Conception¹⁰⁸². Nicolás de la Iglesia déploie encore un peu plus ses talents et conçoit ces hiéroglyphes, qu'il n'exécutera pas lui-même. Cependant, toujours dans un mouvement exponentiel de diffusion de l'image et de l'idée qu'elle incarne, et encore une fois dans le cadre d'un contact symbolique avec la Vierge, en l'occurrence lors de la célébration de l'office dans la chapelle dédiée à la statue, le jour de l'Annonciation de 1653, le prieur s'investit de la tâche de publier son programme emblématique sous forme de gravures¹⁰⁸³, les *Flores de Miraflores*.

Nous reviendrons sur les emblèmes peints afin de les comparer aux autres incarnations du créateur ; voyons pour finir comment peut être compris le parcours créatif du prieur tel qu'il le relate. Ses vocations artistiques successives – celles de restaurateur de sculpture, de peintre polychromiste, de maître d'ouvrage de la chapelle et du retable, d'auteur d'emblèmes et

¹⁰⁸⁰ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, prologue, ff^{os} 2v^o-4r^o : « En el sepulcro, pues, del Rey Don Iuan el Segundo, cuya rara hermosura, y curiosidad, admira à la misma admiracion, estuuo enterrada muchos años vna joya, que es, y será objeto de mi empleo. Desenterrrela yo à costa de mi sudor [...] Era la Madre de Dios, que estaua dando el pecho à su hijo. Y tal fue la gracia, que la mano del artifice comunicò a esta preciosa figura, que por lo excessivo della, fue tenido por menos decete el sitio en que la colocó, siendo todo quanto en èl se vè, vn asombro de primores. » Une gravure (fig. 55) insérée dans les pages liminaires du recueil s'inspire vraisemblablement de la statue.

¹⁰⁸¹ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, prologue, f^o 4v^o.

¹⁰⁸² Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, prologue, f^o 5v^o : « Y auiedo discurrido variamente, sobre la calidad del ornato, reparè en la deuocion con que los fieles estos dias, assi en la nobilissima Ciudad de Burgos, como en las demas deste Reyno, ofrecian votos, y publicauan afectos, à la deuocion del Mysterio, de la Inmaculada Concepcion desta soberana Virgen. »

¹⁰⁸³ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, prologue, ff^{os} 6r^o-6v^o : « [...] me resolui el mismo dia de la Concepcion, año de 1653, estando celebrando en el Altar, y Capilla desta Señora, y determinè estampar los Geroglificos, que aùn no se auian pintado [...]. »

enfin d'écrivain – sont présentées comme le fruit d'expériences dévotionnelles intenses, voire miraculeuses. Sa communion avec une certaine idée de la divinité lui inspire sa matérialisation ; dans la glose du dernier emblème, Nicolás de la Iglesia commente cette causalité entre expression divine et accomplissement picturo-scripturaire¹⁰⁸⁴.

La motivation du prieur est également très claire : il souhaite favoriser la dévotion mariale alors en expansion. Cet objectif lui fait définir précisément les instruments adéquats à la formulation de cette croyance : le geste de peindre la statue de la Vierge, même s'il est présenté comme totalement inconscient et guidé par la « tibia devocion » du prieur, est destiné à toucher les fidèles, la couleur aidant la persuasion par l'émotion. Quant aux hiéroglyphes peints dans la continuité du retable de la chapelle de la Vierge, ils ont été conçus pour convaincre la raison de la manière la plus pertinente¹⁰⁸⁵. Symétriquement aux sermons qui recouraient à de véritables explications d'emblèmes afin d'appuyer leur rhétorique, Nicolás de la Iglesia donne à ses hiéroglyphes un rôle de prédicateur auto-suffisant, en jouant sur le *topos* de l'image muette mais éloquente. Enfin, l'ouvrage des *Flores*, compilant les dimensions visuelles et doctrinaires, a été ressenti comme le support le plus accessible, matériellement et intellectuellement, et donc le plus apte à une large diffusion¹⁰⁸⁶.

Toutes ses œuvres ont été réalisées sans compétence artistique spécifique : Nicolás de la Iglesia ne le cache pas, car cela lui permet de démontrer que la foi peut tout. Sa témérité se trouve ainsi justifiée : il a pu redonner vie à la statue et imaginer les hiéroglyphes avec une facilité et une efficacité inattendues, car il a été totalement investi par la divinité qui lui a délégué les aptitudes nécessaires, en échange d'une retombée dévotionnelle décuplée. Nous rejoignons ainsi l'anecdote utilisée par le prieur, alter ego de ce peintre chargé de dupliquer une image dont la valeur, inhérente à l'original, est indépendante de l'instrument utilisé par l'artisan. L'humilité et la médiocrité technique de son pinceau ont suffi à transmettre la croyance qui s'impose par sa propre perfection. C'est d'ailleurs l'argument que l'auteur

¹⁰⁸⁴ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, ff^{os} 179r^o-179v^o, emblème 51 : « Y yo digo, que para mi el maior milagro ha sido, o Virgen de los Milagros, disponer, y entablar el que tan sin pensar, y sin saber, salga a luz este libro, para que le gozen todos, no teniendo otro origen que el desseo de pintar en vna sola capilla la pureza de tu Concepcion gloriosa. [...] El dia mismo de tu inmaculada Concepcion resolui ampliar los Geroglificos, y buscar autoridad, que apoyase lo que ellos tan sucintamente predicauan. Y disteme tan copiosa materia en espacio limitado de dos meses, que al fin en esse breue espacio, estando oprimido con el peso de vn Conuento, se concluyò todo el libro, oy viernes dia 10 del mes de Enero, año de 1654. Y bien sabes Señora, que el ordinario estilo era sentarme à escriuir, sin saber por don auia de començar, ni entender donde acabaria mi discurso. » Une note imprimée en marge précise : « Habla aqui el Autor, del tiempo que gastò en escriuir el primer borrador, que despues se corrigiò, y ampliò algo mas. »

¹⁰⁸⁵ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, prologue, f^o 6r^o : « Pareciòme, que si conseguia este intento, à todos los que entràsen à adorar a esta Señora, predicarian las paredes su pureza, y seria mas estimado el sermon hecho por vn instrumento mudo, y en sitio donde se profesa silencio. »

¹⁰⁸⁶ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, prologue, ff^{os} 6v^o-7r^o : « Teniendo por superabundante premio de todos mis desuelos, y sudores, vèr en boca del mas pobre, y rudo Catholico, alabada la Concepcion de la Virgen, y fijo en su coraçon el asenso à este Misterio, por medio deste instrumento flaco. » L'auteur précise ensuite son intention et sa pédagogie : « [...] solo aficionar mas, y mas, y feruorizar la deuocion del Pueblo Christiano, que no se mete en disputas, ni questiones: por esto en este Libro solo pondrè vna explicacion breue de cada Geroglífico. » Les *Flores* se veulent un « adorno deleytable », propice à un enseignement simple et efficace. Sur l'influence de l'ouvrage et de ses emblèmes dans la péninsule, notamment au XVIII^e siècle, voir Patricia ANDRÉS GONZÁLEZ, « Emblemas marianos de la capilla de la Virgen en la Cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2003-2004, n^{os} 69-70, pp. 401-402.

emploie afin de justifier la base de sa méthodologie : « [...] declarar vn fundamento, que à mi me haze euidente esta verdad, sin que necessite de valerme de otra fee para crearla »¹⁰⁸⁷, la notion d'évidence assurant l'efficacité théologique et l'économie du savoir-faire.

Cette démonstration s'inscrit pleinement dans la veine contre-réformiste ; Nicolás de la Iglesia ne montre pas en cela une grande originalité. En revanche, ses gestes et ses œuvres dépassent pour une fois réellement la formulation consacrée. En effet, le prieur s'acquitte de sa tâche d'artiste au service de Dieu, et donc plutôt d'artisan, avec un certain art. Nous ne pouvons malheureusement pas juger de son maniement des couleurs, car la statue de la Vierge (fig. 67) qui déclencha son parcours artistique, conservée aujourd'hui à sa place initiale dans une niche du sépulcre, ne montre plus aucune trace de peinture¹⁰⁸⁸. Quant aux peintures du retable de la chapelle, aujourd'hui amputées, elles ne sont pas de sa main. Seuls les hiéroglyphes conceptualisés pour être peints, et consignés ensuite dans les *Flores*, témoignent de sa compétence graphique ; cependant, les gravures ne sont pas de son fait, les cadres architectoniques, répétitifs et approximatifs, ainsi que chaque *pictura* qui s'y insère ne dépassent d'ailleurs pas la qualité bien relative des recueils d'emblèmes contemporains.

La touche de Nicolás de la Iglesia se résume alors à la conception intellectuelle de ces images et à leur éclairage dans le corps de la glose. Excepté la première *pictura*, inspirée d'Alciat, les sources des cinquante autres et des épigrammes sont inconnues. Le prieur a donné forme à un programme d'envergure et cohérent, digne d'être transposé autour d'un retable, en s'appuyant sur les Écritures saintes et sur sa propre sensibilité. Celle-ci semble attentive à l'art, et particulièrement à la peinture, le désir de colorer la statue de la Vierge nous l'indique. Mais l'architecture des *Flores* et celle des emblèmes peints dans la chapelle reposent également sur une double profondeur picturale. Ce type de représentation, relativement rare, tient une place privilégiée de fondement de l'argumentation dans le recueil et il s'inscrit dans le prolongement

¹⁰⁸⁷ Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores...*, prologue, f° 7r°.

¹⁰⁸⁸ Patricia ANDRÉS GONZÁLEZ, « Emblemas marianos... », p. 387 : « No sabemos bien de que imagen se trata. En la actual capilla de la Virgen de Miraflores no se conserva ninguna, mientras que en el sepulcro real sí que hay una estatuita con esas características [la Virgen dando el pecho a su Hijo], salvo por la corona, pero no tiene restos de policromía. Lo más probable es que sea esa, pues es muy semejante al gradabo que ilustra el libro de De la Iglesia, justo cuando empiezan los emblemas marianos. » Francisco TARÍN y JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1897, p. 219 : « [...] dicho Padre logró colocarla en una Capilla de las laterales del templo, la que hasta el presente ha conservado la denominación de *Miraflores*, y en la cual fué puesta su Virgen titular en un pequeño retablo, donde continúa hasta el día. Es una escultura de piedra alabastrina, como todo el sepulcro de donde se sacó, y mide 42 centímetros. Está la Santísima Virgen sentada sobre un poyo, y en el brazo derecho sostiene al divino Infante Jesús, amamantándolo. Lleva corona real de metal blanco añadida después, y aun se ven restos de los colores con que la cubrió el Padre La Iglesia. » Félix SAGREDO FERNÁNDEZ, Francisco ZUBILLAGA (photo.), *La Cartuja de Miraflores*. Madrid : Everest (Ibérica), 1973, p. 61 : « De la capilla de San Bruno pasamos a la de la Virgen de Miraflores, hermosa talla del siglo XVII, levemente inspirada en las imágenes de Alonso Cano y situada en el centro de un pequeño retablito. Esta capilla se halla repintada en el siglo XVIII, y si bien sus pinturas no tienen el mérito sobresaliente que otras del templo cartujano, deberían encontrarse hoy en mejores condiciones. » (fig. 68 à 74). Nous avons interrogé à ce sujet fray Agustín María Royo Eguizábal, prieur de la chartreuse de Miraflores, qui nous a répondu ceci : « Efectivamente en esta capilla estuvo una estatua traída del sepulcro de los reyes, en alabastro y pintada por Fr. Nicolás. El año 1922, se le quitó la policromía y se colocó en el sepulcro de los reyes. En su lugar se puso una Inmaculada del siglo XVI que se quitó años más tarde por razones de seguridad. » Une importante restauration de la chartreuse, en particulier du retable majeur de l'église a été accomplie entre 2004 et 2006, et d'autres travaux sont prévus dans la chapelle de la Vierge.

direct du retable, introduisant ainsi le fidèle dans le programme emblématique peint dans la chapelle¹⁰⁸⁹.

Sans être peintre de formation, Nicolás de la Iglesia a choisi la métaphore picturale afin de formuler une véritable théorie de la copie, de la duplication, parfaitement fonctionnelle dans la défense de l'Immaculée Conception. Le prieur redynamise ainsi le topique du Dieu Créateur en approfondissant les causes – les gestes – et les conséquences – les œuvres – de ce qui équivaut à un autoportrait de la part de la divinité : dans ce cadre essentiellement spéculaire, la réverbération garantit à elle seule la transmission de la qualité divine à la figure ainsi conçue. Mais au-delà du choix de la métaphore, sa mise en image est également originale, car elle dépasse la notion de reflet liée au miroir ou au portrait et interroge la modalité plus spécifique de l'autoportrait : le jeu des images doubles et du dédoublement du Créateur, des deux côtés de la toile, se traduit par une mise en scène de l'acte pictural dans sa complexité créatrice, et non plus dans sa simplicité artisanale, copiste.

Loin d'un quelconque hasard, l'image picturale incarne au plus près les concepts que le prieur a voulu exposer avec le plus de clarté : l'idée de conception divine ne pouvait être représentée de manière aussi synthétique et charnelle à la fois – l'incrustation de l'Enfant Jésus dans le ventre de Marie, et la propre conception de la Vierge dans l'image du corps évanescent de Dieu –, dans un chiasme du fond et de la forme habilement conçu. La peinture permet précisément cette transposition de la parole, du Verbe, dans une réalité tangible, sa matérialité permettant à son tour d'adhérer à ce qui échappe normalement à la contemplation visuelle ; ainsi le pinceau est-il alternativement ou simultanément animé par une idée et par une main.

Qu'en est-il alors de la main du prieur ? Nous devons la juger en faisant abstraction de tout critère esthétique, car Nicolás de la Iglesia n'est pas l'auteur direct de l'œuvre graphique que nous pouvons observer, et surtout, parce qu'il se conçoit lui-même davantage comme un serviteur que comme un créateur. Notre pensée ne peut s'empêcher de voir en lui le double d'un autre intermédiaire privilégié de la divinité et lié à la pratique picturale ; ce rapprochement ne peut relever de la ressemblance, mais seulement de l'écho. En effet, ce personnage qui s'improvise peintre – au sens large –, dont le geste ne répond qu'à la dictée de la divinité et dont l'œuvre démontre la pertinence du rôle de l'effigie pour retrouver l'original – s'inspirer du visage de la Vierge pour peindre celui du Christ, ou inversement –, tout ceci rappelle la personnalité de Luc, peintre divin-didacte au service de la doctrine, et au-delà de l'esthétique. La démarche de Nicolás de la Iglesia, et surtout le regard qu'il porte lui-même sur son

¹⁰⁸⁹ Nicolás de la Iglesia a pu développer davantage cette métaphore picturale de la divinité dans un manuscrit en trois tomes intitulé *Pintura del Universo y universidad de los estados de la vida humana*. FRANCISCO TARÍN y JUANEDA, *La Real Cartuja de Miraflores...*, p. 517, « Monjes ilustres de Miraflores desde el siglo XVII » : « Don Nicolás de la Iglesia. [...] Hombre estudioso y erudito, publicó varias obras, dejando otras manuscritas, y son las siguientes: 1º. “Flores de Miraflores” [...]. 2º. “Oración vespertina” [...]. 3º. “Vita Christi”: Traducción de la célebre obra de Ludolfo Cartujano. – Manuscrito. 4º. “Pintura del Universo y universidad de los estados de la vida humana” – 3 tomos en 4.º M.S. Murió el Padre La Iglesia en su convento de Miraflores, en 21 de Octubre de 1674. » Fray Agustín María Royo Eguizábal nous a indiqué que les tomes II et III se trouvent dans les archives de la Chartreuse, le premier étant manquant. Nous n'avons pas pu consulter ce manuscrit.

cheminement, offrent ainsi une autre originalité, celle de constituer implicitement une image réactualisée de saint Luc, patron des messagers artistiques de Dieu.

II. L'ART DU PEINTRE VU PAR L'ART ORATOIRE

L'écriture et l'énonciation d'un sermon offrent un autre point de vue intermédiaire entre l'idéologie et l'image : dans le cadre de ce discours lu, écouté, mais aussi vu, le centre d'attention de l'auditoire dépasse l'*imago*, préliminaire et condensation du propos dans les emblèmes, et intègre l'œuvre d'art, voire l'œuvre miraculeuse, qui occupe une place centrale dans les célébrations religieuses et sert souvent de support visuel au prédicateur¹⁰⁹⁰. D'un côté, la doctrine regarde l'image et elle enseigne sa bonne compréhension. La simultanéité entre la lecture, l'écoute et la contemplation ouvre un moment privilégié pour la réception de ce message, qui perdure sous forme imprimée. D'un autre côté, le prédicateur regarde le Créateur et tente d'en traduire l'efficacité : bien regarder, c'est bien reconnaître le message divin, et c'est aussi prêter l'oreille et les yeux à sa formulation, à sa concrétisation. Les choix métaphoriques de l'orateur peuvent alors décupler l'impact des commentaires sur les œuvres en y appliquant une image rhétorique adéquate : celle de la création picturale, qui concrétise la Création divine. La proximité visuelle avec l'œuvre artistique se dédouble ainsi dans une proximité intellectuelle avec le geste créateur, celui du premier peintre.

1. Le prédicateur, le créateur et l'art des métaphores

Avant d'interroger deux textes spécifiquement tournés vers le personnage de saint Luc, honoré dans ses multiples fonctions et notamment dans celle de peintre, nous dresserons un bref panorama de l'utilisation des figures d'artistes originaires par l'oraison sacrée, mais surtout des inflexions subies par celles-ci : au-delà du choix de l'image comme support ou illustration du discours, au-delà du choix de la métaphore artistique pour exprimer un dogme, l'idéologie impose à son tour un regard particulier sur les topiques. À partir de l'anthologie constituée par María del Pilar Dávila Fernández¹⁰⁹¹, qui a procédé à un échantillonnage des sermons imprimés de l'époque moderne en se focalisant sur les passages en prise directe ou indirecte avec les arts visuels, nous resserrerons l'angle de vue aux allusions faites aux premiers peintres. Nous interrogerons donc le regard et la rhétorique qui entourent l'auteur de l'image contemplée.

¹⁰⁹⁰ Sur l'importance donnée à l'image et au visuel dans les sermons conçus comme des spectacles, voir Emilio OROZCO DÍAZ, « Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: el predicador y el comediante », *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 1980, nos 2-3, pp. 171-188, et Giuseppina LEDDA, « "Predicar a los ojos" », *Edad de oro*, 1989, vol. 8, pp. 129-142.

¹⁰⁹¹ María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte*. Valladolid : Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1980, 309 p. Voir également les exemples donnés par John F. MOFFITT, « *Ut picturae Sermones: Homiletic Reflections of Velázquez's Religious Imagery* », *Arte cristiana*, 1987, vol. LXXV, n° 722, pp. 302-304.

En marge de notre problématique, car elle ne constitue pas une personnalité charnelle, la figure du Dieu peintre est cependant incontournable en ce qu'elle est la métaphore artistique la plus fréquente et qu'elle cherche précisément à s'incarner dans les formulations de différents orateurs. Plus largement, c'est l'image du *Deus artifex* qui est convoquée dans ses déclinaisons traditionnelles : celles de l'Architecte, du Sculpteur et du Peintre. Le geste divin est interprété à l'aune de l'acte artistique humain afin d'aider à la compréhension de son abstraction, et dans l'ensemble des sermons, une multitude de variantes reprennent la métaphore picturale souvent rencontrée : « divino y celestial pintor », « supremo Artífice », « soberano Pintor ». Mais ces désignations doivent être explicitées : tandis que la figure du Dieu Architecte s'assimile davantage au concepteur de l'ensemble du vivant, l'entendement étant le matériau originare de la première fabrication¹⁰⁹², et que le Dieu Sculpteur s'affaire à tailler les âmes¹⁰⁹³, le Dieu peintre est avant tout portraitiste. La métaphore picturale est majoritairement tournée vers le microcosme, l'homme, fréquemment présenté comme l'image, le portrait de Dieu¹⁰⁹⁴, cette

¹⁰⁹² « Dios el Architecto, primero fabrica en su entendimiento el edificio que quiere hazer; y despues para ponello en execucion, va mirando la traza que tiene en su entendimiento. Y de alli saca como de propio ejemplar, y dechado, la fabrica que exteriormente ha de hazer; assi la Magestad de Dios en el Verbo que produjo ab eterno, concibio la traza de todas las criaturas [...]. », Diego MURILLO, *Discursos practicables sobre todos los Evangelios que canta la Iglesia, en las Festividades de Christo Nuestro Redemptor*. Saragosse : Angelo Tuanno, 1607, p. 214, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 102. « Dios conoce a todas las criaturas y assi las ocupa y emplea, en aquellos oficios, a que los halla mas dispuestos: como el Architecto, que haze primero cortar las piedras, y labrar las maderas, a medida de los encaxes, que han de ocupar, para que vengan justo é iguales; y como los midio primero, despues los asienta con gran facilidad. », Gerónimo de ALDOVERA Y MONSALVE, *Discursos de las fiestas de los Santos, que la Iglesia celebra sobre los Evangelios, que en ella se dize*. Saragosse : Pedro Cabarte, 1625, t. I, p. 338, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 146. « Assi par la creacion de el Universo se valió Dios de las aguas. Que como el sabio Arquitecto, aviendo formado la idea de un magnifico, y sumptuoso Palacio, considera atentamente las materias de que lo ha de fabricar. », Alonso de SILVA Y ARTEAGA, *Sermones varios predicados a diversas Festividades*. Madrid : Melchor Alvarez, 1697, p. 170, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 212. Le Christ hérite de cette métaphore : « Con caracteres de sangre escribe Christo en una columna las lineas de la celestial Arquitectura: uno de los mayores secretos de la arquitectura, es assentar sobre la firmeza de una sola coluna el peso de un grande edificio, y oy se muestra el Señor tan perito Arquitecto, que sobre una sola coluna assienta el edificio todo del mundo. », Esteban de AGUILAR Y ZÚÑIGA, *Laura Lusitana o sermones varios*. Madrid : Andrés de la Iglesia, 1678, t. II, p. 21, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 190.

¹⁰⁹³ « [...] La mano que labra la corona, dize, que es la mano del Señor para que se entienda: Que como los golpes con que se labran las coronas de los Santos, i aun ellos mismos de plata, i oro, no se atribuyan al martillo, ni a la lima, ó al buril, sino al Artífice perito [...]. », Matheo MAYA, *Jardín de Sermones de varios Assuntos, y de diferentes oraciones evangélicas*. Saragosse : Agustín Verges, 1676, p. 1067, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 190. « Assi, pues Dios supremo Artífice esculpio en nuestras almas su imagen con solo criarlas; pero encomienda luego al alvedrio de cada uno, como a Pintor, la semejanza de la imagen, que pende de la gracia, y la libertad. », Joseph BARCÍA Y ZAMBRANA, *Despertador Cristiano, Divino y Eucaristico de varios sermones de Dios Trino y uno de Jesu-Christo N. S. en los Mysterios de sus festividades*. Barcelone : Vicente Suria, 1695, p. 213, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 209.

¹⁰⁹⁴ « Pero el hombre es, donde tomo Dios el pinzel, y retrato su imagen, no del todo al natural, y cabalmente; sino como un bosquejo, y rasgos [...] retrato tal y qual quadro, qual hizo Dios al hombre, porque le vinculava en cabeza de su hijo mayorazgo, que avia de ser hombre, le dio tan acabado, y pinto mas perfecto, que a las demas obras de su mano [...]. », Dionisio JUBERO, *Post Pentecosten*. Barcelone : Joan Amello, 1610, pp. 569 et sq., cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 108. « El Soberano artífice [...] tomó el pinzel en sus divinas manos para pintar este celestial retrato con tan vivos colores de perfeccion, que quando la sacó a vistas, assombró a los cielos y a la tierra, y como pintura e imagen que tan a su cargo la tomava, quiso desde las mantillas yrla disponiendo, labrando y hermozeando, para que ansi saliesse del todo mas linda, hermosa, bella y agraciada. », Agustín de HINOJOSA, *Sermones predicados en la Beatificacion de la B. M. Teresa de Jesus Virge fundadora de la Reforma de los descalzos de N. Señora del Carmen*. Madrid : Viuda de Alonso Martín, 1615, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 120. « Imagen de Dios sera el Christiano cabalmente sí fuere imagen divina, segun la parte racional, y segun la sensitiva, pintando en sí esta figura con el pincel de la voluntad,

périphrase étant une adaptation rhétorique conventionnelle du « *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram* » de la Genèse. La réalisation du portrait ne peut que traduire la transmission de valeurs morales entre le Créateur et sa création : la toile, les pinceaux et les couleurs sont le support, les instruments et les signes fictifs du geste intellectuel par lequel Dieu a offert ses qualités chrétiennes à l'homme, le reflet ne pouvant en aucun cas être charnel. Investi de ce chromatisme spirituel, l'homme doit veiller à en préserver l'éclat par le maniement adéquat de ses propres instruments picturo-mentaux : le libre-arbitre, la vertu¹⁰⁹⁵.

Mais l'utilisation de l'image du *Deus pictor* ne s'arrête pas à ces formulations largement ressassées dans tous types de discours. Certains prédicateurs mettent une emphase particulière dans l'usage de cette métaphore et semblent la pousser jusqu'à sa limite matérielle : la ressemblance impliquée dans le geste de peindre relève théologiquement d'une abstraction pure, la projection de Dieu dans l'homme ne pouvant être que morale et non pas physique. Or certaines tournures se trouvent véritablement à la lisière de cette nuance fondamentale et embrassent parfois l'équilibre métaphorique jusqu'à le faire pencher du côté du modèle humain, et plus précisément, du côté du peintre humain. Ainsi, tel un artiste de l'époque classique qui prendrait conscience de son empreinte créatrice et chercherait une reconnaissance personnelle, Dieu aurait souhaité signer son œuvre en s'inscrivant en son sein, par un procédé novateur, peu répandu dans la production picturale espagnole, celui de l'autoportrait. L'homme est cette auto-représentation de Dieu mise en abyme dans la toile du macrocosme¹⁰⁹⁶. Cette figuration peut toujours être interprétée comme une projection morale, et non charnelle, de la divinité dans le séculier, mais par cet élan rhétorique des prédicateurs, c'est le geste même du Dieu peintre qui rentre un peu plus dans la matérialité, dans le processus créateur de l'artiste humain.

y los colores de las virtudes. », Gerónimo de ALDOVERA Y MONSALVE, *Discursos de las fiestas de los Santos, que la Iglesia celebra sobre los Evangelios, que en ella se dixē*. Saragosse : Pedro Cabarte, 1626, t. II, p. 403, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 152. Bien moins fréquente mais tout aussi topique, l'image du Dieu peintre de l'univers apparaît également : « En esta tabla del mundo tuvo el gran Pintor Dios nuestro Señor cuydado, no solo de dar luz con que se viesse, sino sombras ordenadas, para que diessen gracia y hermosura, y levantassen de punto la pintura del mundo [...] ». Francisco FERNÁNDEZ GALVÁN, *Sermones de las festividades de los Santos*. Madrid : Viuda de Alonso Martín, 1615, p. 74, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 119.

¹⁰⁹⁵ « Vivid en la virtud, tan costantes, que el lienzo de vuestra vida, nunca altere los colores [...] Si el soberano Pintor os dio colores tan vivos, no los haga incostancia borrones muertos, porque el pincel del Sapiētissimo Artifice desconocerá sus hechuras viendo la viveza de sus imagenes alteradas [...] ». Isidro de SAN JUAN, *Triunfo Quadragesimal de Christo en nuestras Costumbres, Oraciones Evangelicas Morales*. Madrid : Fernández Buendía, 1676, pp. 114 et *sq.*, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 188. L'image du libre arbitre en forme de pinceau responsable de son tracé est présente chez Joseph Barcía y Zambrana, dans la citation mentionnée ci-dessus. Sur la métaphore du « méditant-peintre » dans la pensée jésuite, voir Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*. Genève : Droz (Travaux du Grand Siècle ; 26), 2005, pp. 186-208, « III. *Ut pictura meditatio* ». Plusieurs gravures (fig. 141 à 146) déclinent la figure du chrétien sous les traits d'un peintre ou d'un sculpteur. La méditation est comprise comme une imitation du Christ et des saints, la peinture métaphorisant ce processus méthodique par lequel l'homme devient réellement l'image vivante de Dieu. Celui qui s'écarte de cette voie peint des figures diaboliques ou féminines, ou est arraché à son œuvre par un démon.

¹⁰⁹⁶ « Quedo Dios tan agradado de la fabrica del mundo, que avia hecho, que para que conociessen, que tal habia sido el artifice de aquella obra, quiso retratarse en una parte della: y esta quiso que fuesse el hombre [...] ». Diego MURILLO, *Discursos practicables...*, p. 316, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 103.

Dans le même ordre d'idée, et toujours dans une formulation qui ne s'éloigne pas complètement de la symbolique cultivée par le lyrisme catholique, le Christ, en plus d'être une image de Dieu, est défini par le détour d'une coutume propre à la société d'alors, celle de l'échange de portraits entre les futurs époux de rang noble : l'incarnation de Dieu en Jésus est un portrait dessiné par les prophètes afin de faire connaître au peuple élu leur futur maître¹⁰⁹⁷. La métaphore picturale, qui était à l'origine un parallèle visant à faciliter la compréhension d'un geste abstrait, s'est muée à la fin du Moyen Âge en une allégorie permettant d'explicitier le geste libéral du peintre humain aspirant au rang d'artiste. Le mouvement poursuit son cycle dans l'esprit et la langue des prédicateurs, qui transposent à nouveau une convention concrète contemporaine au divin pour en expliquer la nature transcendante. Le faisceau métaphorique s'enrichit par l'intégration de nouvelles caractéristiques propres à l'exercice de la peinture, qui, dans le cadre oratoire, constitue une expression privilégiée pour saisir la relation unissant l'humain au divin. Le « faciamus » est réversible, et la peinture en offre une incarnation adéquate.

Mais la déclinaison majeure de la mise en image picturale de la divinité reste celle de la Vierge, et la notion de portrait sert alors avant tout la démonstration de son Immaculée Conception, impliquant les mêmes idées d'auteur et de ressemblance approfondies par Nicolás de la Iglesia dans son recueil d'emblèmes, *Flores de Miraflores*. La peinture se veut une traduction directe de la conception intellectuelle, immédiate de Marie : le geste de Dieu est décrit dans le détail par les prédicateurs qui entrent là aussi dans la matérialité de la peinture, dans une logique métaphorique bien comprise par tous. Au-delà de la désignation topique des instruments, du mouvement des mains, de l'utilisation de couleurs¹⁰⁹⁸, il est question plus précisément de la technique, du processus très physique de la création picturale : ainsi, la jointure des pièces de bois sur lesquelles est peinte l'Immaculée peut aider à comprendre la différence entre la conception de la Vierge – l'essence de la peinture – et l'accident du support – le corps humain touché ou non par le péché¹⁰⁹⁹. Le pinceau divin est lui aussi l'objet d'une

¹⁰⁹⁷ « Antes desde el principio del mundo he hablado por mis Prophetas, y estoy retratado en sus manos, quien quiere conocerme mire a las manos de mis Prophetas, que allí hallará mi retrato. Suele ser estilo de Principes, y de Reyes quando se desposan, embiar luego sus retratos delantes, sacados por manos de diestros pintores, para que se tenga de las personas alguna noticia. Assi Dios estava desposado con la Iglesia por palabras de futuro [...] y como gran Rey, y monarcha embia su retrato delante, pincelado por manos de Prophetas para que el mundo tuviese ya algun conocimiento. », Diego de la VEGA, *Discursos predicables sobre los Evangelios de todos los dias de la Quaresma*. Barcelone : Francisco Dotil, 1612, t. II, p. 202, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 111.

¹⁰⁹⁸ « Es imagen de pincel la de la Virgen, que dandola siempre colores, se perficiona [...]. La Concepcion de la Virgen, imagen santissima, fabricada y hecha por las manos del divino y celestial pintor [...] atribuye al primor del divino pintor, que supo tan bien assentar el esmalte de la gracia [...]. », Pedro de OÑA, *Primera Parte de las Postrimerias del Hombre*. Madrid : Luis Sánchez, 1603, p. 364, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 98.

¹⁰⁹⁹ « Si no fuera Inmaculada en su concepción seria una falta que tiene, que no es falta del pintor, ni de la pintura, sino condicion de la tabla, en que está entallada, y es, que quedando se juntaron las dos tablas, aunque se entalló bien, quedese aqui la señal de esta juntura. Llega otro, y dize, que señal aqui no la ay, que una tabla es sola, nunca estuvo hendida, y esso es mas perfeccion y si otro dixesse. No, mas perfeccion es, que tenga tal primor el pintor; que con el buen asiento de los colores no se eche de ver la hendedura. Esta es la disputa de la Concepcion de la Virgen imagen santissima, fabricada y hecha por las manos del divino y celestial Pintor [...] que es purissima, y toda perfecta, sin descubrirse en ella señal de pecado, mas unos lo atribuyen al primor del divino pintor, que supo tan bien assentar el esmalte de la gracia, que no se parece rastro de pecado, y otras a que nunca lo tuvo [...]. »,

extrapolation tout à la fois matérielle et symbolique en s'imprégnant de la couleur trinitaire toute-puissante comparée au contenu d'une coquille, à un concentré de pigments précieux¹¹⁰⁰.

Le cadre du sermon, prononcé face à une foule prédisposée, attentive et contemplative, inspire sans doute aux orateurs cet approfondissement des images topiques en puisant toujours plus dans le concret, afin de donner l'impression de saisir toujours plus justement l'insaisissable, l'imagination remplaçant ainsi la compréhension métaphysique du transcendant. La reprise de ce genre de formulations par un même prédicateur dans différents sermons et par d'autres orateurs est sans doute le signe d'un succès certain, d'une efficacité trouvée et aussi renforcée par la possible confrontation visuelle des fidèles aux scènes verbalement imagées. Voir une peinture de l'Immaculée Conception et y réfléchir la vision selon laquelle Dieu a peint la Vierge crée une logique de la pensée favorisant la meilleure réception du message.

En dehors de ces usages de la figure du Dieu peintre mêlant le réseau notionnel conventionnel et une certaine originalité dans son extension, leur fréquence notable s'accompagne d'une certaine contamination de la compétence picturale : les intercesseurs de Dieu deviennent à leur tour des artistes dans la transmission de leur message, à l'image du Christ ou des prophètes. La ressemblance voulue par la divinité dans sa création implique un phénomène de reflet donnant l'illusion d'un portrait ou d'un miroir lui-même doué d'une faculté créatrice dans sa propre réverbération ; ainsi, le portrait peint devient à son tour un pinceau capable de dupliquer ses propres qualités¹¹⁰¹.

Le topique du *Deus pictor* s'orne enfin d'une valeur supplémentaire qui témoigne d'un croisement que observé jusqu'à présent dans son autre versant. Dans les discours poétique et théorique, l'expression « Apeles divino » désignait respectivement saint Luc et le peintre grec, placés à l'ombre de la figure tutélaire de la divinité. Dans le contexte des sermons, elle suggère Dieu en couplant la métaphore picturale à l'idée d'excellence, de maître suprême. Le nom d'Apelle y est lié à la signature, à une marque, un style qui permet de le reconnaître, et il

Pedro de OÑA, *Razón del Pecado Original, y Preservacion del en la Concepcion Purissima de la Reyna de los Angeles Maria*. Séville : Clemente Hidalgo, 1615, p. 31, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, pp. 122-123.

¹¹⁰⁰ « No solo se contentó este supremo pintor, de ponella todos los colores de lo mejor de los santos, sino que metio el pincel en la concha de la santissima Trinidad, y su divino ser, y de allí sacó pedazos de Dios, y perfecciones divinas, con que pintó a la sacratissima María, comunicandole gracias, y dones, que a otra ninguna criatura fueron comunicados. », Michael AVELLÁN, *Declamacion que hizo el Reverendo Padre Fray Michael Avellan, Lector en Theologia, en las fiestas de la Inmaculada Concepcion de Nuestra Señora, que se celebraron en San Francisco de Granada*. Grenade : Martín Fernández, 1616, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 125. « Tomó Dios el pincel de su divina sabiduría, y lo entró en la concha de su omnipotencia, y no dexó en ella matiz, ni color posible de comunicarse a pura criatura, que en su alma no la esculpíesse [...]; assi aunque el cuerpo de la Virgen, y su vientre santissimo, es de valor de oro [...] no tienen que ver, con la riqueza de su alma, porque allí agotó Dios su saber, y poder [...]. », Francisco SORIANO, *Sermon predicado en el Convento de San Francisco de Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora*. Grenade : Martín Fernández, 1616, p. 91, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 126.

¹¹⁰¹ « No solo es María Pincel que no tiene mas valentia [...] que la que delinea en ella Ioseph como propio Pintor [...] sino que ni uno, ni otro tienen mas matices, mas colores [...] que los que uno á otro comunican. », Francisco NÚÑEZ, *Collectanea de Sermones y Assumptos Predicables varios, de diferentes autores*. Madrid : Domingo García y Melchor Álvarez, 1680, p. 29, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 199.

évoque donc la postérité, la renommée¹¹⁰², mais aussi l'exclusivité¹¹⁰³. Hors de cette inflexion précise, la personnalité historique d'Apelle occupe une place illustrative mais relativement fréquente : tombée de son statut de paradigme, elle fonctionne de manière anecdotique sans impliquer d'admiration et se rapproche d'un rôle proverbial¹¹⁰⁴ : en toute logique, la grandeur des épisodes liés aux maîtres grecs sert de base à la démonstration, mais elle est dépassée par la majesté divine, comme le montre l'utilisation d'une autre personnalité, celle de Parrhasius, comme reflet du Christ dans la célébration de l'eucharistie. Après la reprise intégrale du passage de Pline sur la compétition ayant opposé Parrhasius à Zeuxis, rappelant ainsi la scène à ceux qui la connaissaient déjà et prenant également soin de ne pas perdre l'attention de ceux qui ne pouvaient pas l'avoir lue, Joseph Barcía y Zambrana en propose cette transposition originale :

Que haze el mundo en estos dias, sino pintar, como Zeuxis, variedad de frutas, que vistas de los mundanos, buelan a comerlas, juzgando hallar en ellas la satisfacion

¹¹⁰² « Suelen los pintores de fama, negarles su nombre a las pinturas de poca arte, y suscribirlos en las que descubren primores de el pinzel, y esmeros de destreza para que el nombre dé estimaciones a la pintura de nombre, y aprecio á su artifice, son pues las Virgenes, Imagines al olio (que quiza por esto se describio la Virginidad prudente con prevenciones de azeite [...]). Son imagines del hijo de Dios con todos los realzes del arte, y como a pinturas soberanas les escribe en las frentes su nombre, el Divino Apeles. », Antonio OSORIO, *Maravillas de Dios en sus Santos*. Alcalá : María Fernández, 1668, pp. 93 et *sq.*, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 181. Le symbolisme des différentes techniques picturales est un lieu commun, que l'on retrouve notamment chez Andrés MENDO, *Assumptos Predicables aplicados a todos los evangelios del Missal*. Madrid : María de Quiñones, 1664, p. 37 : « La pintura al temple es poco durable, la humedad la estraga, y el calor la deshaze [...] No assi la pintura al olio: porque su duracion es perpetua [...]. Aquellas son dichas al Temple, que un soplo del viento las deshaze [...]. Pero las felicidades, que se consiguen con el nombre, y favor de Maria, son felicidades al olio [...] que son pintura al olio. », cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 173. Marie est ainsi indirectement investie d'une compétence picturale métaphorique.

¹¹⁰³ « Pero qual sera aquel Apeles primoroso, aquel sutilissimo [...] Pintor, que se atreva á pintar una Sagrada Imagen de la Soberana Emperatriz de Tierra, y Cielo Maria Santissima, Nuestra Señora. Qué pinzel avrá, que explique las sacratissimas perfecciones de que fue esta Santissima Señora enriquecida en aquel instante primero de su purissima Concepcion. », Juan de la CUEVA Y BAYAS, *Sermones de la Purissima Concepcion*. Madrid : Julian de Paredes, 1701, p. 26, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, pp. 219-220. En affirmant que personne n'est à la hauteur de cette œuvre, l'auteur instaure Dieu, et donc cet « Apeles primoroso », à un sommet inatteignable. Nous reprendrons ci-après cette citation qui s'inscrit dans un cadre plus large. Une seconde occurrence dépasse également la période qui nous intéresse directement, témoin du prolongement des topiques déjà observé dans la littérature artistique : « El unico empeño es, que el pinzel Divino dibuxe este hermosissimo retrato [...] y solo se justifican en la pintura estremada, y hermosissimo retrato de Maria. Solo un pinzel nobilissimo puede dibuxar su hermosura. Solo el Apeles Divino puede correr lineas en el espacioso campo de su grandeza. [...] Delineo el pinzel de la Divina Omnipotencia este hermosissimo prodigio de Maria; y miró tanta perfeccion en su belleza peregrina, que lo mismo que havia hecho le admiraba. », Juan de MOYA, *Viridario Sagrado de Sermones Varios*. Séville : Convento de San Antonio de Padua, 1752, p. 116-117, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, pp. 265-266.

¹¹⁰⁴ « Alejandro, pintole Apeles con un rayo en la mano, significando [...] la gran conquista, y propagacion de tantos Reynos que sujeto a su Imperio, pero Lisipo juzgó que estaria mejor con las armas en las manos, para defenderlos, y assi en estatua que hizo de Alexandro, le dibuxó con una lanza en la mano. Aya en buena hora esta disputa [...] en vos no puede averla Apostol santo [...] porque todo es vuestro, sin disputa, conquista, y defensa, rayo y espadas, que sois con propiedad el hijo del Trueno. », Gregorio BARREIRO, *Sermon... por la declaracion que nuestro muy santo Padre Urbano VIII hizo, conservando al Apostol Santiago Zebedeo, en el unico, y singular Patrono de las Españas*. Tolède : Juan Ruiz de Pereda, 1630, p. 20, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 157. « Desarrollóse el Lienzo [de Santo Domino] en presencia de el Superior de el Convento de Soriano, siendo tal la magestad que representava, tal el resplandor que de se arrojaba la Pintura, que admirado el Prelado, pudo exclamar mejor que Apeles: O eximium Pus! mira res. Pero no pudo censurar, ni poner defecto en el Pinzel, diziendo le faltava la gracia [...] Pues viendo en manos de Maria, llena de ella, participó de sus manos la Pintura tantas, y tan innumerables gracias. », Juan MARTÍNEZ DEL LLANO, *Marial de todas las Fiestas de Nuestra Señora*. Madrid : Antonio de Zafra, 1682, p. 218, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 200.

cumplida de sus deseos [...]. Pero Pintor mas diestro Jesu-Christo pone a vista del Theatro aquel hermoso velo de Pan, para triunfar del mundo en este certamen, mejor que triunfo de Zeuxis Parasio [...]. Dize Jesu-Christo, lo que veis solo un velo de pan: pero no es pan, sino mi verdadera Carne y Sangre, en que solo podeis hallar satisfacion¹¹⁰⁵.

Tout comme l'Apelle divin dépasse le maître grec, le Christ surpasse la mise en scène de Parrhasius, qui sert à visualiser la Cène et sa signification, sa transcendance, les notions de dépassement, de dévoilement et aussi d'humilité convenant parfaitement au message de l'orateur ; de nouveau, le sens de la vue permet de démultiplier les occasions de toucher l'auditoire.

Dans ce terrain rhétorique propice à l'animation des figures de peintres exemplaires, qu'en est-il du serviteur de Dieu, saint Luc ? Les prédicateurs avaient, grâce à lui, la possibilité d'historiciser la métaphore picturale explicitant la déclinaison humaine du geste divin. C'est de fait ce que nous pouvons observer dans certains passages, dans lesquels la personnalité de Luc devient un paradigme de l'art pictural et attire vers elle les topiques artistiques qui, jusqu'à maintenant, la contournaient :

San Lucas, fue pintor. Por pintor diriamos con quanta razón está adelante esta su arte, pues en todas las naciones los caracteres han sido comunes a doctos, e indoctos, y estimada, y reverenciada la pintura, y en especial el retrato, pues de la sola fisonomía que muestra, se entenderan las condiciones del original. [...] San Lucas decía que la pintura era poesia callada y la poesia pintura hablada [...]. En la pintura ya se sabe aquel retrato que hizo tan señalado, de la sagrada Virgen, que por tantos titulos se estima, y tiene en gran veneracion (en santa Maria la Mayor) tanto por ser el mas parecido de quantos se han hecho, quanto por ser el Pintor de tanta autoridad, que quando otra cosa no hubiera pintado, sino esta, y el retrato de Christo nuestro Redemptor (y no dixera Niceforo, que avia sido el mas valiente Pintor de su tiempo) estas cosas le pudieran hazer insigne en su arte, y en las de mas. Por lo menos en el pinzel se aventaja a todos los demas evangelistas, con los cuales siendo ygual en pluma, pues que todo lo que escribieron dictó un mismo Espiritu de Dios, teniendo como todos tienen pluma, tiene mas que todos pinzel¹¹⁰⁶.

Luc est clairement défini comme portraitiste, mais la qualité de son art est également soulignée, ce qui lui vaut un statut de peintre excellent qui n'est pas sans rappeler la personnalité d'Apelle. Certains détails confirment d'ailleurs ce rapprochement, tels que la ressemblance du portrait qui permet d'apprécier la complexion du modèle, ou l'exécution d'un seul chef-d'œuvre ouvrant l'accès au sommet de la pyramide des peintres, et même de celle des évangélistes. L'attribution à Luc de la phrase de Simonide révèle ce processus centripète qui concentre dans les mains de l'évangéliste la grandeur de tout un art, et lui accorde donc un rang d'artiste, au-delà de sa condition de disciple de Dieu.

¹¹⁰⁵ Joseph BARCÍA Y ZAMBRANA, *Despertador Cristiano...*, p. 213, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 209.

¹¹⁰⁶ Hernando de SANTIAGO, *Consideraciones sobre los evangelios de los Santos*. Saragosse : Carlos Lavayen, 1605, pp. 615 et *sq.*, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, pp. 99-100.

Symétriquement à cette condensation légendaire et glorificatrice, la production picturale de saint Luc est amplifiée grâce au jeu sémantique entourant le portrait : son évangile devient une galerie d'effigies, les prédicateurs filant la métaphore des procédés artistiques pour louer la pertinence de son écriture, de son don de la description, de la narration visuelle, et plus précisément encore, de son rendu nuancé tirant profit des effets d'ombre et de lumière, ainsi que des impressions de perspective¹¹⁰⁷. La peinture comme objet de contemplation, mais aussi comme filtre de lecture de la manifestation de la divinité, est intensément exploitée par les prédicateurs qui trouvent en Luc la réunion de ces deux techniques, matérielle et métaphorique.

La culmination de la compétence picturale de l'évangéliste est évidemment liée à la réalisation du portrait de la Vierge, qui donne l'occasion aux orateurs de préciser la manière d'appréhender les images dévotionnelles : celles-ci sont le résultat d'un geste dicté par l'instance divine, et elles ont vocation à se dupliquer. L'indépendance artistique de Luc se trouve ainsi réduite : s'il est bien le premier peintre humain de la divinité, le choix de chaque détail incombe au Peintre libéral par excellence¹¹⁰⁸. Mais c'est l'exemplarité de l'évangéliste qui s'en trouve renforcée : par son action picturale, il personnifie l'élan admiratif et prosélyte nécessaire à la diffusion du message catholique, tout en incarnant par cet acte la limite à ne pas franchir entre contemplation adoratrice et idolâtrie. Ainsi, à défaut de pouvoir multiplier la Vierge, Luc a dupliqué le portrait originel qu'il a pu exécuter sous l'inspiration divine, et il en a

¹¹⁰⁷ « San Lucas fue famoso pintor, y parecesele muy bien en este retrato que pinta de Magdalena. Suele ser estilo de pintores que sacan la imagen pintada en borron y de negro, y luego la pintan de blanco, y van assentando sus colores y varios matizes. Hasta aqui ha pintado San Lucas de negro y en borron a la Magdalena, diziendo que era muger pecadora en la ciudad [...] aora comienza a pintarla de blanco, u assentar los perfectissimos matizes de sus virtudes. », Diego de la VEGA, *Discursos predicables sobre los Evangelios...*, p. 233, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 111. « Los pintores hazen en sus pinturas algunas sombras, para que con ellas salga, y campee mas la luz, y luzido dellas [...] San Lucas Evangelista fue pintor, y afuer de pintores, solia en las historias de conversiones poner ante la mano las sombras [...] para que por sus sombras, campeasse mas la misericordia de Dios, que tales pecadores, hizo tan grandes y luzidos Santos. », Francisco LAVATA, *Discursos Morales sobre los evangelios de los Santos*. Valladolid : Viuda de Francisco Fernández de Córdoba, 1625, p. 326, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 152. La confusion intentionnelle entre les œuvres écrites et peintes de Luc se poursuit durant le XVIII^e siècle, tout en rappelant la différence de nature qui sépare et unit à la fois la copie et l'original : « El sagrado Evangelista San Lucas Pintor excelente, que pretendio en el lienzo de el Evangelio presente dar un perfecto retrato de la gloria de la Maria á nuestros ojos, parece que desconfiando de representar de el todo tan superior grandeza, se contentó con dibujar una parte [...]. Muchas veces sus delicadas lineas y maestra mano llegaron a la embidia del arte, y con emulacion de los Cielos, á encomendar á la tabla su Virginidad vulto con tan singular acierto, que á no constar al entendimiento ser una en la singularidad de su persona la Madre de Dios, pudo la vista presumir averse multiplicado en las copias de San Lucas; pero una sola vez que se atrevió a delinear la gloria de esta Soberana Reyna en su Assumpcion admirable, no fue bastante su estudio para pintarla toda. », Juan INTERIÁN DE AYALA, *Varios Sermones predicados en Diversas Ocasiones, y a Diversos Assuntos*. Madrid : Gregorio Hermosilla, 1722, p. 258, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 228.

¹¹⁰⁸ « Celestial Pintor San Lucas, que fue el primero que con su divino espíritu, ayudado de la arte liberal de pintor, retrató, y pintó las Imágenes de Christo Señor nuestro, y de su Santissima Madre, dexandonos muchas dellas por Reliquias, y para exemplares, y originales, de donde otros angeles sacassen copias, y se repartiessen por el mundo. », Miguel de la SERRA, *Elogios de Santos aplicados en los Evangelios de sus Fiestas*. Saragosse : Iuan de Ybar, 1650, p. 384, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 171. « Un retrato que San Lucas hizo de la Reyna del cielo: el qual esta en Roma, tiene los ojos verdes, que ordinariamente son los mas hermosos, permitio el cielo que assi los tuviesse la Madre de Dios, y Madre nuestra [...]. », Cristóbal de AVENDAÑO, *Marial de las fiestas ordinarias, y extraordinarias de la Madre de Dios, Señora nuestra, con sermones al fin de sus celestiales Padres*. Valladolid : Iuan de Rueda, 1629, p. 25, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, pp. 154-155.

initié la duplication tout aussi miraculeuse et elle-même inspirante, car toujours « muy al vivo »¹¹⁰⁹, dans un processus que nous retrouverons développé dans les récits sur l'origine des images mariales.

Saint Luc ne peut donc pas devenir l'alter ego d'Apelle : celui-ci incarne l'exclusivité, l'élitisme et l'excellence artistiques au service de la politique, la grandeur du peintre officiel rehaussant celle de son mécène, tandis que l'évangéliste personnifie un geste destiné à se dissoudre dans la multitude, dans une foule iconique qui met à égalité l'ensemble des copistes, dont la grosseur des rangs garantit l'envergure du maître. L'assimilation entre les deux personnages reste incomplète : Luc devient un peintre excellent, auteur d'œuvres uniques, mais celles-ci sont et doivent être dupliquées à l'infini, afin de répandre leur message. L'excellence esthétique est réservée à Dieu, l'Apelle divin, tandis que Luc conserve une primauté écartant toute exclusivité. Le critère quantitatif prend irrémédiablement le dessus face au qualitatif, pour les besoins mêmes de l'idéologie, et il est intéressant de voir les deux sphères politique et religieuse recourir aux mêmes arguments afin de garantir leur pérennité :

Como los pintores de Madrid, que multiplican los retratos de nuestros Reyes, para que por ellos vengamos en conocimiento de tan grandes Monarcas; assi la Magestad de nuestro Dios, multiplica los hombres, que es lo mismo que multiplicar las imagenes, y retratos suyos, para que por ellos vengan en conocimiento de tan gran Dios y Señor¹¹¹⁰.

La multiplication des œuvres reflétant l'instance suprême de chaque sphère prime sur la qualité de ces représentations. Cette justification de la quantité, qui témoigne des besoins très concrets et immédiats de l'idéologie, est exprimée par Juan de Zabaleta qui, dans ses *Errores celebrados*, publiés en 1653, s'attache à réviser plusieurs lieux communs de la pensée, et notamment le consensus entourant le décret d'exclusivité dont Alexandre aurait gratifié Apelle. Cette décision est jugée contre-productive, car elle prive le monarque d'une propagande fort utile, du moment qu'elle est sincère, en dépit de ses défauts :

Florecieron, en tiempo de Alejandro de Macedonia, Apeles y Lisipo, uno pintor famoso y otro estatuario insigne. Era Alejandro tan amante de su estimación que mandó que, si no fuesen estos dos artífices, ninguno le retratase ni fingiese. Celébranlo innumerables autores. [...] No se puede negar que los artífices muy primorosos en la pintura y la escultura explican mejor sus intenciones, definen con más puntualidad los miembros, hacen sus significaciones más claras y menos dificultosos los sentidos. Pero tampoco se puede negar que tienen casi un mismo número las buenas pinturas y los que las entienden. Tan pocos hay que las sepan hacer como que las sepan averiguar. [...] De ahí se infiere que obran casi lo

¹¹⁰⁹ « San Lucas y no es de las menores excelencias el aver, como tan excelente pintor, hecho algunos retratos de la Madre de Dios, uno de los quales esta en Roma en Santa María la Mayor, que ha hecho muchos milagros; hizo muchos retratos de la Virgen Nuestra Señora muy al vivo, el fin que tuvo (si fuera posible) fue multiplicar a la Madre de Dios, deseoso de que huviera muchas Señoras como era la Virgen [...]. San Lucas viendo la gran santidad de la Madre de Dios, ya que no era posible multiplicarla para que huviera muchas Señoras como aquella para consuelo del mundo, que haze, multiplicarla por los retratos todos sacados muy al vivo [...]. Traia consigo san Lucas un retrato de la Madre de Dios. », Cristóbal de AVENDAÑO, *Sermones para algunas festividades de las mas solemnes de los Santos, predicados en la Corte de Madrid. Dedicados al Padre Eterno*. Valladolid : Iuan de Rueda, 1628, p. 213, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 154.

¹¹¹⁰ Cristóbal de AVENDAÑO, *Marial de las fiestas ordinarias...*, p. 111, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 154.

mismo las imágenes imperfectas, en los que no entienden los primores del arte, que las perfectas en aquellos que los entienden. Con que prohibir los reyes la imitación de sus personas a manos menos enseñadas sería privarse del reverente cariño de los muchos, porque son pocos los retratos y estatuas que pueden hacer los buenos artífices y pocos los que pueden conseguirlos. [...] Este desdén ninguno le pudiera hacer como Dios, y Dios no lo hace, siendo el mayor rey. Tantos retratos hay suyos como hombres, y son innumerables los hombres imperfectos. [...] No hay retrato tan malo que no diga algo bueno. Luego, erró Alejandro en no dejarse retratar si no de Apeles y Lisipo. Pero, ¿qué acertará la soberbia¹¹¹¹?

Le moraliste analyse l'impact de l'effigie des monarques sur le peuple et en démontre l'efficacité commémorative et politique indispensable. Le critère de l'exécution parfaite ne lui semble pas pertinent, cette qualité n'étant pas visible pour une majorité de sujets. Il devient donc inopérant de limiter la représentation du roi et de se priver d'une arme massive de communication de son image, de son pouvoir, auprès du vulgaire. Cette position tranche radicalement avec la voix théorique qui prône l'excellence et souhaite que soient instaurés les moyens de l'entretenir, en définissant la peinture comme science et l'artiste comme un « profesor ».

Le cadre politico-religieux nécessite une multiplication de ses instruments, mais il est également aux premières loges de l'émulation esthétique, à laquelle il participe par ses commandes et par la gloire qu'il réfléchit. Les attentes dichotomiques co-existent, mais à des niveaux différents : le mauvais peintre, ou peintre moyen¹¹¹², est également sur la voie de l'officialisation, ce qui se concrétisera par la reconnaissance de toute la corporation dans les rouages du système idéologique, tandis que l'exception esthétique reste une expérience à part¹¹¹³. La majorité des ouvrages relève de l'utile communication, de l'intermédiaire, alors que

¹¹¹¹ Juan de ZABALETA, *Errores celebrados* [1653]. Madrid : Espaca Calpe (Clásicos castellanos ; 169), 1972, « Error XI », pp. 53-56. L'auteur prend le contre-pied de cette anecdote largement diffusée : « Dijo D. Diego de Córdoba en la presencia de Su Majestad (Felipe II), que no era bien permitido se vendiesen retratos de la real persona de mala pintura, y que sólo debían correrlos de Alonso Sánchez, como en Alejandro Magno los de Apeles y Lisipo. A que respondió piadoso: Dejad que ganen de comer esos pintores, que no son las costumbres las que me copian. », Duc de FRÍAS, *Deleite de la discreción*, cité par Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, p. 222 ; voir les versions de Lope de Vega, *ibid.*, pp. 222-223. Le roi est charitable, mais aussi très conscient de l'impact de toute effigie bien intentionnée, si ce n'est bien exécutée.

¹¹¹² Le seul critère rédhibitoire pour l'artiste est celui de l'incapacité à peindre. Cet acte manqué le pousse à une action insensée (tuer le coq, dans l'épigramme citée par Francisco PACHECO dans son *Arte de la pintura*, éd. Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid : Cátedra (Arte, Grandes Temas), 1990, p. 548, ou lui arranger le portrait : « Hay algunos tan malos pintores [...], que como el otro que pintó mal un gallo, y cuando sacó la pintura a vistas, puso un muchacho que con un larga caña afease de la plaza todos los gallos vivos que andaban por ella, porque su presencia no descubriese la impropiedad de su tabla. », *fray* Alonso de CABRERA, *Sermones*, N.B.A.E., p. 310, cité par Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, p. 221) ou à un jugement biaisé : « El pintor que por no acertar a copiar un gran lienzo, dijese estaba mal pintado el original, dos veces mal pintor sería: malo, por haber hecho mala pintura, y peor por no haber conocido la buena. », Agustín de JESÚS MARÍA, *Arte de orar evangélicamente*. Cuenca, 1648, p. 81, cité par Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, p. 176. La mauvaise exécution est toujours excusable, pourvu que son auteur fasse preuve de bonne foi, au sens propre comme au sens figuré.

¹¹¹³ « Entrays en un obrador de un pintor, veys muchas imagenes, todas buenas, alabays mucho con muchas palabras, veys entre todas una excelentissima del Thiciano, aquí faltan palabras; arqueays las cejas, encojeys los hombros, y sin hablar palabra, alabaysla con admiracion, y pasmo. A los santos los podemos alabar con palabras: pero a la Virgen con admiración. », Cristóbal de AVENDAÑO, *Marial de las fiestas ordinarias...*, p. 35, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 154.

la qualité garantit un contact immédiat, qui se passe de mots et aussi de figures représentatives, à l'instar de l'instance artistique ultime, celle de la divinité.

Le sermon, quant à lui, s'inscrit bien dans l'intercession, et aussi dans l'exercice de style. Au-delà de l'utilisation de figures et de mots puisés dans le bagage commun des topiques, le discours des orateurs s'approprie l'art pictural global, en s'immisçant par exemple dans l'atelier du peintre¹¹¹⁴. Cette insistance sur le processus de la peinture et de sa contemplation, depuis sa métaphore jusqu'à sa matérialité la plus concrète, fait écho à ce que Juan de la Cueva y Bayas dit de lui-même, tout en se plaçant sous l'autorité absolue de l'Apelle divin en la matière, comme l'illustre cet extrait déjà cité : « Pintores Evangelicos son todos los Predicadores, que con los retóricos pinceles de el ingenio, y las sutiles colores del discurso, solicitan siempre ciudadanos copiar las excelencias, y perfecciones de los Santos »¹¹¹⁵. Cette projection dans le savoir-faire du peintre, et dans la capacité de l'esprit humain à se passionner pour l'œuvre contemplée, permet aux prédicateurs-peintres de se placer juste au-dessous de Dieu, l'unique pinceau digne de choisir les bonnes couleurs et de saisir la grâce. En disant ce qui n'est pas possible de faire, ces orateurs artistes le réalisent malgré tout à moitié ; il appartient ensuite à l'auditeur, lecteur-contempleteur, d'accomplir le reste¹¹¹⁶.

Les parallèles et métaphores de cet échantillon de sermons suivent les lignes topiques dont la dimension anecdotique est infléchie du côté dogmatique : Dieu attire la figure du maître excellent, saint Luc reste sur ses traces mais sa primauté prend davantage de relief. Proche de la littérature artistique, l'oraison sacrée, qui s'appuie concrètement et spirituellement sur des œuvres visuelles, offre cependant un point de vue tout à fait autre : la personnalité du peintre à l'œuvre, même si elle retient l'imagination, doit avant tout entrer dans le rang des

¹¹¹⁴ « Un Pintor que haze un lienzo, dispone a su idea las trazas, forma el diseño, rasga el dibuxo, mete colores en el, assea, limpia, retoca, y saca un Angel. Pongamos caso muy crespo de pelo, muy brillante del hermoso rostro, ayroso de talle, bizarro de vestidos, caen los ojos en el rostro, sobre ellos las cejas, dilatase la frente, encrespase el pelo, dora lo demas, el manto sobre los hombros, de allí travan las alas, con gentileza tira los brazos, con gala aliña las manos, con afectacion acaba finalmente el cuerpo todo, hasta descubrir la tunicela la sandalia de pie bordada. », Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas de Adviento y Quaresma*. Madrid : Imprenta del Reyno, 1636, p. 91, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 158. Fray Hortensio Paravicino se distingue par une sensibilité et une connaissance de l'art pictural approfondies, comme en témoigne cet autre passage, entre beaucoup d'autres : « Passais por esa calle mayor, veis un lienzo de un país recién pintado o una Historia, agradaos lo colorido de passo, fue verlo solo; pero deteneos a ver si descubris la imitacion al natural lo vivo de la accion, y el decoro de la historia, o el ademan, el desnudo, el escorzo, aquello es considerallo. », *ibid.*, p. 94, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 159.

¹¹¹⁵ Juan de la CUEVA Y BAYAS, *Sermones de la Purissima Concepcion...*, p. 26, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 219.

¹¹¹⁶ L'éloge du prédicateur à l'aune du peintre, ou inversement, repose sur la capacité à parachever l'œuvre rhétorico-visuelle tout en laissant à l'auditeur-contempleteur le soin de suivre le chemin silencieusement suggéré : « Los griegos, con mucha gracia, cortaron y partieron las dicciones en el fin de ellas; dando a entender lo que el silencio callaba con elocuencia singular. Y llamaron a este linaje retórico de hablar silencioso, mudo, *Apocope*. En que fué eminentísimo en esta nuestra edad (el que fué idea de la Oratoria Evangélica) el elocuentísimo, discretísimo y ilustrísimo señor don Fray Diego López de Andrade. Imitó esta elegancia, después la pintura, con sus colores, y quiso dar a entender el pincel lo que callaban las líneas (que remataban a los lienzos) con tan elocuente voz, que llegó a ser la ventaja primera de esta divina arte, no el intentar los dibujos ni el ilustrar las tablas; no el hermostear las ideas, ni el tratar los colores, sino el dar a las imágenes los últimos perfiles; por estos golpes los silencios que prometían a la vista aun más de lo que hablaba con los colores el pincel. En que dice Plinio se aventajó entre todos Parasio. », Francisco Ignacio de PORRES, *Justa poética de la Universidad de Alcalá en el nacimiento del Príncipe de las Españas*. Alcalá, 1698, cité par Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, pp. 207-208.

serviteurs, bons ou mauvais, du message théologique. La valeur exemplaire prend toute son envergure au détriment de l'exigence qualitative, les figures de premiers peintres sont mobilisées en ce sens : la référence antique est limitée, sublimée par le divin qui en devient alors plus appréhensible. Le contexte particulier du discours dédié à l'évangéliste permettra de mesurer les vertus laissées aux mains du premier peintre chrétien.

2. Festivités du 18 octobre : le trivium lucanien à l'honneur

La mise au point sur les topiques dans les morceaux choisis de l'art oratoire servira de toile de fond à la focalisation sur un événement annuel particulier, celui du 18 octobre, jour de la saint Luc. Au sein des cercles académiques plus ou moins officiels, des festivités étaient organisées afin de célébrer le patron des peintres : orateurs et poètes développaient leur art autour de ce personnage simple en apparence, mais toujours sujet à l'interprétation. C'est cette élasticité entre la légende et son herméneutique que nous souhaitons apprécier dans les tonalités différentes de deux témoignages contemporains.

Le premier texte est un sermon de *fray* Hortensio Paravicino prononcé à Madrid en 1623 devant l'académie de peinture formée à Madrid, alors réunie dans le couvent de la Trinidad¹¹¹⁷. En préambule, l'auteur ne manque pas d'énumérer les compétences de Luc ; il rappelle de plus l'interaction entre ses facettes et surtout, il les place sous le dénominateur commun de la sainteté :

Fuè lo primero grande Historiador, y verdadero: que es grande la jurisdicion de las fabulas en las plumas, y en las lenguas. [...] Lo segundo fuè gran Pintor: que nunca los pinceles riñeron con las plumas. [...] Medico fuè lo tercero [...]. Y Escritor, Pintor, y Medico, Santo siempre: que no estorban las Artes à la virtud, ni la erudicion mas universal acusa, ò huye la profesion mas espiritual, mas religiosa. Y la de nuestro Lucas nos guiará à las obligaciones todas de hoi¹¹¹⁸.

La personnalité complète de Luc offre à l'auditoire un exemple de vertu, un serviteur modèle de la divinité à partir duquel Paravicino développe la notion d'obligation. Après une présentation animée du rôle des apôtres, l'auteur achève l'ouverture en synthétisant de nouveau la pluridisciplinarité de Luc, nommé disciple par la grâce de Dieu, destiné à porter la bonne parole et les bons gestes curatifs parmi les gentils, et enfin choisi pour accomplir l'image de la Vierge. Ce dernier aspect se trouve ainsi pré-défini :

¹¹¹⁷ Voir Javier PORTÚS PÉREZ, « Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar », *Espacio, Tiempo y Forma*, 1996, t. 9, p. 89.

¹¹¹⁸ *Fray* Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas ò Discursos panegyricos y morales*. Madrid : Joachin Ibarra, 1766, t. V, « Oracion evangelica en la Fiesta del glorioso Evangelista San Lucas, solemnidad de la Academia de los Pintores, en nuestra Casa de Madrid, à diez y ocho de Octubre, año de mil seiscientos veinte y tres », pp. 164-165. Sur l'académie madrilène de Saint Luc, voir Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, « Consideración social del pintor y academismo artístico en Madrid en el siglo XVII », *Archivo español de arte*, 1989, n° 245, t. LXII, pp. 61-74. L'auteur précise : « Efectivamente, el apóstol San Lucas puede ser considerado a la luz de la lógica de esta época, como un auténtico paradigma de los valores humanistas del renacimiento. Fue pintor, por lo que la pintura, en tanto que actividad realizada por un evangelista, no podía ser innoble. Pero además de ello fue escritor e incluso... médico. Era, en suma, el personaje ideal para el patronazgo de una academia que, en su sentido más puro, pretendía ser una reunión de espíritus sensibilizados de carácter interdisciplinar. », *ibid.*, p. 70.

[...] es [el retrato] de la Serenisima Reina de los Angeles Maria, à quien escogió Dios para Madre entre toda la naturaleza [...]. A San Lucas debemos el haberlo hecho: à ella le deberémos el haberlo conseguido; como al Angel el habernos enseñado con la Oracion del *Ave Maria*¹¹¹⁹.

L'enchâssement des figures instaure Dieu en maître absolu et le fidèle en obligé des intercesseurs successifs qui mènent jusqu'à lui. Dans ce schéma, l'initiative picturale de Luc est clairement circonscrite dans une dépendance paradoxale vis-à-vis de son modèle, la Vierge, qui, loin d'être un acteur statique, s'érige en garante de l'issue de la séance de pose. Paravicino reprendra par la suite cette nuance sur le statut de Luc, qui se fait insuffler l'art pictural tout comme les néophytes se font enseigner les prières. Le corps du sermon s'attache tout d'abord à dessiner subtilement l'instance dominante de cette hiérarchie évidente, Dieu, en explicitant sa propre obligation, sa finalité, autrement dit la diffusion de sa personne : la divinité s'est reflétée en l'homme et elle a envoyé son incarnation à ses côtés pour le guider. La métaphore du *Deus artifex* affleure, mais elle intéresse moins que l'exégèse à proprement parler ; de fait, la thématique picturale se réduit dans la suite du développement à une figure de style¹¹²⁰.

C'est dans le quatrième et dernier paragraphe du discours que Paravicino approfondit la personnalité de Luc, emblème de l'engagement à en croire l'étymologie de son nom :

El principal que nos toca hoï solemnizar, es el Evangelista San Lucas, cuyo nombre, no solo significa la obligacion, sino el exercicio; pues Lucas en lengua Hebrèa quiere decir: *Elevans se*, el que se eleva, el que se levanta de la tierra al Cielo, el que no puede dexar de tener doblado espiritu, teniendo allá sus deseos, y no tocando en la tierra apenas¹¹²¹.

Paravicino procède à un resserrement progressif sur la faculté qui nous intéresse et que les auditeurs peintres devaient attendre tout particulièrement. L'auteur pose méthodiquement la pertinence globale du personnage : de la prédestination de son nom, il passe à la portée de sa condition sociale. Certes bien né et bien éduqué, Luc était surtout intelligent et maniait une éloquence à la mesure du message qu'il avait à transmettre et des gentils qu'il devait convertir¹¹²². En plus d'être un fidèle sans faille, il apparaît comme un intermédiaire parfait, à un degré supérieur même face à ses confrères évangélistes, puisqu'il a reçu le contenu de son écrit non pas du vivant du Christ, mais par le Christ ressuscité et éternel, ce qui légitime et garantit une même éternité à son Évangile, et partant, aux paroles de Paravicino qui le loue¹¹²³.

¹¹¹⁹ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 166.

¹¹²⁰ « Hemos visto (yá que la llamamos asi) la obligacion de Dios, y su amor en esta legacia, ò mision. Veamos ahora la de los Ministros, ò enviados. Ésta bien al vivo la pinta el texto, y el orden de Jesu-Christo [...]. »

¹¹²¹ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 177.

¹¹²² Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 178 : « [...] en la Medicina, y la Pintura, en que fuè eminente: Ciencias, y Artes dadas a los Nobles solos, para prueba tambien de su generosa sangre, y esa no desfavorecida del caudal de la fortuna: pues pudo en las Escuelas de Grecia seguir los estudios de la erudicion decorosamente. [...] y para que no pudiese atribuir el mundo la victoria de su Señor à poder, ni à ciencia, ni à sangre, en San Lucas concurrieron todas tres cosas, y le llamò noble, sabio, y rico. Tanto fiò de su valiente, y agradecido espiritu, que le pudo escoger entre los mas estorbos. Tanto quiso darle de credito, que parece que aventurò à que la gloria de su predicacion se juzgase por humana; y que persuadiendola un Culto, se pudiese atribuir el milagro à la eloquencia. »

¹¹²³ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 179 : « Quieres saber, caminante, si el hacer versos dá vida, aun despues de muerto? Pues vès ahí, por tu voz, con que lees estos, es mia sin duda. Cómo puede

L'argumentation de l'orateur se fait ensuite plus délicate, subjective, voire contradictoire. Dans sa considération générale sur la biographie de Luc, Paravicino bute sur les inconnues au sujet de ses missions précises et de sa mort. Mais il tourne cette lacune à son avantage : le mystère pousse à l'admiration¹¹²⁴. Cependant, quelques lignes plus loin, il affirme que les compétences de médecin et de peintre de Luc sont, quant à elles, bien documentées ; la première est avérée par le mot de l'apôtre Paul, l'auteur n'insiste pas, mais la seconde mérite une explicitation motivée, les indices se résumant non pas à des paroles mais à des images comportant elles-mêmes des zones d'ombre. De nouveau, Paravicino propose un éclairage original sur la production incertaine attribuée à Luc, défini conventionnellement en tant que peintre attiré de la divinité, mais dont le portrait du Christ, invisible, est laissé dans un flou métaphorique entre *mimesis* graphique et dévote¹¹²⁵.

Enfin, l'auteur aborde l'image incontestée, celle de la Vierge, conservée à Rome dans la basilique Sainte-Marie-Majeure. En amorçant ce temps fort de son sermon, Paravicino rectifie doublement ce qu'il a déjà énoncé : « Ultima excelencia de nuestro Santo, haberse dexado Christo, y su Madre retratar de èl, y haber èl acertado tanto. »¹¹²⁶. D'une part, il réaffirme implicitement l'existence d'un portrait du Christ, et d'autre part, il restaure l'envergure artistique du geste de Luc. La Vierge ne s'impose plus comme garante de l'accomplissement du portrait, mais se limite à en offrir les conditions de possibilité ; il revient donc au peintre d'avoir réussi cette œuvre. Ce changement de perspective est confirmé par la comparaison inédite entre Luc et un peintre presque contemporain, mais souvent laissé dans l'oubli : Ananias, l'envoyé du roi Abgar auprès du Christ. Ce parallèle a pour objectif de définir la qualité intrinsèque de Luc peintre, et plus précisément d'asseoir sa primauté face à une figure presque assimilable à un peintre médiocre, attaché à un roi lui-même médiocre. Si Luc est parfois rapproché d'Apelle afin de souligner le privilège dont il a été gratifié, nous n'avions jamais trouvé ce type de raisonnement en contre-point qui réhausse véritablement la dimension artistique de la pratique de l'évangéliste.

Paravicino analyse donc les raisons de l'échec de ce qui aurait pu être le premier portrait de la divinité par un peintre humain, essai malheureux transfiguré par le Christ en une peinture métaphorique, plus exactement en une relique¹¹²⁷, que la tradition désigne comme le

morir, Fieles, la memoria de San Lucas, si habla en el Evangelio? [...] Que para que San Lucas escriba, vuelve del Cielo Christo à dictarlo; y así con razon una, y otra vez hace memoria el Apostol de nuestro Santo, y de su doctrina. »

¹¹²⁴ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 179 : « [...] ni se saben cosas particulares de su mision, ni se averigua el genero de su muerte, à nuestro parecer, en gran gloria suya; porque las cosas comunes se hablan, las grandes enmudecen. [...] El se alabe en lo que escribe, y no se sepa mas de èl. »

¹¹²⁵ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 180 : « [...] como no tenia la mira en cosa de la tierra, solo Cielos pudo copiar. Y aun el retrato de nuestro Redentor no se vè. Quizá fuè de su vida mas que de su pincèl el cuidado. A que podriamos hallar alusion en la Oracion, que le reza la Iglesia, en que dice: *Qui Christi mortificationem jugiter in suo corpore pro tui nominis honore portavit*. Que trajo siempre consigo la mortificacion, è imagen de Jesu-Christo, por gloria de su nombre. Y verdaderamente, quien así le supo imitar en toda la obediencia de hoy, escusar pudo el retratarle. »

¹¹²⁶ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 180.

¹¹²⁷ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 180 : « Allá cuentan del otro Pintor del Rei Abagaro, que fuè à retratar à Christo; pero salía tanta luz de su rostro, que desmayado el Pintor, se hubo de

portrait d'Édesse. Ananias, visé mais non nommé, est jugé à la fois incapable et indigne de cette tâche, mais la faute ne lui incombe pas entièrement. S'il a été aveuglé par l'éclat du visage du Christ, c'est parce qu'il n'était pas la personne indiquée pour en réaliser la copie : Abgar lui-même aurait dû se rendre auprès du Sauveur et tenter d'en saisir les traits, action par laquelle il aurait mesuré la grandeur incommensurable de Dieu, et par laquelle il aurait également perpétué une tradition royale. Paravicino insère de manière originale cet argument si répété sur la noblesse de la peinture, et il ne manque pas de mentionner les derniers représentants espagnols de cette lignée de monarques esthètes : Philippe II et Philippe IV. Plus encore, il défait d'éventuelles incrédules au sujet de cette pratique royale en énonçant une sentence à rebours des raisonnements habituels : l'efficacité propre aux images suffirait à elle seule à accorder à l'art pictural une respectabilité sans borne¹¹²⁸.

L'intime conviction de Paravicino sur le statut de la peinture s'immisce de plus en plus¹¹²⁹, mais l'orateur freine ses ardeurs et reprend les sillons déjà tracés par les prophètes et les penseurs du passé, en développant un autre topique jusqu'à présent laissé en toile de fond, celui du Dieu peintre. L'empêchement d'Ananias est cette fois éclairé non pas du côté de l'insuffisante majesté d'Abgar, mais de celui de l'omnipotente majesté divine exerçant un monopole sur la réalisation du portrait divin : « [...] esto de retratarse Christo, y haber una Imagen suya, es obra de la Trinidad. Asi lo dice Moysèn: *Faciamus hominem*. Hagamos al hombre à nuestra imagen, y semejanza [...]. »¹¹³⁰. De nouveau, Paravicino utilise subtilement une métaphore qu'il a dénoncée un peu plus haut : le *Faciamus*, ainsi que tous les reflets unissant Dieu au Christ, sont compris comme des portraits, mais la main divine n'est pas clairement assimilée à celle du peintre, instance qu'il reste à envisager dans sa réalisation effective, historique. À la fin de son développement, Paravicino arrive donc au but qu'il s'était donné : glorifier saint Luc non pas dans le sens d'une déduction habituelle, mais en atteignant par induction l'idée générale et imposante selon laquelle Luc est le seul et unique peintre de la divinité, modèle auquel doivent aspirer tous ses successeurs.

La construction du sermon est habile, car elle resserre progressivement le champ des possibles et en vient même à une inhibition du rôle de l'homme dans la duplication de l'apparence divine. Évidemment, tout l'auditoire est emmené par le suspense ainsi porté à son comble : « Pues este oficio de la Trinidad substituyale en buen hora en el Hijo, y retratase el a sí mismo, como retrata al Padre tambien; pero ningun pincel atrevido afecte el retratarle. Pues

retratar Dios, si no de su mano, de su rostro, llegando al lienzo, y obedeciò el lino à la naturaleza mejor que al arte: siendo ya aquella, no copia, sino reliquia del Salvador. »

¹¹²⁸ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, pp. 180-181 : « [...] el Rei mismo habia de venir: y no solo por respeto de Jesu-Christo, sino por decoro de la pintura; pues era arte de que no se desdeñaron en la antigüedad las Coronas, y supieron las Magestades alternar cetros, y pinceles en una mano; pues fuè un Rei de Lidia su inventor primero. Muchos la veneran con primor grande; y porque no busquemos de los peregrinos el credito, nuestro Catholico Principe, y Señor, y su grande Abuelo trabajaron tambien en ella; ultima alabanza en todos sentidos. Bien que yo siento tan superiormente de ella, que quando los Reyes no la hubieran tratado, pudiera elle honrar los Reyes con los milagros que obra en quatro tintas. »

¹¹²⁹ Voir l'anthologie des idées et des métaphores artistiques utilisées par Paravicino dans l'article de Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ, « Paravicino », *Revista de ideas estéticas*, 1970, t. XXVIII, n° 110, pp. 67-87.

¹¹³⁰ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 181.

cómo decimos que le retrató San Lucas? »¹¹³¹. L'orateur n'a plus alors qu'à formuler la réponse déjà en germe dans l'esprit du public : celle de l'exception du saint patron, élu car vertueux, et vice-versa. La faveur qui lui est accordée émane à la fois de Dieu – « que de los oficios de Dios es el substituto San Lucas »¹¹³² –, et de la Vierge, créature divine qui ne se laisse pas dévisager par n'importe qui. Paravicino reformule ainsi le paradoxe par lequel il entend faire éclater la grandeur exceptionnelle de Luc :

En cosas de Maria quièn pensára, que nadie pusiera mano sino Dios ? Pues nuestro Lucas la puso; y no podemos alabar su imagen, sin que alabemos tambien su mano. *Gran mano*, no decis? Que la mano de Dios estè con San Juan, y salga tambien, está bien; pero que con Maria estè la mano de Lucas, gran cosa es. Allá, porque el otro tomò el incensario para purificar el Sancta Sanctorum, y la arca de èl, le llenò de lepra Dios. Aquí toma el pincèl San Lucas, y no solo dá vanos humos, sino añade à la luz de Maria efectivas sombras, y le estima por ello Dios, y le dexa lograr la accion tan venerablemente en un retrato tan parecido¹¹³³.

« Consequir », « acertar », « lograr » : une gradation parcourt le sermon et aboutit à une affirmation qui n'allait sans doute pas de soi. Paravicino évolue à contre-courant, en montrant qu'il sait prendre une certaine distance face à la légende afin de mieux revenir à son noyau, dégagé des contingences et chargé d'une signification proprement artistique. Tandis que la tendance veut que Luc soit promu peintre de la divinité par l'espace concédé par elle, et par le téléguidage de son bras au moment d'accomplir le portrait marial, le raisonnement de l'orateur dépasse ce stade qu'il a bien intégré – en indiquant en préambule que Luc doit sa réussite à la Vierge –, et en vient à comparer la main de Luc à celle de Dieu, et plus encore, à celle d'un véritable peintre humain, doué d'un véritable art pictural fait d'ombres et de lumière, accueilli et applaudi par celle qui a été conçue sans tache. Un tel paroxysme est rare, le thème de l'Immaculée allant normalement de pair avec la figure du « Dios pintor ». Il est ici exploité sur un plan moins idéologique qu'artistique, et c'est là la plus grande originalité de Paravicino que d'insuffler une réflexion sur le geste précis de Luc peintre dans le cadre de la divinité qui l'instaure en tant que favori, et qui devrait précisément inhiber sa valeur propre.

Le climax atteint, le sermon redescend vers une considération plus prégnante, et la qualité propre à l'évangéliste tend alors à s'estomper : Paravicino insère la problématique des peintures incorrectes et rectifie sa définition du geste de l'évangéliste par sa « puntualidad », son « decoro », sa fidélité face au sujet, au-delà de la « gracia » et de la « valentía » qui deviennent facultatives, voire superflues¹¹³⁴. Ce sont précisément les valeurs attachées à

¹¹³¹ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 181.

¹¹³² Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 182. L'orateur précise bien : « Y el que castigò à luces el intento del Edesano, à esas mismas alentò à San Lucas que le pintase [...]. » Ananias est donc l'exemple du peintre limité, médiocre, qui fait ressortir le privilège infini accordé à l'évangéliste, excellent à sa manière.

¹¹³³ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 182.

¹¹³⁴ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 182 : « Donde se vè su puntualidad; pues no atento à otras opiniones de hermosura, ò valentía, copiò las mismas facciones, los mismos trapos que viò. Donde no escuso de advertir ser mayor quánto deseo la puntualidad debida en las pinturas sagradas, aunque no quadre à las atenciones del arte tanto; porque como es, entre las demás excelencias tuyas tan fiel testigo, si no igual compañero de la tradicion, mas importa en ella la puntualidad, que la gracia, y mas que la valentia. »

l'excellence d'Apelle qui sont repoussées en arrière-plan, afin de recadrer l'élan des peintres présents dans l'auditoire, tous brillants, mais parfois trop libres face à leur sujet¹¹³⁵.

Le développement finit même par se diluer dans la confusion habituelle entre l'ouvrage pictural et scripturaire de Luc, l'auteur remettant au premier plan les écrits, les véritables paroles de l'évangéliste. Paravicino opère imperceptiblement un déplacement depuis l'éloge de Luc, obligé de la Vierge, jusqu'aux peintres auxquels il s'adresse et qui doivent fidélité à Luc, à sa personnalité et à son témoignage, afin d'éviter le non-sens, voire l'indécence, et afin de se réclamer de sa grandeur¹¹³⁶. L'orateur a presque fait de saint Luc un idéal, proche d'Apelle, mais de par sa double limitation – l'inspiration divine en amont, et en aval, le lest de la corporation entière qui lui est attachée –, le peintre de la divinité n'évolue pas en dehors de sa fonction de patron.

Luc n'est pas un exemple qualitatif mais une référence théologique que doivent suivre les « insignes » ou « grandes Pintores », d'autant plus valorisés qu'ils placent leur sujet au-dessus de leur propre réalisation, sans chercher, avec la grâce d'Apelle ou l'émulation de tout artiste compétiteur, à dépasser ce modèle. La grâce et la gloire restent aux mains de la divinité vers laquelle les yeux du peintre s'élèvent, invitant à leur tour les spectateurs à accomplir ce même geste, ce que reproduit Paravicino lui-même afin de conclure : « Pero levantamos yá de las copias los ojos al original, y quedemonos mirando en èl solamente. »¹¹³⁷. L'avancée des contours de Luc peintre est de faible portée : sa main, effectivement contemplée, suit les critères d'efficacité et d'exemplarité déjà définis, mais ne se sublime que dans l'interdisciplinarité qui fait sa véritable spécificité¹¹³⁸.

Cette même compétence démultipliée est mise à l'honneur dans le concours littéraire organisé en 1623 par l'Université de Valence à l'occasion de la fête de son patron, un an après

¹¹³⁵ Sur la problématique des peintures indécentes auxquelles l'orateur fait allusion, voir Javier PORTÚS PÉREZ, « Fray Hortensio Paravicino... », pp. 91-95. L'incitation à se concentrer sur la thématique religieuse est exprimée avec force dans un sermon prononcé par le Père de La Grange devant un cercle de peintres et de sculpteurs. Luc y est présenté avant tout comme un saint, un exemple de pieux serviteur étranger au chemin courtisan, aux antipodes donc d'Apelle. Voir R. P. de LA GRANGE, *Panegyrique de Saint Luc Patron des Peintres et des Sculpteurs prononcé dans l'Église des Filles Pénitentes où ils ont leur chapelle*, 1690, pp. 7-8 : « En effet soit que je voye Saint Luc le pinceau à la main exerçant le bel art de la peinture, soit que je le considere guérissant les malades, en qualité de medecin, soit que je l'admire écrivant avec la dignité d'un Evangéliste, soit que je le suive travaillant à la conversion des peuples, comme fidelle compagnon de Saint Paul, il me semble toujours dire qu'il n'est occupé que de JESUS-CHRIST & que nous devons aussi faire la meme chose. ». *Ibid.*, pp. 46-47 : « Puis donc que vous l'honorez pour vôtre Patron, sa vie vous doit servir de regle. Appliquez-vous comme luy à étudier ce grand modelle JESUS-CHRIST, l'auteur & le consommateur de nôtre Foy : peignez-le dans vous-mêmes par une veritable conversion, peignez-le dans les autres par des ouvrages qui inspirent la piété. Ce sera par cette sage conduite, que vous sanctifierez vôtre art : ce sera par là que vous contribuerez à l'établissement du Royaume de Dieu, ce sera par là que enfin que vous meritez la protection de Saint Luc [...] »

¹¹³⁶ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 183 : « Pero no es bien, que el descuido, ni la afectacion sean achaques de tan grande arte: y así quando tropiece en esto el pueblo de los Pintores, (que hai harto de èl, y debe de ser gran mortificacion de los insignes) ellos à lo menos no deben caer, sino atender à toda la propiedad, y decoro, que es cosa de que la Iglesia mucho suele valerse. Y depondrémos de los grandes Pintores de la parte de San Lucas, que su alabanza está en todas las Iglesias. »

¹¹³⁷ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 183.

¹¹³⁸ Fray Hortensio Félix PARAVICINO, *Oraciones evangelicas...*, p. 183 : « [...] nos sea fructuosa, y eficaz, la devocion de este glorioso Santo, para que enseñados de su erudicion, sanos de su medicina en el retrato que nos dexò de Christo, dispongamos nuestra salud, y à las luces del de Maria (porque esta vez acabe el Sermon como la Salutacion) vencida la naturaleza, nos traslade asi la gracia, y nos asegure la gloria. »

la célébration de la « Justa de la Inmaculada Concepción »¹¹³⁹ ; une gravure de l'Immaculée (fig. 56) inaugure d'ailleurs le « certamen » dédié au « Doctor en todas ciencias, el Euangelista San Lucas »¹¹⁴⁰. À la traditionnelle union de la plume et du pinceau, sur laquelle nous ne reviendrons pas, s'ajoute donc une louange de toutes ses facettes : de son emblème, le taureau ailé, à la réunion remarquable des trois compétences intellectuelles et nobles qui l'installe en surplomb des figures de l'Antiquité. Alors que le contexte du sermon penche inévitablement vers une condamnation des peintures profanes et censure donc la personnalité d'Apelle, devenu contre-exemple du peintre parfait, la joute poétique permet, sur un terrain proche, d'intégrer le maître grec afin de mieux le dépasser. Apollon, Apelle et Galien ne font donc pas le poids, et loin d'entamer une quelconque émulation avec l'évangéliste, ils tombent de leur piédestal par la surenchère d'hyperboles annoncée dès l'introduction :

Pero en quien mas, destas tres habilidades, y artes, se vè engrandecida la antonomasia deste Triumvirado, es en el Euangelista San Lucas: pues el renombre de Chronista, de experimentado Medico, y valiente Pintor, le glorifica, y canoniza en la Empyrea inmortalidad de la celestial Patria¹¹⁴¹.

Tout comme chez Paravicino, Luc est présenté comme l'évangéliste le plus complet et le plus favorisé : il a reçu le don de toutes les sciences, le titre de prêtre, il a été doué d'un attribut miraculeux – le bœuf volant – et a exercé en tant que guérisseur et peintre de la divinité. Tous ces aspects sont développés dans les quatre rubriques du concours : la première illustre le trivium spécifique de Luc décliné dans les acrostiches élaborés autour de l'expression « Diius Lucas »¹¹⁴². La quatrième offre en revanche un horizon infini de compétences qui montre à quel point le prétexte du concours poétique étire la figure de saint Luc jusqu'à l'extrême :

Concurrio en el todo lo importante, que para la grandeza, y renombre de bienaventurado, vincula la perfeccion: pues le pertenecen todos los titulos de Santo, de Apostol, Euangelista, Martyr, Confessor, y Virgen, Y todos los de Sabio le laurearon, pues fue Teologo, Canonista, Legista, Filosofo, ambidiestro Medico, Matematico, Retorico, Poeta, Pintor, y consumado Humanista. Supo exactamente las lenguas, Syriaca, Hebrea, Griega, y Latina¹¹⁴³.

Dans sa transmission des consignes encadrant la composition des poèmes, le « cartel » accepte tous les fantasmes projetés sur l'évangéliste, bien au-delà des timides suppositions et à contre-courant des délimitations prudentes émises par les théoriciens. Le « certamen » donne carte blanche aux poètes afin d'exploiter l'antonomase lucanienne et de créer de nouvelles

¹¹³⁹ Pour plus de précisions sur ces célébrations, voir Pasqual MAS I USÓ, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca : teoría y práctica de una convención*. Kassel : Reichenberger (Teatro del Siglo de oro. Estudios de literatura ; 29), 1996, pp. 208-213.

¹¹⁴⁰ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia se celebraron del glorioso Doctor y Evangelista San Lucas*. Valence : Miguel Sorolla, 1626, p. 33.

¹¹⁴¹ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, p. 35.

¹¹⁴² Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, p. 39 : « Alienten los doctos el floreo de sus venas, y en diez acrosticos versos Latinos, valiendose de las letras destes dos vocablos (Diius Lucas) cifren con elegancia la eminencia que tuuo en la Historia, Medicina, y Pintura [...] »

¹¹⁴³ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, p. 43.

métaphores sur son statut de patron attaché à la cité levantine¹¹⁴⁴. La troisième rubrique explore quant à elle un épisode particulier de la vie de Luc, épisode polémique mais ô combien exemplaire : celui de sa rencontre avec le Christ ressuscité à Emmaüs, en compagnie de Cléophas, les poètes devant méditer sur les doutes que les deux pèlerins expérimentèrent avant d'accepter la révélation divine lors de la fraction du pain. La deuxième rubrique envisage enfin l'image dévotionnelle de la Vierge, dont un exemplaire était abrité dans la cathédrale de Valence. Ce thème était propice à l'enchâssement des figures, la beauté de la Vierge reflétant la qualité de la main de Luc, elle-même réverbérant la grandeur de son Maître¹¹⁴⁵.

Les pièces ainsi réparties reprennent les topiques déjà analysés dans le cadre poétique, la modalité de l'exercice de style se trouvant cependant renforcée dans ce cas. Les destinataires n'étant pas uniquement des peintres, la dimension artistique de l'évangéliste n'est pas primordiale, mais précisément louée en tant que composante d'une figure totale. L'hyperbole de mise dans ce contexte entraîne les auteurs à élever saint Luc dans les plus hautes sphères, quitte à croiser les références, comme l'illustre le sonnet de Diego Sans de la Llosa, « Al Evangelista San Lucas » :

En Gentilicos lustros immortal
 quedò del gran Apeles el pinzel,
 porque pintò vn retrato, a quien niuel
 fue de Alexandro el rostro natural:
 Estampado dexò en rubio metal
 segunda vez su nombre, y de laurel
 premios gozò, quando pintò el clauel
 de la boca de Venus celestial.
 Pero despues que con pinzel sutil,
 pintaste Lucas al diuino Sol,
 rendido queda Apeles vezes mil:
 Y quando bosquejaste el arrebol
 de la Aurora, que dio este Sol gentil,
 os elige del arte por Farol¹¹⁴⁶.

Le « Pinzel valiente » de l'évangéliste est pareillement honoré dans ces *octavas* du même auteur :

Si de Apeles pinzel, fue eternizado
 por auer lineado la figura
 de la madre del dios, archero alado,
 nieta del mar, y typo de hermosura:
 Con quanta mas razon tu celebrado

¹¹⁴⁴ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, pp. 43-44 : « Y hazen vna larga introduccion destes apositos, para que le elijan por Patron como tal le festeja esta nuestra de Valencia. Y porque en esta ocasion, mas que en otra, quieren mostrar su deuocion los bien afectos della: en vn Romance de diez y ocho coplas, este glorioso assumpto celebren las bien cortadas plumas, de los que en la inmortalidad engrandecen las de la fama, sugetandose al yugo de vna bien proseguida metafora [...]. »

¹¹⁴⁵ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, p. 40 : « Y porque en particular adora esta insigne Ciudad, la de la Virgen Madre de Dios, empleo sea del segundo sugeto, no solo la admiracion de su hermosura, y la dignidad de su culto, pero la del pinzel, por quien està tan alabado el dueño. Y sea en cinco octauas [...]. »

¹¹⁴⁶ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, p. 53.

pinzel, ò Lucas, glorias te assegura,
pues a la Virgen Madre assi pintaste,
que en humano parece estar engaste.

Oy tu, Valencia, pues felice gozas
imagen tal, retrato tan diuino,
gozale, en quanto de ceruleas chozas
salire el Sol bañando el vellocino:
Que marauillas siete, las rebozas
solo con tal retrato peregrino,
a quien ceden sus celebres pinzeles
Zeuxis, Parrasso, Aristides, y Apeles¹¹⁴⁷.

Le dépassement d'Apelle conduit Luc vers un sommet éthéré, celui de Dieu, Francisco Novella s'appuyant sur cette triade pour ses *octavas* :

Deste traslado, que diuinamente
Dios adornò de singular belleza,
ingenio Lucas, y pinzel valiente,
copiò vna Imagen con ygual destreza:
Sacola tan perfecta y excelente,
ostentando artificio y sutileza,
que parece la copia en quien campea,
sacada al viuo de la eterna idea.

Mirando el dicho artifice el diuino
traslado de Deificos pinzeles,
a los suyos el Arte dio camino,
hallados ya con la experiencia fieles.
El acierto fue tal, y tal el atino,
que dexò atras al celebrado Apeles,
y el de Lucas, y Dios fuera vn traslado
a no ser vno vivo, otro pintado¹¹⁴⁸.

La *lira* de Gaspar Escrivan de Romani ajoute quant à elle un ingrédient à la figure du peintre divin :

El mundo bien entiende
el grande amparo que con vos tenemos,
siempre que a Dios se ofende,
que en el discurso de la vida vemos,
que fuisteys milagroso
assi en pintar, como en Doctor famoso.

Con ser sugetos varios
el ver la medicina entre pintores,
(no parezcan contrarios)
hazen vna mixtura de colores,
y assi estando dispuesto,
con muchos simples, forman vn compuesto¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁷ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, p. 57.

¹¹⁴⁸ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, p. 89.

¹¹⁴⁹ Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, p. 59.

Le poème décline les différentes couleurs ou mélanges utilisés par l'évangéliste, artiste praticien, et vante son art « valiente », sa « copia bella », sa « pintura sin sombra ». La tonalité festive de ces pièces ne se prive pas d'une compréhension apparemment esthétique de l'œuvre de Luc, parfaite en tous points, l'Université de Valence trouvant en lui le parfait patron omniscient, timon de toutes les sciences, à l'image des métaphores qui lui sont dédiées en forme d'académie, de navire ou de soleil¹¹⁵⁰. Rien n'est trop beau dans cet exercice du langage qui cherche plus à charmer qu'à instruire, plus à rêver qu'à raisonner, le personnage de Luc s'imposant pleinement comme une incarnation de l'intelligence au service de la religion.

Cette incursion dans une joute littéraire à forte coloration idéologique nous permet d'apprécier à quel point la présence d'Apelle peut servir de référence dans la veine oratoire mais sans l'aura que lui réservent la plupart des textes théoriques. Elle est diffuse et malléable : associée à Dieu, seule exclusivité reconnue, sa notion d'élitisme change d'orientation. Ainsi, le rapport à l'esthétique est repensé afin d'embrasser la qualité et la quantité théologiques. Saint Luc, au contraire, gagne en primauté, même s'il se comprend toujours dans l'ombre inspirante de la divinité. Sa place dans le calendrier contribue à la pérennité de sa figure, entre tradition et folklore, mais ces discours révèlent davantage de fantasmes sur sa vie que d'impressions sur son œuvre multiple, ce que nous allons désormais observer.

III. SAINT LUC DÉMULTIPLIÉ : LA JUSTIFICATION DE LA *VERA EFFIGIES*

Une phrase du prédicateur Cristóbal de Avendaño exprime très concrètement le phénomène auquel nous allons désormais nous intéresser :

San Lucas viendo la gran santidad de la Madre de Dios, ya que no era posible multiplicarla para que huviera muchas Señoras como aquella para consuelo del mundo, que haze, multiplicarla por los retratos todos sacados muy al vivo¹¹⁵¹.

Sans entrer dans les partis pris sur la datation et les circonstances mentionnés dans le chapitre I, nous interrogerons le point de vue théologique général sur l'origine du portrait de la Vierge, puis l'angle de vue spécifique des récits sur la fabrication de ces images mariales, toujours à la recherche du geste pictural de l'évangéliste. Dans la chronologie antérieure à la fonction miraculeuse de ces effigies, il s'agira de mesurer l'ampleur de la figure du premier peintre de la chrétienté et de son acte créateur dans cet ensemble de textes qui lui réserve le plus d'espace, et pour une fois, dans une position clairement dominante, majoritairement

¹¹⁵⁰ Voir les *romances* métaphoriques de Vicente Font, « En metaphora de una Academia », Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia...*, pp. 103-105; de fray Joseph Spinal, « Vn Mercader caudaloso, / que añadio setenta y dos, / a los doze naues gruesas / que por su quento fletò. // Vna entre todas escoge, / sino de buche mayor, / tan suya que puso en ella / de su caudallo mejor. // Apellidola San Lucas, / con vn buey la señalò, / no como el otro de Europa, / lasciuo, ni robador. », *ibid.*, pp. 100-108 ; et de Vicente Miguel Cid de Zapoza y Mendoça, « Romance en metafora del Sol », *ibid.*, pp. 112-114.

¹¹⁵¹ Cristóbal de AVENDAÑO, *Sermones para algunas festividades...*, p. 213, cité par María del Pilar DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte...*, p. 154.

dégagée de son homologue grec, Apelle. Dans le contexte de cette écriture historico-théologique qui prend à bras le corps la légende de saint Luc peintre, nous nous approcherons au plus près de son personnage et apercevrons la scène d'atelier durant laquelle a été réalisée la première image de la Vierge. Dans l'ombre de la dynamique de cette *vera effigies* destinée à se dupliquer à l'infini, le geste de Luc apparaît dans toute son ampleur prodigieuse, démultiplicatrice.

1. Faits et gestes de Luc d'après l'érudition théologique

Avant d'analyser la redondance significative des histoires d'images miraculeuses, nous recueillerons les composantes de la figure du peintre impliqué dans la fabrication de ces effigies auprès de sources érudites diverses, qui témoignent des connaissances théologiques des plus élémentaires aux plus savantes ayant circulé au sujet de saint Luc. Ces points de repères se retrouveront dans la rhétorique propre aux récits d'images mariales attribuées à l'évangéliste : ils sont l'héritage des écrits et des commentaires sur l'histoire biblique des siècles passés, mais leur reprise ne se fait pas sans sélection, l'intime conviction des auteurs jouant parfois tout son rôle. Ces choix n'épargnent pas le personnage de saint Luc, son activité picturale échappant ainsi à un consensus global.

Des textes les plus généralistes aux plus spécifiques, nous partirons des deux *Flos sanctorum* les plus cités par les théologiens, celui d'Alonso de Villegas, le plus détaillé, et celui de Pedro de Ribadeneyra. Ces deux auteurs se sont eux-mêmes inspirés des sommes érudites antérieures ; leur présentation de la vie de saint Luc recoupe donc les aspects biographiques abordés dans notre première partie, éléments sur lesquels nous ne reviendrons pas. Que retiennent plus précisément ces ouvrages synthétiques de la pratique picturale de l'évangéliste et des œuvres peintes qu'il aurait réalisées ? Quelles sont les valeurs mises en avant, et quel est le noyau légendaire sur lequel ont été bâtis les récits des innombrables images de la Vierge ?

L'information donnée dans le cadre de ces vies de saints reste très conventionnelle et tranche sans débat plusieurs polémiques ; l'influence post-tridentine marque fortement leur position. Saint Luc est ainsi logiquement défini comme un disciple qui a doublement rempli son engagement envers son maître : il a enseigné la foi chrétienne aux lettrés par son évangile, et il a su toucher les ignorants en peignant ce qu'il a décrit, selon une modalité qui fera école¹¹⁵². La faculté picturale de l'évangéliste relève de la certitude et l'argumentation porte davantage sur l'articulation entre ses diverses compétences : en tant que médecin des maux corporels, il a été attiré par le Médecin, celui qui guérissait miraculeusement les cas désespérés.

¹¹⁵² Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Iesu Christo, primera parte*. Barcelone : Sebastian de Cormellas, 1593 [1^{re} éd. 1578], f° 291^{ro} : « Enseño a sabios y a ignorantes, dando libros a los vnos y a los otros, en que pudiesen ser enseñados. El uso de las imagenes en la Iglesia esta por ella aprouado, como sancto, y muy prouechoso. Y entre otros muchos prouechos que tiene, es vno, que son las imagenes libros de los ignorantes, de los que no han aprendido letras: porque alli ven por sus ojos pintado, lo que leen otros en el libro. Prueua desto es que el Papa Adriano en vna carta que escriuio al Concilio Nizeno segundo, dize, que Sant Gregorio Papa mando que pintassen en las Iglesias las historias contenidas en el Euangelio, para que siruiesen semejantes pinturas de libros a los ignorantes [...]. »

Philosophe, il a su se convertir et se mettre au service du Christ, puis il s'est mis à l'écoute de la Vierge qui lui a transmis les détails sur les origines de cette nouvelle foi. Écrivain, il a transcrit cette histoire, et peintre, il l'a diffusée aux « no sabios », devenant à son tour un médecin des âmes par l'enseignement de cette foi salutaire¹¹⁵³.

En plus de l'image de la Vierge – assimilée au portrait le plus célèbre, celui conservé à Rome dans l'église Sainte-Marie-Majeure (fig. 59) –, et de celles de saint Paul et de saint Pierre, dont Luc a pu vraisemblablement être le contemporain, aucun doute n'est émis sur la réalisation de l'effigie du Christ : toutes ont été tirées au vif, c'est-à-dire de manière très ressemblante, et a fortiori, en présence du modèle¹¹⁵⁴. Auteur de ces portraits, saint Luc en est également l'un des propagateurs : dans ses pérégrinations jusqu'en Afrique du Nord, il a illustré ses prêches par les deux tableaux qu'il portait avec lui¹¹⁵⁵. Ce détail est la condition de possibilité de la descendance picturale de ces deux originaux – eux-mêmes initient ce phénomène par leur ressemblance physiologique, en amont du processus de duplication picturale –, mais aussi de leur action miraculeuse. Les pages dédiées à la Vierge mentionnent également l'autorité de Luc¹¹⁵⁶, sans que l'argument ne soit omniprésent cependant : dans l'énumération des différentes images mariales, l'accent est mis sur le miracle fondateur du temple, tandis que rien n'est dit sur l'origine de l'effigie vénérée. Nous relèverons enfin ce qui est insinué quant à la fonction de peintre : contrairement à la médecine, profession libérale reconnue, la peinture n'est comprise que comme une occupation digne d'un jeune homme issu

¹¹⁵³ Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum...*, f° 291r° : « Y assi el Euangelista S. Lucas, escriuiendo el Euangelio, cumplio con los sabios: y siendo famoso pintor, y pintando algunas imagenes, cumplio con los no sabios. Y con estos dos medios, el que antes era medico, y curaua enfermedades corporales, curo enfermedades del alma a muchos que siendo por su medio Christianos, y sirviendo à Iesu Christo se salvaron. »

¹¹⁵⁴ Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum...*, f° 291v° : « Tambien haze por esta parte de que fue discipulo, ser cosa llana auer sant Lucas pintado la imagen de Iesu Christo, y su sacratissima Madre, de sant Pedro, y de S. Pablo: y todas muy al natural [...]. » L'auteur affirme pour ce faire que Luc était l'un des soixante-dix disciples, et qu'il n'a donc pas été converti par Paul, mais par le Christ même, après sa rencontre à Emmaüs, en compagnie de Cléophas. C'est ce qu'écrit Nicéphore ; Francisco Pacheco, nous l'avons vu, réfute cette chronologie. Pedro de RIBADENEYRA, *Primera parte del Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos*. Madrid : Luis Sanchez, 1624 [1^{re} éd. 1599], p. 697 : « Entre las cosas memorables y dignas de veneracion, que hizo el bienaventurado Euangelista san Lucas, fue vna, pintar las imagines de Christo nuestro Saluador, y de la sacratissima Virgen su madre, y retratarlas muy al viuo, y dexarlas a la Yglesia Catolica, para consuelo de todos los fieles, oy dia està en Roma en la Basilica de santa Maria la Mayor, y el Senor ha obrado muchos milagros por ella. »

¹¹⁵⁵ Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum...*, f° 292v° : « Traya siempre consigo dos imagenes, hechas de sus manos: vna de Christo, y otra de su sacratissima Madre: que ayudauan mucho a la conuersion de los Gentiles. Porque no solo hazia con ellas grandes milagros y maravillas: sino que vistas, prouocaua devocion grande. Y parecianse tanto la vna à la otra, que quien ignorara cuyas eran, en ellas viera auer parentesco muy cercano entre las dos personas que representauan. »

¹¹⁵⁶ « Acerca de la figura de la madre de Dios quiero escribir aquí lo que dice Nicephoro Calixto refiriéndose a Epiphanió [...] y concuerda mucho con la imagen que pintó San Lucas que la vio y retrató al natural. », Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum segunda parte y Historia general en que se escribe la vida de la Virgen Santísima Madre de Dios y Señora nuestra*. Tolède : Juan Rodríguez, 1588, f° 19v°. « Pintó San Lucas Evangelista, viviendo la Virgen, algunas imágenes suyas: una dellas está hoy día en Roma, en la Iglesia de Santa María la Mayor, en la cual se echan de ver las facciones de la Virgen y quanto se parecía a su Hijo. », Pedro de RIBADENEYRA, *Flos sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos*. Madrid : Luis Sánchez, 1616 [1^{re} éd. 1599], p. 80. Ces deux citations sont tirées de l'article de Pierre CIVIL, « *Flos sanctorum* et iconographie religieuse dans l'Espagne de la Contre-Réforme : le portrait de la Vierge », *Les Langues Néo-latines*, 1995, n° 295, pp. 135-136.

d'une bonne famille et qui, en dehors de ses études, a développé un art qui ne reflète la noblesse que s'il est exercé en amateur¹¹⁵⁷.

Ces textes dressent un portrait standard de Luc peintre, dont l'autorité est élargie à tous les portraits possibles, ceux du Christ, de la Vierge, de saint Paul et de saint Pierre. L'accent est mis sur ses compétences diversifiées et sa noblesse ; il peut ainsi être défini comme un artiste adéquat à la divinité qu'il sert, en tant qu'intercesseur à la fois discret et indispensable, vierge, pur, et presque transparent. En effet, malgré cette position privilégiée de portraitiste exclusif des protagonistes chrétiens, et dans la lignée du Christ même, Luc n'occupe pas systématiquement une place prépondérante dans la rhétorique : présent comme un topique liminaire, voire un détail, sa figure ne monopolise pas l'écriture. L'efficacité qui le caractérise, l'union de l'écriture et de l'image, interpelle mais semble gagnée par sa propre virtualité, l'image n'appartenant pas à celui qui l'a fabriquée, encore moins dans le cadre d'un portrait de la Vierge.

C'est ce qu'illustre un ouvrage dédié à la description de la beauté de Marie. La *Hermosura corporal de la Madre de Dios*, traité achevé dès 1606 mais publié en 1621 par Juan de las Roelas¹¹⁵⁸, permet de comprendre les conséquences de la distinction déjà observée dans le cadre des recueils d'emblèmes : la Vierge, modèle de saint Luc, n'est pas une source d'inspiration comme les autres, puisqu'elle est elle-même une œuvre créatrice. En effet, elle est le fruit du geste créateur de Dieu et elle détient par cette génération transcendante une réverbération assimilée au pouvoir créateur ; Marie est une image vivante, une effigie autonome qui peut être reproduite, mais qui ne peut se réduire à sa copie. Le portrait réalisé par Luc, malgré sa primauté et ses conditions matérielles exceptionnelles, reste paradoxalement dans un degré total de relativité : en amont, son œuvre est conditionnée par une instance supérieure, et en aval, elle échappe à l'unicité qui fonde un chef-d'œuvre. Ces caractéristiques, qui servent bien l'idéologie chrétienne en quête d'une multiplication iconique synonyme d'extension dévotionnelle, desservent au contraire la personnalité de Luc peintre.

L'entrée en matière de Juan de las Roelas est révélatrice de cette hiérarchie des figures du peintre et jette un éclairage plus précis encore sur les croisements observés jusqu'à présent. L'auteur achève son prologue sur une anecdote illustrant la difficulté, voire la vanité des érudits qui souhaitent saisir la beauté de la Vierge. Comme dans tous les écrits sur l'effigie de Marie, la main de l'évangéliste est susceptible d'occuper une place particulière dans le développement : or il n'en est rien, et c'est Apelle qui est de nouveau convoqué afin

¹¹⁵⁷ Alonso de VILLEGAS, *Flos sanctorum...*, f° 291v° : « Diose a la philosophia, y Medicina. Y en el tiempo que se sentia cansado, entretenia en la arte de la pintura. Y aunque qualquier exercicio y facultad destas pide todo vn hombre, era tal su ingenioque salio notable Philosopho, excelente Medico, y famoso pintor. » Pedro de RIBADENEYRA, *Primera parte del Flos sanctorum...*, p. 696 : « Tambien aprendio el arte de pintar, no para hazer officio, y tener nombre de pintor, sino (como es de creer) para saberla, y ocuparse en ella algunos ratos y pasar el tiempo honestamente. »

¹¹⁵⁸ Cet auteur, peut-être de la famille de Juan de Roelas, peintre de l'école de Séville, et a pu être sensible ou même pratiquer cet art : « [...] la muy extensa obra del carmelita Juan de las Ruelas o Roelas, quien con su pluma nos describe al igual que su homónimo, paisano y probablemente familiar con los pinceles, la hermosura corporal de la Virgen. », Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, « Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII », *Archivo Hispalense*, 1984, n° 205, p. 89.

d'expliciter la notion de portrait hors norme. En s'inspirant de Plutarque, le théologien évoque un épisode que nous n'avons pas souvent rencontré, celui de l'unique mais inévitable limite du maître grec, sa mort, qui l'a empêché d'achever son portrait de Vénus qu'aucun successeur ne s'est jugé digne de finir, au grand dam d'Alexandre. Juan de las Roelas extrapole ainsi cette gloire posthume :

[...] Señor vuestra Magestad no se canse, que sino es que resucita el propio Apeles ninguno pondra en ella la mano que no sea remiendo. Si esto dixeron los mas valientes pintores de la imagen de Venus comenzada por Apeles, que podran dezir los mas sabios y leydos escritores de la Imagen viua de la Madre de Dios, no comenzada por Apeles, sino acabada con suma perfeccion, por mano del Author de naturaleza, solo el que la pintó tan hermosa, pudo y puede escribirlo y darlo a entender, que nosotros solo podemos seguir a los Santos que de su gran hermosura escribieron, y pintar lo que ellos dixeron, para que haziendo libro deste particular, se entretenga el deuoto de la Santissima Virgen con su viuo retrato, que es tal como aqui lo pinto, sigun parecer de grauissimos doctores, y historiadores que de el escribieron¹¹⁵⁹.

Ce passage est doublement éloquent : d'une part, il confirme le rapprochement opéré entre la figure d'Apelle et celle du Dieu peintre, auteur de toutes les choses et notamment de l'effigie vivante qu'est la Vierge, et d'autre part, il marque l'absence de saint Luc dans un contexte pourtant propice à son évocation. Le geste pictural de l'évangéliste et son œuvre ne sont pas compris comme de purs idéaux, contrairement à la personnalité d'Apelle et au sommet que ses portraits ont pu atteindre.

Outre ce choix des personnalités de peintres, clairement les plus emblématiques, les plus impressionnantes mais aussi les plus transcendantes, il est possible d'interpréter les causes de la lacune observée : alors qu'il est question du portrait de la Vierge, de la beauté de ses traits et de sa perfection inconditionnelle, l'auteur passe par le détour païen de Vénus et de son portraitiste insurpassable, Apelle, et par la métaphore du « Dios pintor », créateur de la Vierge à son image. Entre ces figures, il faut tout de même souligner une différence de nature, et non de degré : Apelle, malgré son excellence, est limité par sa propre humanité, il est sans commune mesure avec la divinité éternelle et toute-puissante. Mais au milieu de ces faits imagés, le portrait de Marie par Luc aurait pu jouer un rôle d'idéal, de prototype. Or, comme nous l'avons souvent noté, son œuvre ne vaut que par sa descendance, elle s'inscrit donc à contre-courant de l'idée exprimée par Juan de Roelas, celle de la difficulté à relayer l'Artiste et à parachever son chef-d'œuvre.

Au-delà de cette motivation implicite, les mots employés par le théologien indiquent également une préférence révélatrice de son dessein : en quête d'une appréhension mentale de la beauté insaisissable de la Vierge, l'auteur choisit la source et le mode d'expression qui lui semblent les plus adaptés. Il écrit en effet : « nosotros solo podemos seguir a los Santos que de su gran hermosura escribieron ». Malgré ses références à des peintres, auteurs des plus grands portraits, le théologien décide de s'inspirer de la tradition scripturaire, des textes descriptifs composés sur la physionomie parfaite de Marie ; le portrait de saint Luc n'entre donc pas dans

¹¹⁵⁹ Juan de las ROELAS, *Hermosura corporal de la Madre de Dios*. Séville : Diego Pérez, 1621, p. VI.

ce corpus. L'auteur poursuit ensuite : « nosotros solo podemos [...] pintar lo que ellos dixeron, para que haziendo libro deste particular, se entretenga el deuoto de la Santissima Virgen con su viuo retrato, que est tal como aqui lo pinto ». Selon un procédé bien connu, Juan de las Roelas transpose métaphoriquement son écriture sur un plan pictural. Cette peinture qu'il ne prend pas concrètement en considération devient sous sa plume l'image la plus propice pour définir son projet : celui de rassembler le plus fidèlement possible dans un portrait – littéraire – les traits spirituels et physiques de Marie, afin que les lecteurs puissent l'imaginer, la visualiser au plus près de sa réalité. Juan de las Roelas tente donc une description au vif de la Vierge, en s'inspirant de mots, mais en aspirant à l'efficacité de la peinture.

Si Luc n'a pas sa place dans cette présentation de l'ouvrage, il apparaît malgré tout en marge, dans la pièce poétique dédiée à l'auteur comparé à son tour aux figures dont il s'approche :

[...] Ymitando de Apolo la costumbre,
 Y los lienços de Zeusis, o Timantes,
 Emulo de las lineas y pinzeles
 Del celebrado Apeles,
 Y de quantos famosos fueron antes,
 Venciendo en algo la diuina tabla
 Que San Lucas pintò, con tu escriptura,
 Que aquella es muda, mas la tuya habla
 Con graue estilo, y elegancia pura
 Loando aquel milagro no pequeño,
 Del Verbo Madre, del Carmelo dueño¹¹⁶⁰.

Juan de las Roelas est un compétiteur digne d'Apelle par le maniement d'une plume qui ébauche dans les lignes du traité un portrait plus vrai que nature de la Vierge, mais comme l'annonçait le prologue, il est clairement victorieux de saint Luc, réduit à sa qualité de peintre, tout comme la peinture est limitée au premier membre du chiasme qui lui offre habituellement l'éloquence de la poésie ; l'art pictural reste ici muré dans son silence, tandis que l'écriture concentre toutes les gloires de l'expression.

Cette préférence pour la figure d'Apelle, pour le maniement des mots et de la métaphore picturale, ainsi que cette limitation de l'évangéliste se retrouvent dans le corps de l'ouvrage. De nouveau, le maître grec est l'aune humaine à laquelle l'omnipotence de Dieu est mesurée. Juan de Roelas a recours pour cela à une coutume souvent rappelée par les théoriciens de l'art afin d'illustrer à la fois l'humilité et l'affirmation des artistes au sein d'un art alors aux balbutiements d'une pratique emblématique, celle de la signature :

Esta Señora es obra donde las manos de Dios echaron el resto, y assi Dios como pintor de fama, pudo poner en ella diferente titulo, de el que Apeles famoso pintor ponía en las que pintaua, porque el dezía, Apelles faciebat, Apeles hazia esto; dando a entender, que mucho mas podia hazer, de lo que por la obra mostraua [...]. Pero Dios

¹¹⁶⁰ Juan de las ROELAS, *Hermosura corporal...*, pp. IX-X, « Cancion de el Padre Fray Iuan Alcayde, frayle Carmelita, al Author ».

el titulo que puso fue feci. Yo e hecho esta obra [la Virgen Maria], y la hermosura de esta imagen de Dios, yo la hize [...]¹¹⁶¹.

Mais c'est l'avant-dernier chapitre qui révèle l'ampleur du contre-courant suivi par l'auteur. Après avoir statué sur les différents plans de la beauté mariale, Juan de las Roelas synthétise sa pensée et offre un portrait complet de la Vierge : « me parecio en este capitulo, componer vna Imagen de todas sus partes, para mayor deuocion de los que leyeren este mi libro »¹¹⁶². Il se tourne donc finalement vers les effigies traditionnellement vénérées, mais pour opérer là aussi une sélection assez originale : fort de sa propre implication dans la définition de la perfection de la Vierge, il soumet deux images types, l'une basée sur le témoignage de l'historien Nicéphore Calliste, lui-même inspiré par les portraits picturaux qu'il prétend avoir contemplés, et l'autre issue d'un assemblage de textes, autrement dit, un patchwork mental uniquement cousu du fil de la vision, et non de la simple vue¹¹⁶³. Juan de las Roelas ne s'embarrasse pas des commentaires topiques, et artificiels à son goût, émis devant une hypothétique image attribuée à saint Luc, dont le geste pictural semble relever du détail insignifiant :

ROSTRO Y FAICIONES de la Madre de Dios, sigun Nicephoro, en su historia Ecclesiastica.

[...] Verdad sea, como dize Nicephoro; que san Lucas retrató la Virgen MARIA estando viua, a lo qual estuo la Madre de Dios presente, aduirtiendolo a el mesmo san Lucas lo que auia de quitar, y poner. Dexando pues esto aparte, [...] Digo que mi parecer es, auer tenido la Virgen, otra figura y rostro que aqui se pone [...]¹¹⁶⁴.

L'auteur se concentre sur les témoignages écrits les plus reculés dans le temps, jugés plus sûrs et plus directs ; de fait, seul le second portrait bénéficie du titre de « Retrato »¹¹⁶⁵, mais s'il est bien plus appuyé, nuancé, il n'est pas moins idéalisant que le premier.

Ce parti pris surprend¹¹⁶⁶ : pourquoi un tel déni de saint Luc ? Cette mise à part de l'évangéliste et des images originaires de la Vierge n'est cependant pas totale : dans les pages

¹¹⁶¹ Juan de las ROELAS, *Hermosura corporal...*, f^o 75r^o. Comble du hasard – relatif, puisque l'évangéliste fut l'interlocuteur privilégié de la Vierge –, c'est une citation de saint Luc qui vient étayer cette vision du Dieu peintre signant par le prétérit, le passé parfait : « [...] y assi la Virgen MARIA como secretaria del mesmo Dios, sabiendo de su pecho, que podía poner Dios este titulo en ella, ella mesma se lo dio en aquel misterioso cantico que hizo, el qual refiere san Lucas, y canta la Iglesia todos los días, que en vn verso del dize: (Quia fecit mihi magna qui potens est.) El que es poderoso en todo me hizo tan acabada, y obrò en mi tantas marauillas. »

¹¹⁶² Juan de las ROELAS, *Hermosura corporal...*, f^o 155r^o.

¹¹⁶³ Juan de las ROELAS, *Hermosura corporal...*, f^o 156r^o : « Pintare aqui dos retratos de la Madre de Dios, para que cada vno se llegue al que mas bien le pareciere: aunque creo que si sigue mi opinion, serà mas cierto el dar con la verdad, por fundarla yo en pareceres de hombres tan graues, tan santos, y tan grandes theologos, que fundados, no en retratos que de la Virgen ayan visto, sino en razones mui fuertes la an retratado. »

¹¹⁶⁴ Juan de las ROELAS, *Hermosura corporal...*, ff^{os} 156r^o-157r^o.

¹¹⁶⁵ Juan de las ROELAS, *Hermosura corporal...*, ff^{os} 157v^o-158v^o : « RETRATO DE LA MADRE de Dios, segun muchos Santos, y Doctores, que de su gran hermosura trataron. [...] Esta Imagen en la forma aqui puesta, se a sacado del libro de los Cantares, y de la doctrina de S. Epiphanio, de san Anselmo, de san Ignacio martyr dicipulo de san Iuan Euangelista, de san Antonino de Florencia, de Nicephoro, y de Alberto Magno, de san Buenaventura, y Metaphraste, y Cedreno, en el compendio de las historias [...]. »

¹¹⁶⁶ L'écart entre ce contournement de la peinture et la dimension plastique de l'écriture de Juan de las Roelas étonne en effet : « Roelas se basa para su obra en citas de los libros sagrados y de autores de la antigüedad que maneja de forma amena y con gran soltura. Sin embargo, no deja de resultar extraño en él el escaso eco que refleja tanto de las teorías barrocas en torno a la imagen en las artes plásticas como de la abundante iconografía

suyant cette scène de portrait reconstituée, il est question de l'efficacité miraculeuse des effigies qui ont peuplé la chrétienté à partir de ces originaux, et l'inertie des légendes se fait de nouveau ressentir¹¹⁶⁷ : l'exemplarité de la descendance picturale ne peut être remise en cause sous peine de décrédibiliser le fondement contre-réformiste du recours à l'image dévotionnelle. En revanche, le moment mystérieux du premier geste pictural humain mêlé à la volonté divine – la main de l'évangéliste obéit bien à l'irrésistible commande de la Vierge – reste sujet à caution, à discussion, ou à appropriation, la personnalité de Luc ne s'imposant encore une fois pas comme idéal, mais comme un prototype à perfectionner.

Ce travail de perfectionnement, Juan de las Roelas se propose de le faire : il l'accomplit de fait au sein de son traité en dépeignant son image parfaite de la Vierge. Il s'inscrit donc dans la continuité de Luc et met pleinement en application la vocation de l'évangéliste à se faire relayer, quitte à se faire éclipsé par ses successeurs. Le premier maillon de la filiation des portraits de la Vierge s'efface, relégué au topique poétique ou anecdotique, dès qu'une personnalité moderne s'affirme, et ce contrairement à Apelle qui reste une particule honorifique des nouveaux sommets. Le geste originaire de Luc n'est pas rejeté, mais l'image à laquelle il a pu donner le jour subit une dépréciation importante, ce qui montre une suspicion dont nous n'avons perçu que la trace dans les écrits théoriques. Le doute est circonscrit à cette œuvre précise ; la volonté divine de se dupliquer et la descendance aussi foisonnante que prodigieuse de ce reflet restent intactes. C'est bien la qualité du premier portrait humain de la Vierge, autrement dit sa fidélité, son rendu, qui sont ici mis à mal : auteur d'une « diuina tabla » par son sujet, mais muette par son style, Luc voit s'éloigner un peu plus le piédestal consacrant le véritable artiste.

Cette méfiance envers le portrait peint par l'évangéliste, historique mais tellement lointain et recouvert de commentaires subjectifs ou stéréotypés, n'est cependant pas la règle dans le panorama de l'érudition théologique, au contraire. Plusieurs écrivains se rapprochent de ce moment fondateur et observent la contemplation à la fois visuelle et spirituelle unissant le peintre et son modèle, la Vierge. C'est le cas d'une source présumée de l'*Arte de la pintura* de Francisco Pacheco mais restée anonyme, et qui offre un regard original sur cette séance de pose. Cette *Relación*¹¹⁶⁸ manuscrite a pu circuler sous forme imprimée : l'exemplaire compilé par Pacheco serait alors soit une copie, soit l'original d'une *relación de suceso*, lettre d'information

mariana en la Sevilla de entonces, sobre todo teniendo en cuenta el predominio que la pintura alcanzó en el conjunto de las artes. », Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, « Algunas lecturas curiosas... », p. 91.

¹¹⁶⁷ Juan de las ROELAS, *Hermosura corporal...*, ff^{os} 169^{ro}-169^{vo} : « [...] acontecio en la santa Ciudad de Roma estando en la silla de S. Pedro S. Gregorio Magno; en cuyo tiempo vbo en aquella Ciudad vna muy gran peste; y el Pontifice mandò ordenar vna muy solemne procession en el día de la Pascua, lleuando en la procession la Imagen de nuestra Señora, de santa MARIA la mayor, que fue la que pintò el glorioso san Lucas, y la que està en Roma; (sigun que lo prueua el Padre Riba de Neira) [...] »

¹¹⁶⁸ *Relacion, cierta, de la forma, y donde y en que tiempo, el evangelista Sanct Lucas, discipulo del apostol Sanct Pablo, saco de su mano como singular pintor la ymagen o retrato al bino, de la escogida virgen nuestra Señora, madre del Salvador, estando en continuos exerçio de oraçion y meditaçion, y visitando los Santos lugares, donde padeçio y fue sepultado, El salvador del mundo*, in *Tratados de erudición de varios autores*, ff^{os} 254^{ro}-257^{vo} [BNM : Ms 1713]. Textes compilés en 1631 par Francisco Pacheco ; voir notre transcription en annexe III de la *Relación* et des deux autres textes sur le personnage de saint Luc, l'un anonyme, aux ff^{os} 258^{ro}-258^{vo}, et l'autre d'Agustín de Espinosa, f^o 259r, « Este es el texto de S. Hieronimo, fielmente sacado ». La *Relación* est écrite sur quatre feuilles qui sont restées pliées un certain temps les unes dans les autres, le milieu des pages étant percé par l'usage.

ponctuelle de quelques pages destinée à être lue ou entendue par le plus grand nombre. Son auteur ne manque pas d'insister sur la véracité du sujet traité : la « *relacion cierta* » doit capter toute l'attention du destinataire. Il y est question des circonstances particulières dans lesquelles l'évangéliste a réalisé le portrait de la Vierge, considéré dans toute son historicité et sa vraisemblance, à l'opposé du point de vue de Juan de las Roelas.

L'auteur commence par planter le décor dévotionnel qui a conduit Luc auprès de la Vierge : après la mort et l'ascension du Christ, il rencontre Paul, se convertit et part à Jérusalem à la rencontre de celle par qui Dieu s'est incarné, et dont le témoignage inspirera le futur évangéliste. Mais avant d'en transcrire les paroles, Luc a peint la Vierge. Selon la *relación*, c'est le peintre qui a choisi la pose qu'il voulait immortaliser : « *rogo el sancto evangelista que se la enseñase quando estava puesta en oracion, y alta contemplacion* »¹¹⁶⁹. Mais la confrontation entre le peintre et son modèle n'a pas été frontale : par respect pour ce moment de méditation, Luc n'est autorisé à apercevoir la Vierge que dans l'interstice d'une porte entrouverte, et c'est cette vision furtive, d'autant plus impressionnante qu'elle est presque dérobée, qu'il décide de représenter :

[...] porque esta la Señora en aquel acto, no se puede hacer mas y abriendo, algún tanto, la puerta del aposento, donde estava en alta contemplacion [...], abiendo, considerado, en las otras de antes y despues veces que la avia visto, con grande acatamyento y atencion, no quiso mas, que ver la forma en que estava, puesta en oración, las rodillas en tierra, los ojos en alto moradamente, y la mano derecha, levantada, al modo que las ponen los saçerdotes quando çelebran, en señal de subyeçion y confiança y la otra mano, tenya arrymada al pecho, retenyendo los doblezes del manto, de que estava cubierta, en señal de compostura, que Christo y ella enseñaron al mundo¹¹⁷⁰.

La séance de pose est décrite dans son caractère indirect, évanescent et non conventionnel. C'est moins la Vierge qui apparaît à Luc et impose son apparence, que Luc qui se laisse imprégner par la magie d'un angle de vue ; cette mise en scène ne sera d'ailleurs pas reprise dans les tableaux. La *relación* ne consigne donc pas concrètement l'acte pictural de l'évangéliste : il s'agit d'une rencontre visuelle spontanée que Luc mémorise et peindra dans le hors-champ de la narration. Cette vision était évidemment bien recherchée, mais elle rompt avec l'idée de cadrage et d'exposition et s'assimile davantage à un instantané. Peu de choses sont cependant laissées au hasard : une prise de vue même hâtive de la Vierge ne peut que se révéler nette, du moment qu'elle passe par le bain d'une dévotion sincère. Luc est un disciple fervent, son portrait est donc parfait et la Vierge elle-même lui donnera l'approbation¹¹⁷¹ nécessaire à sa diffusion : l'effigie est une impression de la divinité sur l'esprit avant d'être une projection de l'artiste dans son œuvre, son geste étant lui-même un don avant d'être un art.

¹¹⁶⁹ *Relacion...*, f^o 255r^o.

¹¹⁷⁰ *Relacion...*, ff^{os} 255r^o-255v^o.

¹¹⁷¹ « [...] assi muestra ser escogido pintor, y assi la saco tan al natural que dize [*en marge*: lib. 15 cap. 14] Nicephoro Calysto; que la mesma Señora la vyo, y aprobo, consideran el don que avia reçebydo, de lo alto para sacarla al bivo come ella era. », *Relacion...*, f^o 255v^o.

La suite du texte consigne la postérité et la vraisemblance de l'image, mais il livre un dernier détail sur le rôle de Luc peintre : lui-même a initié le processus de duplication de l'original pictural en réalisant deux copies, ce qui porte donc à trois le nombre d'œuvres de sa main¹¹⁷². L'impératrice Pulchérie marque quant à elle le début de la propagation et de la vénération de la *vera effigies*, selon un rite qui a perduré jusqu'à l'époque de l'auteur de la *relación*, honoré d'avoir pu approcher et contempler un de ces exemplaires. Ce contact direct avec le portrait exécuté par saint Luc lui inspire une description presque « al vivo » et qui aurait sans doute touché Juan de las Roelas : en effet, l'auteur ne se contente pas d'avancer des généralités sur les traits parfaits, mais communs à force d'être topiques, de la Vierge. Il souligne une beauté particulière, humanisée, et qui ne doit rien à la flatterie conventionnelle du portrait ou du commentaire officiel :

[...] yo aunque indigno, estando en Roma, vi su santa ymagen, pintada en el monesterio de los frayles menores, aquella nuestra Santa María, de Aracely, y por gran especial me la enseño el sacristán de aquella casa. esta cubierta como dueña honesta con manto de color de buriel claro, que tira a color azul, tiene la frente cubierta con el manto, los ojos grandes y myra en alto, tiene las cejas altas y muy hermosas, no por arte mas por naturaleza, tiene los ojos, un poco, garzos, muy hermosos, cubiertos, de muchas lagrimas como aquella que entonçes llorava affectuosa mente, tiene la cara un poco, morena mas no tanto, como la del hijo, nuestro Señor¹¹⁷³.

La description continue, mais c'est l'indication « no por arte » que nous retiendrons : elle confirme bel et bien la neutralité artistique du geste et de l'œuvre de Luc, entièrement dépassé par le dessein du divin qui se relève aux yeux de l'homme dans sa beauté inhérente.

La fin du manuscrit, ainsi que les deux autres qui le suivent, reviennent sur la chronologie et la polémique des portraits de la Vierge avec l'Enfant Jésus et de Marie enfant, mais sans plus aborder la question de la réalisation pratique de l'effigie. Les différents auteurs – et Francisco Pacheco suivra leur avis – circonscrivent l'œuvre picturale de Luc au portrait marial précédemment évoqué : Luc n'a pas connu Jésus et il n'a rencontré la Vierge qu'après l'ascension de celui-ci, alors qu'elle avait plus de cinquante ans. Tous ces éléments construisent une image limitée de l'évangéliste en habit de peintre : il est l'artisan des toutes premières effigies de Marie, mais sa compétence picturale reste floue.

La mainmise de la divinité sur sa représentation conditionne cette lacune, et l'inertie de la tradition a fait le reste. Rares sont les précisions apportées sur la formation et le statut de Luc peintre : si son don pour l'écriture est avéré par son évangile et les *Actes des apôtres*, et si les paroles de Paul confirment son rôle de médecin, sa pratique picturale est apocryphe et fait l'objet d'extrapolations diverses. Ainsi, en amont, il a fallu résoudre l'ambivalence de cette activité particulière : en tant que métier, la peinture est marquée par une dépréciation certaine, tandis qu'elle reflète une certaine noblesse dans le cadre du divertissement ou de la

¹¹⁷² « Y la hizo traer, Pulcheria señora del Emperador de Constantinopla, desde Antiochia para ponerla en una yglesia que edifico a su nombre. Dícese que S. Lucas despues pinto otras dos y todas con sus colores. una dellas esta en la yglesia de Santa María la mayor, en un alto tabernaculo sobre quatro columnas, y otra esta en el monasterio, de Santa María de Aracely en Roma [...]. », *Relacion...*, ff^{os} 255v^o-256r^o.

¹¹⁷³ *Relacion...*, ff^{os} 256r^o-256v^o.

dévotion¹¹⁷⁴. L'absence de témoignage sur le maniement du pinceau par Luc est donc à double tranchant : d'une part, elle autorise le doute, et d'autre part, elle libère l'évangéliste d'un poids avilissant. En aval, cette faculté indéterminée, innée et libérale de Luc ne connaît pas de limites : c'est ce qui a motivé un processus exponentiel d'attributions, que plusieurs auteurs tentent de raisonner afin de préserver la crédibilité de l'ensemble de la légende. C'est aussi ce qui a ouvert la porte aux dédoublements des habiletés : l'a priori sur Luc peintre s'est alors décliné dans un rôle annexe de sculpteur¹¹⁷⁵, abondamment utilisé dans les récits sur l'origine des statues dévotionnelles.

2. La fabrication des images miraculeuses de la Vierge

Dans le prolongement de la caractérisation théologique générale de l'évangéliste dans sa fonction de peintre, nous aborderons les chapitres qui, dans les ouvrages retraçant l'histoire des images mariales vénérées en Espagne, remontent à leurs origines et donc à celui qui a fabriqué ces effigies le plus souvent sculptées. Une démonstration spécifique se met alors en marche afin de rassembler toutes les bribes de la chronologie du premier siècle de l'ère chrétienne, afin d'assurer sa cohérence mais aussi d'inhiber les doutes et les contradictions émises à l'encontre de cette reconstitution. L'exhaustivité n'est pas notre objectif ; elle supposerait une étude approfondie des phénomènes d'emprunt qui dépasse le cadre de notre recherche. Nous nous appuierons tout d'abord sur un regard chronologique excentré, celui de Juan de Villafaña et de sa récapitulation des portraits vénérés en Espagne, avant d'avancer sur un parcours plus détaillé en quête de la personnalité de Luc peintre. Celui-ci campe presque invariablement la première partie des récits dédiée à l'origine et à l'ancienneté de l'effigie célébrée : cette argumentation quasi systématique et la formulation redondante qui lie les textes entre eux suivent un enchevêtrement similaire à celui unissant originaux et copies

¹¹⁷⁴ « Común opinión y muy recibida es entre hombres graves que San Lucas fué pintor, a lo menos que supo el arte y que pintó algunas imágenes de la Virgen Nuestra Señora Santa María, en quien él tenía especial devoción, y hoy se muestra en Roma en una de ellas y otras hay por el mundo, y también que Nicodemus pintó o hizo crucifijos movido de devoción de cuando vió al Redentor puesto en la Cruz, y aunque la glosa siente al contrario de esto, no me atrevería yo así fácilmente a contradecir [esto], y es que San Lucas es nombrado médico y no pintor, porque tampoco hallamos que San Pablo fuese bordador, y dice Orígenes, contra Celso, que hacía obras de seda y labraba, que sin duda era lo que hoy decimos, recamados o otras labores. Bien pudieron San Lucas y Nicodemus no saber algún tiempo pintar ni entallar, y después, movidos de devoción, dar fe a labrar crucifijos y pintar imágenes, y como ellos no hubiesen de ganar de comer, a aquello no fué necesario tratar de que ellos fuesen maestros en aquel arte. Lo de San Lucas cosa averiguada es, porque Metaphrastes en su vida lo dice muy claramente, asimismo hallamos pinturas tan antiguas que cuando falte lo de San Lucas y Nicodemus bastarán para probar esta verdad. », Jerónimo ROMÁN, *Las Repúblicas del Mundo*. Salamanca, 1595, 1^{re} partie, ff^{os} 234^{ro}-234^{vo}, in Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, pp. 234-235.

¹¹⁷⁵ « Y si creemos la tradición, que corre desde el tiempo de los apóstoles hasta ahora [...], que S. Lucas no sólo fue médico, sino también pintor (como lo afirma S. Juan Damasceno), y según los valientes (que así llaman a los que valen mucho en este arte), el buen pintor ha de ser también escultor y esta imagen [de Nuestra Señora de Guadalupe] es de su mano; como lo creen muchos piamente, no es pequeña razón para anteponerla a muchas. Si tuviéramos ahora algún dibujo de aquellos antiguos tan celebrados Apeles, Zeuxis o Praxiteles, le hiciéramos fundas de oro. La antigüedad sagrada usó mucho bendecir y consagrar las imágenes, que ya no lo hace la Iglesia. », José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla (éd.). Valladolid : Junta de Castilla y León (Libros recuperados ; 2), 2000, vol. I, pp. 145-146.

visuels. Dans cette épaisseur rhétorique qu'il faudra élaguer, nous chercherons à définir la force picturale réellement contenue dans la main de Luc.

Publié pour la première fois en 1726, le *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagenes de la Reyna de cielos, y tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebrados santuarios de España* du jésuite Juan de Villafañe offre un tour d'horizon des images de Marie et permet de dresser une rapide typologie des artistes ayant donné forme à ces effigies miraculeuses. Notre perspective ne doit pas fausser celle adoptée par Villafañe et les auteurs qu'il compile : comme l'indique le titre du *Compendio*, c'est l'image de Marie qui importe par-dessus tout, autrement dit son apparence et ses miracles¹¹⁷⁶. La question de l'auteur de cette effigie reste assez périphérique, circonscrite à un paragraphe ou un chapitre sans empiéter sur le reste du développement. Il s'agit d'un passage obligé, d'une question à régler mais qui n'est pas le centre d'attention principal des théologiens. Au-delà de l'artiste, c'est la beauté des traits de la Vierge qui intéresse, et au-delà de la facture de l'image, c'est son pouvoir intercesseur et miraculeux qui occupe le plus d'espace. Malgré cela, la légende de Luc peintre est bien présente, davantage exploitée que dans la majorité des supports interrogés jusqu'alors.

Parmi les quatre-vingt-cinq histoires imprimées, manuscrites ou transmises par la tradition orale et retenues par Juan de Villafañe pour leur degré élevé de véracité, seules six rendent compte explicitement de l'implication de l'évangéliste : il s'agit des images de la Almudena, d'Atocha, d'Illescas, de Montserrat, de Valvanera et de Valverde. Mais la question de l'attribution est éminemment floue, l'auteur se limitant d'ailleurs à retranscrire les données traditionnelles sans prendre parti ni préciser la légende. Ainsi, les effigies de la Fuencisla ou du Henar ne sont pas rattachées directement à la main de l'évangéliste mais émanent plus largement de la ville d'Antioche¹¹⁷⁷, dont Luc est originaire ; nous verrons que d'autres auteurs ne se contentent pas de la simple mention de ce cercle d'artisans et forcent l'exclusivité de saint Luc. L'effigie d'Alconada est quant à elle attribuée au sculpteur Nicodème, disciple de

¹¹⁷⁶ Au plus près du geste originaire de Luc peintre, auteur de ces innombrables effigies, nous n'avons trouvé aucune de trace de lui dans les frontispices des différentes *Historias* : seule l'image de la Vierge qui pouvait être contemplée dans les églises est mise en scène, parfois accompagnée de son inventeur – celui qui la découvre au sortir du Moyen Âge –, mais dans une indépendance totale face à son fabricant.

¹¹⁷⁷ Juan de VILLAFANE, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas imágenes de la reyna de cielos, y tierra, María Santísima, que se veneran en los más célebres santuarios de España. Refieren sus principios, y progressos, con los principales Milagros, que ha obrado Dios Nuestro Señor por su intercession, y sucesos mas notables de sus prodigiosos Aparecimientos. Obra que consagra a la misma Virgen, y Madre de Dios, María Santísima, especial abogada, y patrona de los españoles*. Madrid : Manuel Fernandez, 1740 [1^{re} éd. 1726], p. 241 : « Acerca de la antigüedad de esta milagrosa Imagen [de Nuestra Señora de la Fuencisla], se discurre con piedad [...] que fuè una de las primeras que se labraron en la Ciudad de Antiochia en el tiempo en que tuvo en ella su Silla el Principe de los Apostoles San Pedro, quien juntandose con algunos de los otros Apostoles Santos, determinò en un Concilio, celebrado por los años 45. de Christo, que se pintassen, esculpiessen, y labrassen Imagenes de la Santísima Virgen (que aun vivia en este tiempo) para que los Fieles, que esparcidos en diferentes regiones, no podian lograr la apreciable vista de esta gran Reyna, tuviessen por lo menos el consuelo de verla, y admirar su hermosura, por medio de sus Imagenes, y Retratos, los quales labrados à vista de los Apostoles, que havian logrado su presencia tantas veces, y por tanto tiempo, no podian dexar de ser muy parecidas à su precioso Original. » *Ibid.*, p. 286 : « Acerca de su antigüedad, quien la fabricasse, de donde viniessen, quien la traxesse, y otras circunstancias tocantes a la Historia de esta santa Imagen [del Henar], poco hai que sea cierto, y averiguado. Es tradicion, que fortalecen algunos Autores, que han escrito de sus milagros, que es una de las mas antiguas de España; pues fabricada en Antiochia, fuè traída à España por San Gerotèo, Obispo de Segovia, por los años 71. de Christo [...]. »

Jésus¹¹⁷⁸. Enfin, une dernière instance créatrice est évoquée, mais elle n'engage aucune personnalité précise : il s'agit des mains angéliques qui ont pu être à l'origine de l'arrivée de certaines images mariales en Espagne¹¹⁷⁹.

Dans les autres cas, Juan de Villafañe ne note que l'incertitude et l'anonymat de l'« Artifice ». Si presque toutes les images remontent aux premières décennies de la chrétienté, l'argument de saint Luc n'obnubile pas l'auteur pour autant ; ainsi, rien n'est dit par exemple sur le rôle de l'évangéliste dans la fabrication de l'image de Guadalupe, pourtant bien attachée selon la légende à son geste artistique. Seul le critère de l'ancienneté – la plus reculée possible : « antiquissima », « de culto antiguo » – est en revanche systématiquement rappelé et souligné : il y a bien une main et une origine sous chaque effigie, mais son identification n'est pas une priorité. Il est aisé de comprendre qu'un voile de mystère ne dessert pas une œuvre liée par essence au surnaturel ; de fait, la matière de la statue, puisqu'il s'agit le plus souvent d'images sculptées dans le bois ou taillée dans la pierre, reste un sujet d'admiration qui contribue à maintenir l'aura magique de l'effigie miraculeuse¹¹⁸⁰. Enfin, même si aucun nom ne peut être mis sur ces œuvres, leur dimension transcendante comble en partie cette lacune¹¹⁸¹, sans que la métaphore du Dieu artiste ne soit activée plus concrètement.

Cette présentation panoramique et sélective des portraits de la Vierge ne recueille que la superficie légendaire qui les entoure ; nous allons désormais entrer dans la densité rhétorique des chapitres dédiés à l'éclaircissement de leur origine, et ce dans trois cas de figure : celui majoritaire de la filiation, celui de l'approfondissement, et celui du resserrement. La chronologie interrogée sera celle qui précède l'invention, autrement dit la découverte de

¹¹⁷⁸ Juan de VILLAFANE, *Compendio histórico...*, p. 1 : « Por tradicion de padres à hijos se dice, que esta prodigiosa imagen es una de las que hizo Nicodemus, y vinieron à España conducidas de los primeros Varones Apostolicos, que traxeron à estos Reynos la luz del Evangelio. »

¹¹⁷⁹ Juan de VILLAFANE, *Compendio histórico...*, p. 35 : « [...] y en fin, una Imagen de Maria angustiada, que representaba tan al vivo las angustias del Original, que bien daba a entender haver sido sus Artifices, no hombres, sino celestiales Espiritus. » *Ibid.*, p. 43 : « No se sabe què Artifice humano la dibuxasse, ò pintasse [la imagen de Nuestra Señora de la Antigua], con que queda abierto el campo à la piedad para discurrir, que fuesse pintada por manos de Angeles, los quales, como en otras partes del mundo, y en nuestra España (segun lo testifica el milagro de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza), han fabricado Estatuas de su gran Reyna: en Sevilla la pudieron, ò quisieron pintar para remedio universal de sus moradores. » *Ibid.*, p. 194 : « La materia de que los Angeles fabricaron Hijo, y Madre [imagen de los Desamparados], no se ha podido averiguar con certeza qual sea, por mas que la devocion, ò curiosidad lo ha intentado. » *Ibid.*, pp. 453-454 : « La antiguedad, y veneracion de esta prodigiosa Imagen de la Virgen Maria [del Puche], llega à tocar los primeros tiempos de la Iglesia; pues como aseguran los Authores, que describen la celebridad de este gran Santuario, fundados en los testimonios, que yà dirè, la fabricaron los Angeles, de tan preciosa materia, como la losa, ò piedra [...]. »

¹¹⁸⁰ Juan de VILLAFANE, *Compendio histórico...*, p. 65 : « La materia [de la imagen de Aranzazu] es tan devota, y prodigiosa Imagen, nunca se ha podido averiguar, ni jamàs se ha sabido de què se compone, por mas que la devocion, ò curiosidad haya intentado muchos medios para descubrirlo. » *Ibid.*, p. 74 : « Esta famosa Imagen [de la Assuncion, en Elche] es de materia hasta ahora ignorada, por quanto ni la curiosidad se ha atrevido, ni la necesidad ha dado motivo à reconocerla; solo se experimenta ser de materia extraordinaria, y preciosa; pues en tantos años no se ha advertido polilla, ni el menor indicio de carcoma. » *Ibid.*, p. 317 : « La materia de que se compone la Santa Imagen [de los Llanos, en Alcarria], ha llevado la atencion, y cuidado de los mas diestros Artifices, sin que hasta ahora hayan convenido en manifestar, ò declarar la especie, de què se fabricò: misterio, que tiene Dios reservado para otro tiempo, en que quiera descubrirle, sino que guste tenerle siempre escondido à la limitada comprehension de los mortales. »

¹¹⁸¹ Juan de VILLAFANE, *Compendio histórico...*, p. 233 : « La materia de que se fabricò esta preciosa Imagen de la Virgen [de la Franquera, en Valencia], es piedra; y en ella pudo, y supo la Divina Providencia hacer, que el Artifice esculpiesse en materia tan rebelde, y dura la perfeccion de rostro, y facciones, que pudiera en lo blando, y tierno de una cera. »

l'effigie¹¹⁸² : c'est le processus de fabrication de la peinture, ou de la sculpture, qui nous importe, ainsi que l'identification du fabricant à saint Luc. L'image de la Vierge d'Atocha constitue sans doute la meilleure entrée en matière dans le cercle argumentatif qui unit presque tous les récits entre eux : elle bénéficie d'une primauté de taille de par son nom qui la rapproche de la ville d'Antioche, et corollairement, elle fait office de modèle dans la démonstration des origines d'autres images, notamment celles de Valvanera et de la Oliva. Nous bouclerons le cercle infini de la filiation avec l'effigie de Guadalupe, point de ralliement et de départ pour de nombreuses autres légendes.

La justification d'une image en particulier fonctionne inéluctablement comme un écho dans la forêt d'effigies souvent taillées dans un même bois : Gerónimo de Quintana mentionne ainsi dès les premières pages de son *Historia* de l'image d'Atocha les quelques quatre-vingt-quatre-mille temples d'Espagne dédiés à la Vierge¹¹⁸³ et abritant autant d'œuvres uniques mais sœurs. Cette masse vaut presque pour elle seule, mais elle nécessite plusieurs éclairages : comment toutes ces images sont-elles parvenues jusqu'à la péninsule, pourquoi, et qui sont leurs auteurs ? La venue de Pierre sur le territoire espagnol s'impose comme explication traditionnelle, mais la propagation même du portrait, et partant, son rôle, sont également commentés. Si l'apôtre s'est rendu en Espagne en emportant avec lui une image de la Vierge, c'est qu'il obéissait à deux pratiques fondamentales du catholicisme : la prière en présence d'une représentation de la divinité, et la prédication illustrée par ce même type d'effigie. Un personnage initie cette utilisation dévotionnelle de l'image : Luc, le premier à avoir été en sa possession, et à ce titre pris en modèle par ses contemporains¹¹⁸⁴.

Ainsi, les images vénérées, celle d'Atocha en particulier, et les autres en général, ont été réalisées à Jérusalem, auprès de la Vierge, puis ont été envoyées à Antioche¹¹⁸⁵, une des premières étapes de la christianisation dont elles ont ensuite suivi le parcours sous forme d'original ou de copies. En deçà de la caution de l'image, qui consiste souvent à rappeler que la

¹¹⁸² Pour une synthèse sur les significations de cette découverte de l'image miraculeuse, voir l'article de Honorario M. VELASCO, « Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes: un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local », in *La religiosidad popular. II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Carlos Álvaro Santaló, María Jesús Buxó i Rey, Salvador Rodríguez Becerra (coords.). Barcelone : Anthropos (Autores, textos y temas. Antropología ; 19), 1989, 3 vols., pp. 401-410.

¹¹⁸³ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha*. Madrid : Imprenta del Reyno, 1637, f^o 5v^o : « Y es de notar que de ciento y veinte mil Templos que ay en España, con Iglesias, Monasterios, y Hermitas, los ochenta y quatro mil estan dedicados a la Virgen Santissima: segun dize vn Author curioso destes tiempos. »

¹¹⁸⁴ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, ff^{os} 9r^o-9v^o : « Dispuesta la venida, determinò [san Pedro], como dize Dextro, de traer consigo algunas de las Imagenes que auian lleuado desde Ierusalen a Antiochia, donde tuuo la primera silla, para que con la veneracion, y culto dellas se arraigasse con el animo de los Españoles [...]. Tenian costumbre los sagrados Apostoles quando salian a predicar fuera de Ierusalen lleuar consigo algunas [Imagenes]: lo vno por su deuocion: lo otro porque mediante la de ellas estuuiesse perpetuamente presente en los ojos de los creyentes la agradable vista de Christo bien nuestro [...]. Esto se prueua de lo que del glorioso Euangelista san Lucas dize Villegas que traia consigo dos Imagenes, vna de Christo Señor nuestro, y otra de su Santissima Madre, que ayudauan mucho a la conuersion de los Gentiles, porque no solo hazia con ellas grandes milagros, y marauillas, sino que vistas probocauan a gran deuocion. »

¹¹⁸⁵ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, f^o 23v^o : « Canisio en el lugar citado dize, que tambien es tradicion, que el glorioso Euangelista san Lucas embio algunas Imagenes, de las que hizo a Antiochia patria suya, donde al presente tenia el Apostol san Pedro su Silla [...]. Desta ciudad de Antiochia, dize Teodoro, y Nizephoro Calisto sacò vna destas Imagenes la Emperatriz Eudoxia [...]. »

première icône est l'œuvre du Christ – le portrait qu'il a laissé au roi Abgar –, il reste à définir les circonstances de sa fabrication, à circonscrire l'envergure du geste humain qui lui a donné vie. Cette précision est donnée dans la légende de l'image, c'est-à-dire dans une plaque explicative qui l'accompagne, un mythe consigné par l'écriture¹¹⁸⁶. La glose de cette inscription n'intervient cependant pas immédiatement : l'effigie est en premier plan, et l'auteur prend d'abord soin de rendre compte de sa facture, « hechura y forma ». Il sera question seulement ensuite des conjectures sur l'identité de son artisan.

La démonstration est consciente de ses propres limites et avance avec prudence : en l'absence de preuve – là résident la difficulté et le potentiel d'une histoire apocryphe –, l'hypothèse épaulée par la croyance n'aspire qu'à la certitude probable¹¹⁸⁷. Après un nouveau rappel de la volonté divine de voir sa figure propagée afin de faciliter le culte, Quintana entre dans les polémiques très concrètement liées au personnage de Luc peintre, mais le propos s'incrit toujours à la périphérie de la scène de pose ; rien n'est écrit sur la création de l'original à Jérusalem. La chronologie est donc prise au stade des premières duplications destinées à la diffusion, par le biais de l'impératrice Eudoxie et des apôtres, et non au moment de la confrontation entre le peintre et la Vierge ; ceci intéresse donc moins que cela.

Plus proche de la problématique artistique, mais toujours dans le contournement de sa scène fondatrice, l'auteur s'attache ensuite à aplanir les contradictions de la légende : l'in vraisemblance numérique des œuvres et la double compétence de Luc interpellent, mais chacune a sa solution. La main humaine de l'évangéliste a pu donner naissance à autant de portraits grâce à plusieurs qualités : le courage, l'excellence, la dévotion, et la sollicitude portée à la Vierge¹¹⁸⁸. La primauté de Luc est avérée mais l'exécution de ses tableaux reste floue, et elle l'est plus encore quand il s'agit de justifier l'origine d'une statue. L'incohérence entre cette attribution et la pratique picturale traditionnelle de Luc se résout dans un développement ramifié visant à contenter tous les esprits, des plus acquis aux plus sceptiques. Les premiers se satisferont de l'inertie de la légende qui reconnaît de nombreuses images sculptées comme étant de la main de l'évangéliste¹¹⁸⁹, d'autres s'accorderont à démultiplier l'aptitude artistique de

¹¹⁸⁶ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, f° 13v° : « La antiquissima Imagen de nuestra S. de Atocha vino a España al principio de la Iglesia, pocos años despues que Christo se subio al Cielo, y algunos antes que la Virgen muriesse, siendo primero Sumo Pontífice el Apostol san Pedro, y teniendo la Catedra de su Pontificado en la ciudad de Roma. Trajeronla a España desde Antiochia ciertos Discipulos del apostol san Pedro, que fueron compañeros suyos quando vino a España. Creesse con mucho fundamento ser una de las Imagenes que hizo san Lucas, y de las que embiò a Antiochia patria suya al Apostol san Pedro; y por esso se llamó nuestra S. de Antiochia por preuilegios Reales, y otras escrituras antiguas de quatrocientos, y quinientos años atras. »

¹¹⁸⁷ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, f° 23r° : « [...] no faltan conjeturas, que aunque no son prueua cierta de lo propuesto, mas quando son con fundamento, junto con la piedad, y deuocion de los fieles, hazen vn cierto genero de certeza, y probabilidad. »

¹¹⁸⁸ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, f° 24v° : « Y en la Historia Ecclesiastica, dize [Nizephoro Calisto] que fue pintor valiente, y el primero que con su Arte de pintar, pintò la Imagen de Christo Señor nuestro, y de la Madre que le engendrò. Y Canisio en el lugar citado, no tiene por inconueniente, que vn tan excelente pintor, como fue el Bienaventurado san Lucas de su voluntad, o rogado de los demas Apostoles, pintasse muchas, principalmente siendo tan deuoto, y familiar de la Virgen Santissima [...]. »

¹¹⁸⁹ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, f° 25r° : « [...] tambien son de talla la santa Imagen de Loreto, y la del Pilar de Çaragoça, y la que sacò san Gregorio en procession [...]. Y segun Villegas, es la que embiò el mismo san Gregorio, con el libro de los morales a san Leandro Arçobispo de Seuilla, que oy se venera en el celebre Santuario de Guadalupe: y es tradicion recibida son de san Lucas [...]. »

Luc, peintre, mais aussi sculpteur de figurines en cire, et donc probablement aussi de statues en pierre ou en bois qu'il aura colorées¹¹⁹⁰. Pour les plus réticents envers cette facette de sculpteur, il leur suffira de la neutraliser en attribuant l'œuvre à Nicodème et en réservant à Luc le travail de polychromie¹¹⁹¹, ce compromis rapprochant sans les superposer les gestes du sculpteur et du peintre. Enfin, l'implication de l'évangéliste dans la fabrication de ces images peut être comprise par défaut : qu'il ait été soit l'unique peintre de son temps, soit le seul à passer à la postérité, en l'absence d'autres personnalités, Luc en vient à occuper ce rôle¹¹⁹².

Ces hypothèses sur le fabricant, reposant largement sur les informations léguées par les érudits du passé et laissées en l'état, sans réelle résolution, ne retiennent pas davantage Quintana : sa démonstration sur l'origine de l'image finit inexorablement par regagner son centre, l'effigie même, son iconologie et son efficacité. Le geste créateur laisse place à la portée de la représentation qui se suffit à elle-même. Cette auto-suffisance s'entend toujours cependant dans la dynamique de la masse iconique : au-delà de l'attribution légendaire, voire douteuse, les figurations de la Vierge se soutiennent mutuellement et rendent donc superflue la précision sur le geste qui les précède. Ainsi, Luc les a peintes « *muy al vivo* » presque malgré lui et aussi à son détriment : d'une part, leur ressemblance est le fait d'une faveur accordée par la divinité qui a guidé le pinceau de l'artiste, et d'autre part, cette duplication presque vivante de l'original échappe inexorablement des mains de Luc. L'effigie devient autonome, et tout en paraissant porter saint Luc au sommet de son art, elle le relègue au rang d'intermédiaire, nécessaire mais transparent, entièrement subsumé par son modèle¹¹⁹³. Le portrait de la Vierge pourrait presque être compris en ce sens comme un autoportrait, réalisé grâce à l'instrumentalisation de Luc, mais retrouvant ensuite sa pleine auto-détermination.

¹¹⁹⁰ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, ff^{os} 25v^o-26r^o : « Deste parecer Simeon Metaphrastes, que en la vida de san Lucas afirma, que hizo algunas figuras de Christo, y de su Madre, de cera, y retocadolas con pincel, y matizes. Donde consta, que pues havia Imagenes de relieue en cera, y las coloria, que tambien las haria en otra qualquiera materia de bulto, y talla [...], el Glorioso Euangelista, no solo fue pintor, sino tambien estatuario [...]. »

¹¹⁹¹ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, f^o 26r^o : « Y Morillo afirma hizo algunas de bulto de la Virgen Santissima, por lo qual es muy verisimil que las que ay de talla, que se tienen por de san Lucas, las hizo Nicodemus, y el Sagrado Euangelista las pintò, y coloriò. Y en particular desta Santa Imagen de Atocha, es muy prouable [...]. »

¹¹⁹² Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, f^o 26v^o : « [San Pedro] traxo Imagenes consigo, como dize Dextro, sin duda alguna hizo el sagrado Dicipulo algunas para este efeto, y entre ellas esta N.S. de tocha [sic], que coloridas, y pintadas por el Bienaventurado san Lucas, por no conocerse por aquellos tiempos otro pintor se tienen por suyas. »

¹¹⁹³ Gerónimo de QUINTANA, *Historia del origen y antigüedad...*, f^o 27v^o : « Tanta es la santidad de este Santo lugar, que no le dà a que vean esta soberana Imagen ojos inmundos, fin duda por ser retrato hecho por el glorioso Euangelista muy al viuo del verdadero original, y como tal estimado, y fauorecido singularmente de la Reyna del Cielo. Y esta es la causa porque tampoco ha consentido que le renueuen el barniz del rostro, que con la gran antigüedad està algo leuantado, y por algunas partes descubierta la madera, porque queriendolo hazer vn pintor, quedò ciego hasta tanto que pidiendo humilde perdon de su atrevimiento, la que es Madre de piedad la tuuo del, restituyendole la vista, como dando a entender, que no gusta llegue pincel alguno donde llegò el del sagrado Euangelista. » À la lumière de cette anecdote, le geste de *fruy* Nicolás de la Iglesia, prieur de la Chartreuse de Miraflores qui entreprit de peindre une sculpture de la Vierge sans posséder aucune compétence en la matière, semble encore plus téméraire que celui de ce peintre quelconque ; seule une dimension miraculeuse peut le justifier, et le prieur insiste justement sur cet aspect, nous l'avons vu. La filiation des images entre elles semble moins problématique que la filiation du geste pictural ; la personnalité peu marquée de saint Luc s'insère et s'explique sans doute dans cette nécessaire distance à observer face à une image extraordinaire.

Cette rhétorique se répète dans les récits avec certaines variantes ou particularités que nous n'approfondirons pas. En revanche, et sans préjugé chronologique – difficile à établir de toute façon du fait de la circulation multiple des légendes –, nous observerons brièvement les répercussions et les extensions de ce schéma directeur dans deux autres « historias », toujours à la recherche d'une interprétation du geste pictural de Luc : sa légende fluctue dans les limites posées par la tradition, mais sa compréhension peut mobiliser de nouvelles focalisations.

L'histoire de l'image de Valvanera reprend presque l'ensemble des références et des conclusions évoquées précédemment, cimentées en aval par le postulat suivant : sa ressemblance avec l'effigie d'Atocha induit qu'elles ont été fabriquées par la même personne, saint Luc¹¹⁹⁴, l'excellent et prolifique peintre sculpteur élu et guidé par Dieu. Aucun pan de l'argumentation ne manque¹¹⁹⁵, mais ils sont agrémentés de commentaires dans lesquels s'exprime plus librement le regard de l'auteur sur le mythe : tout d'abord dans la poésie liminaire, selon une modalité conventionnelle, mais aussi dans le corps de l'histoire, avec davantage d'originalité. Sur les trente-six strophes qui anticipent le parcours de l'image au seuil de l'ouvrage, deux s'arrêtent sur le personnage de Luc :

De San Lucas el primor,
A dos luces se percibe,
Y en esta Imagen se escribe
El Euangelio mejor.
Escruiò con resplendor;
Pero labrò de hermosura,
Dio a sus milagros anchura,
Y para quedar vfana,
Fue esta Imagen Soberana
Extension, y abreuiatura.

Diuino siempre, y humano,
Con vna pluma, y dos buelos;
Si la pluma es de los cielos,
Es de la gloria su mano.
Con esto lo soberano,
De pincel, y pluma vn misto,
Bien oido, y mejor visto,
La Imagen sacò en taugia;
Porque copiando a Maria,

¹¹⁹⁴ Fray Diego de SILVA Y PACHECO, *Historia de la imagen sagrada de María Santissima de Valvanera, en el oriente de su hermosura en los Montes Distercios, y eclipse de sus luzes en un Roble hasta la plenitud de su candor en la Aurora, que se descubrió en su ballazgo*. Madrid : Melchor Alvarez, 1679, f^o 17r^o : « Qual fue la mano que fabricò esta Imagen? De que artifice se valiò la Sabiduria diuina para sacar esta copia tan hermosa? Y pues confessamos, que S. Pedro Apostol la consagrò, verisimil es, que fue hechura de San Lucas. Esta consequencia la prueba la semejança tan grande, que tiene con la que es venerada en la Coronada Villa de Madrid, Corte de la Magestad Catolica, con la inuocacion de nuestro Señora de Atocha: porque estas dos Imagenes se parecen en estatura, en facciones, en el color, en la hermosura; y si la de Atocha es fabrica de San Lucas, la de Valvanera, es preciso que sea del mismo Autor. »

¹¹⁹⁵ Seuls l'enthousiasme et la grandiloquence peuvent entraîner une variation de la forme, atténuant les doutes quant au fond qui reste inchangé : « [...] nunca dudo, que fuesse pintor prodigioso, y escultor perfectissimo. [...] Que admiracion puede auer de que [...] pudiese vna [mano], y sola, pero santa, vn pinzel solo, pero infatigable, vna disposicion sola, pero asistida del especial concurso diuino, fabricar, y pintar tantas Imagenes de Maria [...]? »
fray Diego de SILVA Y PACHECO, *Historia de la imagen sagrada...*, f^o 16r^o.

Escruiò mejor de Christo¹¹⁹⁶.

Sans égards pour les polémiques, ces vers instaurent d'office Luc comme le fabricant de l'effigie et tissent ses deux compétences afin de rehausser l'éclat de son œuvre. L'image écrite désigne à la fois l'évangile le plus imagé et le portrait le plus parlant. Ces deux réalisations sont totalement assimilées dans la logique en chiasme et dans la considération de leur complémentarité : l'une est la prolongation ou la synthèse de l'autre, et inversement. L'ambivalence artistique du résultat, digne d'un travail d'orfèvre, fait écho en amont à une autre dualité, celle de l'humain qui côtoie le divin, ou vice-versa, celle de la divinité qui s'incruste dans le geste de l'homme. La personnalité créatrice de Luc n'est pas clarifiée, mais magnifiée ; le poème liminaire joue bien son rôle.

Au-delà de ce procédé métaphorique relativement commun, la mise en équation de l'écriture et de la peinture se poursuit dans la prose, toujours au sujet de l'œuvre de Luc. Il ne s'agit plus d'imbriquer ses facultés pour mieux les déployer, mais d'en objectiver une afin de mieux identifier l'autre. Ainsi, devant la difficulté à faire tenir dans les mains de l'évangéliste la fabrication de toutes les images qui lui sont attribuées, l'auteur prend du recul et fait appel à l'arbitrage d'une science, la paléographie :

Las pinturas se distinguen, como las letras; concese el pintor, como el que escriue; y el mismo estilo se descubre en lo que saca el escritor en sus obras; en ellas como en efeto se declara el artifice. Luego si la Imagen milagrosa de Atocha es de San Lucas, la de Valuanera, que es del mismo talle, belleza, color, y cantidad, será del mismo Euangelista¹¹⁹⁷.

Au-delà du syllogisme déjà explicité, cette question du style n'est pas anodine, car en plus de profiter au critère de ressemblance des images qui fonde leur véracité, elle permet d'introduire une ultime extrapolation, celle de l'excellence qualitative du geste. Reconnaître la marque d'un peintre est une chose, mais reconnaître la signature d'un génie en est une autre. Afin d'asseoir complètement l'autorité et la légitimité des portraits de la Vierge réalisés par l'évangéliste, il est question de la valeur de son art, et cette démonstration emprunte un chemin bien connu, celui des maîtres grecs, Timanthe pour l'expressivité du visage, et Apelle pour la grandeur absolue, mais aussi celles des gloires modernes :

Y si fue estimable à los hombres siempre la estatua, ò pintura de los celebres artifices del Orbe, Timantes, Apeles, y otros, que celebra la antiguedad, y se solicitan de las mejores manos estos pinceles [...] quien puede entender, que en aquel siglo primero

¹¹⁹⁶ Fray Diego de SILVA Y PACHECO, *Historia de la imagen sagrada...*, « Poema a la imagen de Valuanera, que fabricò San Lucas, y consagrò San Pedro, y à su translacion por las manos de S. Hierotheo Diuino, y Onesimo, y Santa Polixena, y Sarra, y al hallazgo de Nuño, primero ladron, y despues Anacoreta, y à la venida de San Atanasio a este Santuario. », pp. XX-XXVI. Pour le terme « taugia », le *Diccionario de la Real Academia* donne l'équivalent « Taujía, Ataujía (Del ár. hisp. *attanšyya*, y este del ár. clás. *tawšyah*). 1. f. Obra de adorno que se hace con filamentos de oro o plata embutiéndolos en ranuras o huecos previamente abiertos en piezas de hierro u otro metal. 2. f. Labor primorosa o de difícil combinación o engarce. » La Vierge et le Christ sont ces deux filaments de matières précieuses dont Luc damasquine son texte et sa peinture, mais le processus d'incrustation est démultiplié : chaque filament suit et reflète son pendant, selon le phénomène de ressemblance emblématisé par les *picturae* de fray Nicolás de la Iglesia, tandis que chaque support renvoie et enrichit l'autre, l'écriture s'éclaircissant par l'image, et celle-ci explicitant celle-là.

¹¹⁹⁷ Fray Diego de SILVA Y PACHECO, *Historia de la imagen sagrada...*, ff^{os} 17r^o-17v^o.

huuiesse estatuario, que fabricasse Imagines de Santidad, sino San Lucas? Pues otros del mismo arte solo sabian fabricar idolos a la Gentilidad sacrilega; pero Imagines modestas, y deuotas, sola la santidad de S. Lucas, las daria hermosas, y perfetas al mundo. [...] siendo tan irrefragable argumento, que para estimar vna pintura, con mirarla se dize, si es del Ticiano, ò del Griego: y los que professan con perfeccion el arte, con la misma distincion conocen el dueño de la pintura, que se distingue la letra de diferentes manos¹¹⁹⁸.

Rarement nous avons observé ce rapprochement au sommet des deux premiers peintres. Le plus souvent, les tournures métaphoriques empêchent une véritable confrontation de leurs personnalités, et plus rarement encore Luc est dégagé de sa divinité pour être contemplé dans sa qualité artistique. Cependant, l'auteur a insisté auparavant sur le téléguidage de la main de l'évangéliste ; sa sainteté contient cette détermination, exceptionnelle mais limitative. De l'autre côté de l'image, un pas est également fait : le temps de l'argumentation, la contemplation religieuse rejoint l'expérience esthétique, le portrait de la Vierge inspirant un regard désintéressé en quête de l'auteur, de sa patte, et moins du message, de la volonté performative qui la surplombe malgré tout. Le style, cette notion issue du prisme paléographique, se traduit enfin pour ce qu'il est dans le domaine pictural, et même de manière éphémère, il offre enfin à Luc un statut d'artiste créateur.

Dans un même sillage, qui s'apparente davantage à une spirale, la *Historia de Nuestra Señora de la Oliva* reprend un fil argumentatif usuel, mais elle révèle un nouveau type d'incrustation au-delà de la légende même des origines de l'effigie. Au détour des preuves de filiation qui passent par Atocha pour atteindre Antioche, et donc le premier siècle de la chrétienté, la prose du théologien s'équipe d'une herméneutique similaire à celle déjà évoquée. Plus exactement, le développement consiste en un plagiat presque total du chapitre dédié à la reconstitution du portrait de la Vierge par saint Luc, mais cette reprise à peine aménagée ne se contente pas du fond et emporte avec elle la forme et les métaphores ; l'auteur cite d'ailleurs ses sources, parmi lesquelles se trouve logiquement la *Historia de Nuestra Señora de Valvanera* de Diego de Silva y Pacheco¹¹⁹⁹. Dans le cadre de cette duplication de l'argumentation, l'éclairage du paléographe réapparaît littéralement, ainsi que les figures des maîtres anciens et modernes, afin d'explicitier l'évidence stylistique que les œuvres de Luc doivent inspirer¹²⁰⁰.

¹¹⁹⁸ Fray Diego de SILVA Y PACHECO, *Historia de la imagen sagrada...*, f° 19v°.

¹¹⁹⁹ Juan CARO DEL ARCO, *Historia del sagrado monte de la Oliva, y su milagrosa Imagen : donde se trata quien la traxo desde Ierusalen à aquel monte dichoso, viuiendo Maria Santissima; que tierra era, y los sucesos que se originaron de su venida*. Alcalá : Francisco García Fernández, 1676, p. 35. Voici un autre exemple parmi beaucoup d'autres de la reprise d'une idée accompagnée de sa formulation d'origine : « El auer sido S. Lucas, no solo quien dicesse vista a los colores, sino aliento à vn arbol, formando de madera estatuas con singular perfeccion del cuerpo Santissimo de Maria, lo assegura Fray Diego Morillo en la Historia de nuestra Señora del Pilar », *ibid.*, p. 33.

¹²⁰⁰ Juan CARO DEL ARCO, *Historia del sagrado monte de la Oliva...*, p. 32 : « Las pinturas se distinguen como las letras, conosece el pintor, como el que escribe, y el mesmo estilo se descubre en lo que saca el escultor en sus obras, en ellas, como en efeto se declara el artifice. » *Ibid.*, p. 37 : « Y si fue estimable à los hombres siempre la estatua, ò pintura de los celebres artifices del orbe, Timantes, Apeles, Ticiano, el Greco [...], y se solicitan de las mejores manos estos pinceles: como se puede dudar, que para traer à España los Discipulos de Santiago nuestro Patron, buscarian a precio del mayor cuidado pinturas, y cuerpos de Maria Santissima de la mano soberana del Evangelista San Lucas [...]. »

Cette migration des expressions d'une histoire à l'autre implique une ressemblance rhétorique qui dédouble les reflets liant les effigies mariales. Le topique gagne dès lors en pertinence, car loin de s'étouffer, il s'étoffe dans la complémentarité et la réciprocité qui président au réseau de ces récits. Le ressassement se fait propagation, et l'enchâssement du fond comme de la forme crée un effet de cohésion, chaque histoire devenant le modèle ou la copie de ses semblables. La personnalité de Luc prend toute son envergure dans la famille de ces images dévotionnelles, et il rejoint également celle des artistes, même si cela ne relève que du mirage.

Nous finirons cet aperçu du phénomène de filiation des images et des récits par l'interrogation de la légende de Guadalupe. Tout comme l'effigie d'Atocha, celle conservée dans le monastère d'Estrémadure se détache de la masse iconique et la nourrit par une primauté impliquant le personnage de saint Luc : elle aurait été enterrée à ses côtés à Acaya, en Asie mineure, puis, au milieu du IV^e siècle, elle aurait été transportée avec ses restes à Constantinople. Cette union *ad vita aeternam* de Luc et de la statue est fortement symbolique et peut être interprétée de deux manières : le talisman déposé dans la sépulture pourrait être compris comme un attribut définissant le défunt, peintre et sculpteur, mais cette œuvre pouvait également être l'une de celles que Luc avait emportées dans son périple de christianisation. Cependant, c'est moins cette prémisse de la légende, tardive qui plus est¹²⁰¹,

¹²⁰¹ Françoise CRÉMOUX, *Pèlerinages et miracles à Guadalupe au XVI^e siècle*. Madrid : Casa de Velázquez (Bibliothèque de la Casa de Velázquez ; 17), 2001, pp. 13-14 : « Si l'on analyse, en les comparant, les différentes versions de l'histoire, il apparaît que celle-ci a énormément évolué, au fil des ans et des formulations. Mais ce sont toujours sur les mêmes points que des transformations se sont opérées. Le premier de ces points est l'origine de la statue : sur son apparition, les textes les plus anciens sont muets. La statue est à Rome, en la possession du pape Grégoire, qui a pour elle une dévotion particulière et la conserve dans son oratoire. Mais d'où vient-elle ? Quel artisan en est le créateur ? La question ne se pose même pas, n'a pas d'intérêt : il suffit, pour donner une dimension quasi sacrée à la statue, qu'elle ait suscité chez un pape, un saint, cette préférence. Mais dans certaines versions postérieures, la paternité de cette statue est attribuée à l'apôtre Luc, même si la formulation de cette information est prudente : « *se dice haberla pintado el evangelista San Lucas, que era gran médico y pintor* », peut-on lire dans le récit de l'invention d'Ecija [fray Diego de ECÍJA, *Libro de la invención de esta santa Imagen de Guadalupe, y de la erección y fundación deste monasterio, y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de él* [avant 1534], éd. de fray Arcángel Barrado Manzano, Cáceres, Publicaciones del Departamento provincial de seminarios de FET et des JONS, 1953, chap. I, p. 37]. Il semble donc qu'avec le temps les rédacteurs aient éprouvé le besoin de renforcer l'aspect sacré des origines de la statue en lui donnant pour créateur un des évangélistes. Il faut probablement attribuer ce besoin aux critiques de l'humanisme chrétien qui, au début du XVI^e siècle, se multiplient envers le culte des images, accusé de conduire à l'idolâtrie ; qui mieux qu'un des narrateurs de la vie du Christ, et de la Vierge, pouvait être digne de dessiner une *vera effigies* de Marie ? » L'ouvrage de Gabriel de TALAVERA, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe...* Tolède : T. de Guzmán, 1597, commence en effet l'histoire de la statue au moment de la procession de saint Grégoire (fig. 61). Les choses évoluent avec Juan de MALAGÓN, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe* [1672], Fernando Cotta y Márquez de Prado (éd.). Guadalupe : Ediciones Guadalupe, 2003, pp. 29-30, « cap. 1. En que se refiere quien hizo esta Santa Imagen » : « Refiere Jacobo Biblio en los Comentarios, que hizo sobre San Juan Damasceno, de comun tradición, desde el tiempo de los Apóstoles, y de opinión de S. Agustín, que el Evangelista S. Lucas supo el Arte de pintar; y que le ejerció dando al lienzo muchas veces las Copias de Nuestro Salvador, y de su Santísima Madre, y sacábalas parecidas, que como consideró, y vió tantas veces estos mejores Originales, le salían los retratos muy perfectos. El buen Pintor, para serlo, dicen los peritos en el Arte, que ha de ser tambien Escultor, y créese, que lo fue este Santo Evangelista, pues desde la cristiana antigüedad ha venido de mano en mano, que hay muchas Esculturas de la suya, y no es pequeña conjetura, aunque mejor la llamáramos certeza, de que sea una de ellas la Santísima Imagen de GUADALUPE, el saber, que el Santo Pontífice, y Doctor Gregorio Magno, primero de este nombre que puso especial cuidado en recoger en su Capilla todas las hechuras Santas que halló de la antigüedad, parece, que tenía con especialidad puestos los ojos en ésta, porque quizá supo, que se había labrado con la misma mano, que se escribió el Evangelio, y que la de Lucas entallaba con la verdad que escribía, pues había sacado tan verdadera la Copia de la más divina mujer, y hecho este milagro de imágenes por quien tantos ha obrado su Original; por tan

que sa suite qui inspira bon nombre de récits. La translation des reliques et de la statue est en effet éclipsée par la procession organisée par Grégoire le Grand à Rome afin d'éradiquer une épidémie de peste (fig. 61)¹²⁰², épisode qui fait office de preuve dans l'attribution de l'effigie à Luc. De nouveau, c'est la portée miraculeuse de l'image et moins sa fabrication qui retient l'attention des théologiens – même si cette chronologie est davantage mise au jour, elle reste secondaire ; elle disparaît d'ailleurs du chapitre dédié à l'image de Guadalupe dans le *Compendio* de Juan de Villafaña, au profit de l'épisode romain –, et c'est cette efficacité qui s'érige à rebours comme un pilier du mythe de Luc artiste.

Le système de filiation suit un mouvement ascendant qui rattache à sa base toutes les émanations aussi diverses soient-elles de la figure de la Vierge, et qui remonte par le biais d'une spirale argumentative jusqu'à une épine dorsale historico-légitime. La personnalité de Luc peintre forme l'un des tronçons de cette colonne, et en fonction des volontés persuasives des auteurs, elle a pu occuper une position plus ou moins préminente. Même si, de manière très marginale et illusoire, l'évangéliste a pu être rapproché des artistes créateurs célèbres pour leur art, il reste de toutes parts réduit au rang de maillon, d'intermédiaire : celui de la Vierge et du Christ qui lui commandent leurs représentations, et celui de la narration théologique qui en extrait toute la moelle dévotionnelle.

C'est ce que confirment les paroles de *fray* José de Sigüenza au sujet de l'image mariale de Guadalupe. Après un retour sur l'édification du monastère qui l'abrite, l'auteur souligne l'importance et la pertinence de son ordre ainsi que de ses sanctuaires les plus emblématiques. Leur gloire est le fait de Dieu qui a choisi ses fidèles et ses temples, privant le reste de l'humanité des lieux et des illustrations sacrées indignes de leur idolâtrie. Mais la stigmatisation de l'iconoclasme et la défense de l'image religieuse, propres à cette période de réaffirmation du catholicisme, s'accompagnent de plus d'une hiérarchisation interne des effigies : leur réhabilitation globale est cimentée par l'excellence de certaines d'entre elles, davantage favorisées par la divinité. Parmi elles, la statue de Guadalupe se distingue par trois qualités

alta circunstancia digo yo, que miraba el Santo Pontífice, a esta Sagrada Imagen como a negra niña de los ojos del Señor [...]. » L'historien brode en raccrochant tous les événements plus ou moins avérés les uns aux autres, et il procède de même au sujet de la technique employée par Luc : « La Filosofía enseña que la niña de los ojos negra, hace, que vean los ojos pero que la blanca no; luego si esta niña hermosa, entonces Romana, y ahora Guadalupeña, se precia del negro tinte, esta es la niña por quien los ojos de Dios tiran sus líneas visuales a las necesidades, que padecen los del mundo. Sin duda no quiso por eso la mano del Pintor, y escultor Lucas darla del blanco barniz, sino ponerla de la negra tez, que ves. [...] viendo Lucas, que volvía a quedar sin niña el Mundo, para que Dios le mirase, trató de hacer una copia parecida de la calidad, y condición, que se requiere para poder ver por ella, y así nos la sacó, y dejó negra, y tan negra como hermosa [...]. »

¹²⁰² Françoise CRÉMOUX, *Pèlerinages et miracles...*, pp. 10-11 : « C'est là qu'elle serait parvenue entre les mains de Grégoire, futur saint Grégoire le Grand, alors cardinal et légat du Saint-Siège à Constantinople, qui lors de son séjour à la cour de l'Empereur avait noué une étroite amitié avec Léandre, archevêque de Séville. De Constantinople, l'image passa en Italie lorsque Grégoire regagna Rome. Il y devint pape en l'an 590. [...] la ville était à cette époque victime d'une grave épidémie de peste [...] ; lors d'une procession organisée par Grégoire pour implorer la protection de la Vierge, la statue fut solennellement promenée dans les rues de Rome [...]. » Cette image portée en procession est cependant majoritairement identifiée au portrait conservé à Sainte-Marie-Majeure ; les effigies se confondent dans toute leur diversité légendaire et formelle, les jeux de reflets profitant ainsi à l'extension de la croyance. Pour une mise à plat du mythe, voir l'article de Sebastián GARCÍA RODRÍGUEZ, « La leyenda de la Virgen de Guadalupe », *Frontera*, septembre 1989, n° 6, pp. 9-14, en partie dans *Guadalupe: siete siglos de fe y de cultura*, Sebastián GARCÍA RODRÍGUEZ (éd.). Guadalupe : Ediciones Guadalupe, 1993, pp. 18-23.

complémentaires mais de différentes natures. Tout d'abord historique, puisqu'elle remonte au temps du pape Grégoire le Grand, mais aussi technique, puisqu'elle serait l'œuvre de saint Luc, et enfin dévotionnelle, puisque Grégoire l'aurait bénie de ses mains avant de la confier à Léandre :

Si por la antigüedad es antiquísima, por lo menos del tiempo del Papa S. Gregorio el Primero. Y si creemos la tradición, que corre desde el tiempo de los apóstoles hasta ahora (sea ésta la segunda razón), que San Lucas no sólo fue médico, sino también pintor (como lo afirma S. Juan Damasceno), y según los valientes (que así llaman a los que valen mucho en este arte), el buen pintor ha de ser también escultor y esta imagen es de su mano; como lo creen muchos píamente, no es pequeña razón para anteponerla a muchas. Si tuviéramos ahora algún dibujo de aquellos antiguos tan celebrados Apeles, Zeuxis o Praxiteles, le hiciéramos fundas de oro. La antigüedad sagrada usó mucho bendecir y consagrar las imágenes, que ya no lo hace la Iglesia. Pues bien, podemos creer que no salió ésta de las manos del santo pontífice (porque sea ésta la tercera razón) enviándola a su amigo S. Leandro sin bendición y consagración. [...] Por haber sido esta imagen de tan santísimo prelado, también aun en género de estima, se le debe muy grande¹²⁰³.

Les trois raisons s'imbriquent les unes dans les autres malgré leurs plans distincts. La temporalité de Luc semble neutralisée au profit de son geste, plus précisément de son art, double et excellent. De nouveau, les figures antiques accompagnent cette idée de grandeur artistique de l'évangéliste, dont l'œuvre mérite bien la plus grande vénération ; là se situe encore et toujours l'objectif ultime d'une rhétorique déployée en vue d'imposer une observance enchâssée des images, de leurs modèles et du culte catholique tout entier.

Au sommet de la légitimation de l'implication de Luc dans la fabrication des effigies mariales, le geste artistique atteint logiquement une qualité esthétique virtuelle, supposée mais aucunement explicitée. Elle est illustrée par le rapprochement avec la figure d'Apelle, qui ne cesse de creuser un certain paradoxe : en l'absence des œuvres attribuées au maître grec, les commentaires stylistiques abondent à son sujet, alors que les innombrables portraits issus de la main de Luc n'inspirent presque aucune précision de ce genre. D'un côté, la réactivation du catalogue de Pline détermine la pérennité imaginaire de l'art d'Apelle, et d'un autre côté, l'observation de la performance divine détermine une perfection de la facture de Luc, dont la critique devient éminemment superflue.

Une légende plus tardivement consignée pousse cependant la démonstration dans ce sens et récolte les fruits de la rhétorique utilisée dans les récits précédents. Cet approfondissement concerne l'image de la Vierge de la Soterraña¹²⁰⁴ : dans les deux versions

¹²⁰³ José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de san Jerónimo*, Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla (éd.). Valladolid : Junta de Castilla y León (Libros recuperados ; 2), 2000, t. I, pp. 145-146. Contrairement à ce qu'indique Fernando Cotta y Márquez de Prado dans son édition de Juan de MALAGÓN, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe...*, p. 145, note 59, José de Sigüenza aborde bien la légende de saint Luc, et il est même l'un des premiers à consigner par écrit ce lien entre l'évangéliste et la statue de Guadalupe.

¹²⁰⁴ Cette légende n'est pas développée par Juan de Villafañe dans son *Compendio* ; il la cite dans la liste de celles qui ne sont pas clairement avérées, faute d'une tradition, d'une véracité ou d'une documentation suffisantes, voir Juan de VILLAFANE, *Compendio histórico...*, pp. XXXI-XXXII. Le texte sur lequel nous nous appuyons est celui de Bartolomé FERNÁNDEZ VALENCIA, *Historia y grandezas del insigne templo, fundación milagrosa, basilica sagrada y célebre santuario de los santos mártires hermanos san Vicente, santa Sabina y santa Cristeta: consagrado a la eterna memoria de sus ínclitos*

qui nous sont parvenues, Bartolomé Fernández Valencia l'insère dans la lignée de celles d'Atocha, de la Oliva et de Valvanera en citant Quintana, Caro del Arco et Silva y Pacheco, mais aussi les sources plus générales, de Villegas à Nicéphore Calliste. Cette compilation enfile donc les lieux communs et les métaphores sur la double habileté artistique de l'évangéliste, peintre et sculpteur, et sur la provenance syrienne des images apportées en Espagne par les apôtres.

Plus que tout autre récit, sans doute parce qu'elle arrive en bout de chaîne et que l'éloquence se fait à la fois plus pragmatique et plus imagée – plus baroque en somme – en ce dernier tiers du XVII^e siècle, l'histoire de l'effigie de la Soterraña exploite le filon de la ressemblance et se complaît dans le raisonnement en spirale. Ainsi, dans l'évocation de cette « copia de su prototipo », la théologie est plus que jamais entrelacée dans la tradition et la notion de modèle se trouve démultipliée. Fort de l'ensemble des icônes et des textes historiques élevés au rang de preuves, l'auteur s'attache à démontrer une fois encore l'implication de Luc dans la fabrication de l'image, mais avec une certaine originalité : en application de l'idée selon laquelle la peinture peut être déchiffrée comme une écriture, l'historien se risque à une étude comparative des portraits de la Vierge, une critique concrète de leur style. Le reflet qui lie les différentes œuvres, en l'occurrence des sculptures, est considéré dans sa matière artistique :

Resta ahora sólo saber que sea la fábrica y pintura del evangelista san Lucas. Y para esto he de valerme de una prueba eficacísima, que es el cotejar esta imagen con la milagrosa de Atocha y con otras que se tienen y reverencian por del sagrado evangelista, alegando la similitud que tiene con todas ellas y que conviene en las

*nombres en el mismo lugar en que ofrecieron por Cristo sus vidas y adonde en majestuosos sepulcros son venerados sus santos cuerpos y preciosas reliquias. Contiene la invención maravillosa de la apostólica imagen de la Virgen nuestra Señora con título de la Soterraña, aparecida en el mismo templo; y por indicios y conjeturas se infiere que fue traída por los apóstoles y pintada por san Lucas. Con un comentario o epílogo de las grandezas de esta ciudad [1676], Tomás Sobrino Chomón (éd.). Ávila : Ediciones de la Institución Gran Duque de Alba ; Caja de Ahorros de Ávila (Fuentes históricas abulenses ; 13), 1992, 372 p. Il s'agit en fait d'un manuscrit du XIX^e siècle que Tomás Sobrino Chomón considère être une copie directe du texte original, aujourd'hui perdu. La Real Academia de la Historia à Madrid conserve un manuscrit en deux parties appartenant à la collection Salazar y Castro: « Sin fecha. Segunda parte. Trata de el glorioso martirio de San Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta, hermanos, patronos de la ciudad de Avila. Y la fundación y grandezas de su Santo Templo, y se escribe la vida de San Pedro de el Varco, confesor, pruevasse que los Santos Martyres, nuestros patronos, fueron naturales de Evora, de la Carpetania y no de Evora de la Lusitania, y que sus Santos Cuerpos están en ésta ciudad, no en Arlanza o en León, como algunos, sin fundamento, quieren. Manuscrito de letra del siglo XVII. R-7, f^o 1 a 219. N^o 68902 del inventario. Sin fecha. Tercera parte. Trata de la milagrosa invención de la devotísima Ymagen de Nuestra Señora de la Soterrana, que está colocada en el Insigne Templo de San Vicente de Avila, Antigüedad y origen de el título y nombre de Imagen Apostólica que se le ha dado y da. Pruebase que es de aquellas imagenes que los apóstoles traxeron a España, y se traen algunas conjeturas para decir fue pintada por San Lucas, evangelista. Con un tractado de algunos milagros de los muchos que obra Dios por medio e yntercesión de esta Soberana Señora, venerada en su apostólica Imagen; y las veces que a salido de su soterrana y templo por necesidades públicas. Manuscrito de la misma letra que el anterior. R-7 [9/1134], f^o 220 a 292. Siguen nueve hojas de Indice, sin numerar. N^o 68903 del inventario. Esta parte, y la que se describe en el número precedente, deben pertenecer, según conjetura Tomás Muñoz y Romero (obra citada, artículo Avila, n^o 14), a una obra que describe, y cuyo autor fue Bartolomé Fernández de Valencia, de la que se da noticia en un índice antiguo de la Librería de la España Sagrada. » Une comparaison des chapitres dédiés à saint Luc montre que le manuscrit est bien plus fourni que la transcription, qui évince souvent les échos aux autres images miraculeuses et les développements historiques. En l'absence de données suffisantes sur ce manuscrit, nous basons l'essentiel de notre analyse sur la transcription du texte de Bartolomé Fernández Valencia (*Discursos VI-VII*).*

señales y demás circunstancias en la estatura, en la escultura, en el color, en las facciones, como en particular se irá viendo¹²⁰⁵.

Sans que la détermination divine et miraculeuse de l'œuvre ne s'efface, le geste de Luc devient presque palpable dans l'observation de son résultat, de sa technique. La formulation laisse plus libre cours à la réflexion sur la réalisation, l'art à déployer pour atteindre une telle excellence :

La [imagen] de la Soterraña de Ávila es de hechura muy extremada y labrada con admirable destreza y maestría. [...] No la han podido copiar con verdadera semejanza los más valientes pintores, ni aciertan a imprimir en el lienzo el aire y color de su bellissimo rostro, sin que basten las diligencias del arte para poderlo conseguir¹²⁰⁶.

Dans les récits antérieurs, les arguments irréfutables relevaient quasi exclusivement de faits ou de circonstances ressassés depuis la naissance de cette légende apocryphe, mais toujours périphériques au geste original de Luc : de son statut de disciple à la pertinence de sa double vocation d'écrivain à la plume imagée et de peintre au pinceau éloquent, toutes ces qualités restaient en dehors d'une caractérisation spécifique de son œuvre picturale. Sans parvenir toutefois à une quelconque critique artistique, la démonstration fonde progressivement sa véracité sur les images contemplées en deçà de leur historicité et de leur efficacité, dans leur discours stylistique, leur facture s'apparentant à une signature à valeur de fondement. Le raisonnement en spirale, ou « tradición continuada », semble être la cause de ce déplacement subtil du paratexte au corps de l'effigie, le visuel devenant ainsi une source de vérité¹²⁰⁷.

Cette qualité de Luc, peintre insurpassable doué d'une excellence dialectique, fruit du destin divin et d'un certain style, fait culminer son geste artistique à proximité de ceux des maîtres grecs, dont la descendance se pose en des termes différents. Tandis que les historiens ramifient au maximum la base légendaire des images, en divisant et en tissant tous les liens qui peuvent les ramener au premier siècle de l'ère chrétienne et donc au personnage de Luc, en aval de ce parcours, les mailles se resserrent et le processus de démultiplication ralentit. La diffusion de l'effigie est nécessaire mais exigeante : il est souvent précisé que la divinité ne tolère pas que n'importe qui s'attache à la copier ou à la restaurer, sous peine de dessèchement de la main ou d'aveuglement. Une hiérarchie des artistes se met alors en place : tout comme Luc a été pressenti comme l'unique peintre ou le peintre le plus doué pour s'acquitter de la

¹²⁰⁵ Bartolomé FERNÁNDEZ VALENCIA, *Historia y grandezas del insigne templo...*, p. 300.

¹²⁰⁶ Bartolomé FERNÁNDEZ VALENCIA, *Historia y grandezas del insigne templo...*, p. 300. Le manuscrit de la *Real Academia de la Historia* est plus précis encore : « La de la Soterraña de Avila es de hechura muy estremada, y labrada con admirable destreza y maestría, descubriéndose en lo colorido y tallado los primores de el Artifice. [...] el color [...] al cabo de tantos años esta tan fresco y vistoso, como si se acabara de pintar. », *Tercera parte. Trata de la milagrosa invención...*, ff^{os} 256v^o-257r^o.

¹²⁰⁷ Là encore, le manuscrit est plus explicite : « Y esta semejança en todo [en el tamaño, en la talla, en las facciones], sin discrepar en nada, es el argumento mas fuerte, y por serlo se vale de el Juan Caro de el Arco en la historia de Nuestra Señora de la Oliva, para decir que aquella Sagrada Imagen es pintada por San Lucas, y trayda por los Discipulos de Santiago, como la de la Soterraña, haciendose esto mas probable con la tradicion continuada, a que se llegan vnas conjeturas tan manifiestas, que lo acreditan por verisimil y cierto. [...] Es la similitud y concordancia [...] vn solido fundamento, vn testimonio hevidente, y vna prueua eficacissima [...]. », *Tercera parte. Trata de la milagrosa invención...*, f^o 259v^o.

commande divine, un même privilège est attendu au moment du renforcement de certains cultes en Espagne.

L'histoire de la Vierge de la Soledad témoigne de cette notion d'élite qui perdure : de manière symptomatique, le personnage d'Apelle entre alors en scène, fort de son décret d'exclusivité¹²⁰⁸, tandis que la personnalité de Luc peintre est cantonnée dans sa dimension surhumaine. Les deux peintres restent de faux jumeaux. À l'heure d'une duplication moderne de l'effigie de la Soledad, deux sculpteurs s'opposent, Gaspar Becerra et Simón de Baena, affiliés aux deux institutions rivales du couvent des minimes de la Victoria et de la confrérie de Nuestra Señora de la Soledad¹²⁰⁹. La question de l'exclusivité se pose à nouveau, mais dans un contexte différent : au privilège de l'évangéliste prolifique qui permet d'identifier un maximum d'exemplaires du portrait de la Vierge, peints et sculptés, succède une difficulté, voire une incompétence¹²¹⁰ à copier l'image, et parallèlement, une limitation volontaire de sa reproduction.

En quelque sorte, saint Luc, issu d'une légende déjà fragile, ne connaît pas de réelle descendance, contrairement aux différentes lignées qui se réclament d'Apelle. La spirale argumentative qui parvient imperceptiblement à rehausser la personnalité artistique de Luc est circonscrite à quelques récits tardifs ou peu diffusés : l'évangéliste ne s'impose donc pas comme un modèle idéal, il reste dans l'inertie spécifique du récit des origines sans s'extrader vers la période moderne qui, au-delà de la dissertation sur les origines des images, s'intéresse davantage à leurs miracles, à leur efficacité et à leur monopole. L'identification de l'image se mue en un droit à l'image qui rompt le cercle vertueux de la démultiplication. La qualité artistique n'était pas une préoccupation au sujet de Luc du fait de l'implication divine dans son geste, mais elle devient un problème par la suite : l'artisan doit atteindre la grâce et la dévotion de l'évangéliste, mais il doit aussi bénéficier des bons appuis dans la société religieuse. C'est précisément par un rapide état des lieux du contexte socio-religieux du peintre que nous achèverons notre parcours théorico-théologique, avant d'entrer dans les représentations visuelles de sa légende.

¹²⁰⁸ Antonio ARES, *Discurso del Ilustre origen y grandes excellencias de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid de la sagrada orden de los Minimos de S. Francisco de Paula*. Madrid : Pedro Taço, 1640, ff^{os} 34v^o-35r^o : « [el] valeroso Alexandro Magno, de quien refiere su historiador Quinto Curcio, que tenía mandado debaxo de grandes penas, que ningun pintor se atreuisse a retratarle, sino el famoso Apeles, porque del solo fiaua que lo haría con propiedad. Cosa que a no ser la piedad, y fe de los Christianos tan sincera, se deuiera guardar [...] ». Nous avons déjà évoqué la position opposée de Juan de Zabaleta qui, dans ses *Errores celebrados* de 1653, dénonce précisément cet élitisme et insiste sur l'impact que peut avoir toute image, courtisane en l'occurrence, bonne ou médiocre.

¹²⁰⁹ Sur les prétentions dévotionnelles et économiques des religieux de la Victoria et leur défense de l'image originale de la Vierge de la Soledad au détriment de ses copies, voir l'article d'Elena SÁNCHEZ DE MADARIAGA, « La Virgen de la Soledad: la difusión de un culto en el Madrid barroco », in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda et Cécile Vincent-Cassy (éds.). Madrid : Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez ; 104), 2008, pp. 219-240.

¹²¹⁰ Les premières tentatives de Gaspar Becerra pour dupliquer la statue de la Vierge de la Soledad se soldent par des échecs. Voir sur ce cas précis Elena SÁNCHEZ DE MADARIAGA, « La Virgen de la Soledad... », pp. 219-225 ; sur l'ampleur et la signification de ces portraits manqués dans les récits d'images mariales, voir l'article de Javier PORTÚS PÉREZ, « Verdadero retrato y copia fallida: leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas », in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica...*, pp. 241-251.

IV. REPRÉSENTATIVITÉ DE SAINT LUC, DU PATRONAGE ROYAL À L'ACADÉMIE

L'étude des premiers peintres dans une grande variété de supports écrits a permis d'apprécier l'oscillation d'Apelle et de saint Luc entre leur statut de métaphores et celui de personnages historiques. De la formulation imagée dans la prose et la poésie au regard revendicateur de la théorie, les contours des deux peintres se sont précisés dans leurs significations et leurs usages préférentiels. Par l'interrogation des sources emblématiques et théologiques, c'est le geste pictural qui a gagné en netteté, tout en laissant dans une certaine évanescence le corps et l'esprit humains qui l'animent. En guise de transition entre cette sphère des mots éminemment imagés et la mise en image directe du premier peintre, nous présenterons brièvement deux aspects du contexte socio-politique dans lequel l'artiste évolue, aspects par lesquels le reflet légendaire se matérialise un peu plus. Il s'agit d'une part du cas de patronage royal d'une église romaine, et d'autre part, des vellétés académiques, deux processus dans lesquels l'héritage du patron des peintres se fait tangible.

La basilique Sainte-Marie-Majeure revient souvent dans les sources précédemment interrogées car elle abrite une effigie de la Vierge, connue comme la *Salus Populi Romani* (fig. 59), la plus célèbre, la plus authentique – malgré la représentation polémique, car anachronique, de l'Enfant Jésus dans les bras de Marie –, celle que saint Luc aurait réalisée du vivant de la Vierge et que le pape Grégoire le Grand aurait portée en procession afin de conjurer une épidémie de peste touchant Rome (fig. 61). Depuis la fin du XVI^e siècle, ce lieu de culte connaît un renouveau important grâce à un aménagement hautement symbolique de son espace : dans le prolongement de la construction, entre 1587 et 1589, de la chapelle Sixtine dédiée au Saint Sacrement et dans laquelle repose le pape Sixte V, le pape Paul V décide d'offrir au portrait de la Vierge, conservé jusqu'alors dans un tabernacle, une autre chapelle construite symétriquement à la première sur la gauche de la nef centrale, et qu'il choisit comme tombeau. Les travaux sont dirigés par Flaminio Ponzio et s'étalent entre 1605 et 1616¹²¹¹.

Cette chapelle Borghèse, ou Pauline (fig. 60), accueille dès 1613 l'image mariale attribuée à Luc, tandis que la réalisation du programme iconologique se poursuit. L'ensemble artistique de la chapelle est le fruit d'un choix politico-religieux et résonne d'une volonté persuasive : la basilique devient un lieu dévotionnel primordial grâce à la glorification d'une icône de la Vierge qui cristallise plusieurs motifs d'adoration¹²¹². En premier lieu, son

¹²¹¹ Voir Amber MCALISTER BLAZE, « From Icon to Relic: The Baroque Transformation of the *Salus Populi Romani* », *Athanon*, 1995, vol. 13, pp. 31-43, et Miguel Ángel de la IGLESIA DE SANTAMARÍA, *El orden continuado: las transformaciones arquitectónicas de la Basílica de Santa María la Mayor en Roma*. Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, (Arquitectura y Urbanismo ; 39), 2001, 397 p.

¹²¹² « Con la costruzione della cappella e la sistemazione dell'icona, Paolo V compiva una intelligente operazione politico-culturale, poiché affermava in maniera solenne il ruolo di Maria nella storia della redenzione, che era stato messo in dubbio dalla riforma iconoclasta, e creava contemporaneamente nella più prestigiosa delle chiese dedicate a Maria in Roma un centro di spiritualità mirante alla devozione alla Vergine e alla fedeltà al primario di Pietro, che nelle regole dei Gesuiti si era trasformato in un quarto voto. », *De vera effigie Mariae : antiche icone romane*, Pietro AMATO (dir.). Milan : A. Mondadori ; Rome : De Luca, 1988, p. 59. Voir également l'étude complète de

intervention miraculeuse et salvatrice lors de la procession décidée par Grégoire le Grand à la fin du VI^e siècle fait écho au rôle d'intercesseur de Marie entre les fidèles et Dieu. L'effigie ainsi mise en scène au cœur de la chapelle légitime également le support visuel et notamment les représentations des personnages divins qui sont constitutifs du message catholique et contre-réformiste¹²¹³. L'œuvre de saint Luc est donc réactivée pour son efficacité, le renouvellement de sa mise en scène prend acte de sa primauté et insiste sur sa finalité et sa descendance, dans une pure défense du système de duplication iconique¹²¹⁴.

Un lieu de culte de cette envergure ne pouvait échapper aux prétentions religieuses de la monarchie espagnole : un patronage se met en place dès les rois catholiques et perdure sous les Habsbourg, puis sous les Bourbons¹²¹⁵. Au XVII^e siècle, ce patronage atteint un climax et se

Steven F. OSTROW, *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge : Cambridge University Press (Monuments of Papal Rome), 1996, 385 p. Cette construction s'accompagne d'une ferveur particulière : « La piété de Paul V ne s'arrêta pas là. La Vierge de saint Luc a son sanctuaire ; elle aura son clergé à elle, ses offices, ses fêtes, et son culte de chaque jour. », Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc à Sainte-Marie Majeure*. Paris : Librairie catholique de Perisse Frères, 1862, p. 77.

¹²¹³ « Opino, sin embargo, que todas estas normas artísticas se quedaron mucho más en la teoría que en la práctica. Hubo, sí, una estética de la Contrarreforma, pero es más difícil afirmar que los postulados de esta estética se cumplieran. Quizá su manifestación artística más completa se halle en los frescos de la Capilla Paulina. Y es más fácil encontrar obras salidas de este espíritu a fines del siglo XVI. », Cristina CAÑEDO-ARGÜELLES, *Arte y teoría: la contrarreforma y España*. Oviedo : Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones Arte-Musicología (Ethos-Arte ; 6), 1982, p. 36. « [...] L'icône romaine se trouve dans la célèbre chapelle Pauline, commandée par Paul V à Flaminio Ponzio et tenue comme un manifeste de l'art "baroque" où furent associés certains des artistes les plus importants du début du XVII^e siècle [en note : C'est Pompeo Targone qui réalisa le nouvel autel sur des plans de Girolamo Rainaldi. Parmi les artistes qui participèrent à sa décoration l'on trouve notamment le Cavalier d'Arpin, Cigoli, Girolamo Rainaldi, Stefano Maderno, Guido Reni, Giovanni Baglione]. », Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien : théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*. Paris : L'Harmattan (Esthétiques), 2000, p. 60 et note 129.

¹²¹⁴ « Tout comme à la *Chiesa Nuova* où Rubens fut tenu de réintégrer une icône de la Vierge dans le nouveau maître-autel, l'icône de la Vierge à l'Enfant attribuée à saint Luc prit place dans un nouveau retable. L'installation de cette image sacrée dans un nouveau contexte en avait transformé le sens. De "portrait" de la Vierge à l'Enfant, l'image était devenue [...] une sorte d'apparition miraculeuse, en raison des effets de nuées créés par les lapis-lazuli qui environnent l'œuvre. La chapelle Pauline, ainsi transformée et ornée de peintures illustrant les châtements des iconoclastes et les triomphes des défenseurs des images, faisait du tableau "original" de saint Luc une œuvre légitimant toutes les représentations postérieures. », Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien...*, pp. 60-61.

¹²¹⁵ « On sait que la famille royale d'Espagne avait accepté depuis des siècles, une espèce de patronage de Sainte-Marie Majeure. Dès le temps d'Alexandre VI, les rois Ferdinand et Isabelle la Grande lui envoyaient le premier or venu de l'Amérique, pour décorer le plafond de la basilique ; Philippe IV méritait d'avoir sa statue de bronze sous le portique, d'où elle semble veiller sur le lieu saint. L'ambassadeur d'Espagne prenait, dans les occasions solennelles, rang parmi les chanoines. Les descendants de Philippe IV acceptèrent cet héritage de la maison d'Autriche. Il ne manque pas, à Rome, de vieillards qui parlent encore des visites fréquentes de Charles IV et de la reine sa femme à la chapelle Borghèse. Il y a quelques années, on remarquait l'assiduité et la ferveur de Marie-Louise de Bourbon, reine d'Étrurie, et plus tard duchesse de Lucques, et de sa fille, l'Infante duchesse de Saxe. », Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc...*, pp. 81-82. Les documents espagnols sur ce patronage sont conservés au Ministère des Affaires Étrangères à Madrid, dans l'*Archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede* ; pour le XVII^e siècle, voir notamment les dossiers suivants : leg. 54 (1601-1608 : Patronato Real de S. María la Mayor), ff^{os} 272-276 ; leg. 74 (1677-1681 : Concesión de *brevetto* en Sta. María la Mayor de Roma al Arz. de Nicomedia), ff^{os} 1-166 ; leg. 77 (1686-1887 : Facultad de dar *brevettos* en Sta. María la Mayor, exclusiva de los Embajadores), ff^{os} 1-122 ; leg. 120 (1634-1653), ff^{os} 279-312, qui contient une « carpeta » spécifique de *Papeles concernientes sobre Sta María la Mayor*, ff^{os} 306-308. Ces correspondances administratives ne sont commentent pas le choix du patronage, mais permettent d'en saisir la portée économique-dévotionnelle : « Su Magd a tomado la proteccion de la iglesia de santa maria la mayor, y es cosa digna de su grandeza y que sea recebido aqui muy bien, y ganado con ello reputacion y muchas voluntades, particularmente despues que mando hacer y ofrecer la cuna de plata. Las tratas que su Magd a dado para el cabildo de aquella iglesia an dado ocasion a una diferencia que ahora ay, porque las dignidades y canonigos dicen que ellos solos an de gozar desta gracia, y no los racioneros, estos pretenden tener su parte porque dicen que son del cabildo aunque no tengan voto, y assi por quitarlos de

matérialise doublement. En 1646, une fondation de religieux est créée à Sainte-Marie-Majeure à l'initiative de Philippe IV, qui s'en voit remercié par l'édification d'une statue en bronze de sa personne placée à l'entrée de la basilique¹²¹⁶ (fig. 62). Le monarque semble guider les fidèles vers ce sanctuaire privilégié¹²¹⁷, et il impose la présence espagnole au sein du temple romain emblématique de la foi catholique post-tridentine et mariale. Les volontés d'occupation de l'espace dévotionnel sont atteintes¹²¹⁸; de manière réciproque, ce patronage connaît par la suite une répercussion concrète en Espagne dans un programme pictural sur le thème de la fondation de Sainte-Marie-Majeure destiné à celle de Santa María la Blanca, ou de las Nieves, à Séville.

Ce temple sévillan, une synagogue remodelée en église en 1391, fut rénové à l'initiative du chanoine Justino de Neve entre 1662 et 1665. Une commande confiée à Bartolomé Esteban Murillo comprenait quatre compositions monumentales semi-circulaires, dont deux,

pleitos sera necesario que su Magd [?] voluntad. », leg. 54, ff^{os} 276r^o-276v^o (les folios ont été endommagés par un incendie).

¹²¹⁶ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, « Fray Juan Andrés Ricci de Guevara en Roma (1662-1666): encuentro con Alejandro VII y Cristina de Suecia », in Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia*, éd. fac-similé. Fernando Marías, Felipe Pereda. Tolède : Antonio Pareja, 2002, vol. 1, p. 124 : « Felipe IV había establecido en 1646 aquella fundación [la Obra Pía de Santa María Maggiore], aprobada por Bula de Inocencio X el 8 de octubre, y consistía en el ingreso anual de 4.000 escudos, percibidos de las rentas de las diócesis sicilianas de Mezzara y Catania, los cuales se destinaban a costear los salarios de un *capellano regio di Spagna*, diez canónigos y algunos ministros asignados a las capillas Sixtina y Paulina dentro de la basílica, con el fin de que celebrasen misas y sufragios por la prosperidad de la monarquía española. [...] Por otra parte, coincidiendo con los años de permanencia de fray Juan Andrés en la Ciudad Eterna, se estaba realizando la estatua de Felipe IV que los canónigos de la basílica había decidido erigirle en ella en agradecimiento por la citada fundación. Pues bien, la estatua, fundida en bronce por Girolamo Lucenti según diseños de Gianlorenzo Bernini, fue objeto de diversas deliberaciones y consultas en las cuales hubiera podido intervenir nuestro personaje en calidad de dibujante y pintor reconocido en caso de haber estado adscrito a la Obra Pía de alguna manera, punto del que tampoco ha quedado constancia. » Sur l'histoire du patronage et le symbolisme de la statue de Philippe IV sur fond de rivalité franco-espagnole, voir Steven F. OSTROW, « Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seventeenth Century Rome », *The Art Bulletin*, 1991, vol. 73, n° 1, pp. 89-118, notamment p. 108 : « The Habsburg king was presented, for all Rome to see, as the militant *Rè Cattolico* and as a prominent force in the papal capital. The statue proclaimed Spanish imperial power and military strength and, in the context of S. Maria Maggiore, it could only be read as a clear statement of the basilica's close ties and allegiance to the Spanish crown. »

¹²¹⁷ Ce patronage basé sur une propagande réciproque est loin d'être le seul ; voir à ce sujet l'ouvrage de Thomas J. DANDELET, *La Roma española (1500-1700)*. Barcelone : Crítica (Letras de humanidad), 2002 [1^{re} éd. 2001], 316 p. Le cas de Sainte-Marie-Majeure y est évoqué parmi d'autres : « Así pues, el biznieto de Fernando e Isabel, Felipe II, se convirtió en el monarca más poderoso del siglo XVI y en el patrono extranjero más importante de Roma. Su imagen, cincelada en mármol y bronce, pintada al óleo y al fresco, se hizo un lugar en las iglesias y los palacios de la ciudad. Mientras los humanistas, músicos y teólogos romanos dedicaban sus obras al soberano español, el rey enviaba cantidades cada vez mayor de oro español para ayudar a la reconstrucción de iglesias, como las nuevas de San Pedro, Santa Maria Maggiore, San Pietro in Montorio y muchas otras. », *ibid.*, p. 24. Une autre église abritant une effigie mariale attribuée à Luc participa de ces échanges d'intérêts : « En la iglesia de Santa María in Aracoeli, en el monte capitolino, se colgaron placas de mármol cinceladas que loaban al rey de España [Felipe II]. », *ibid.*, p. 95. Mais la basilique Sainte-Marie-Majeure conservait une primauté spéciale : « In medieval Rome such powerful icons were closely identified with their location, acting both representatives and patrons of their church. The documented history of the *Salus Populi Romani* connects it with one church, S. Maria Maggiore. This Roman basilica was the first church in all of Christendom dedicated to the Virgen, very likely in direct response to the proclamation of the Virgin Mary as *Theotokos*, or Mother of God, at the Council of Ephesus in 431. », Amber MCALISTER BLAZE, « From Icon to Relic... », p. 32.

¹²¹⁸ « Y los españoles, tanto en el ámbito local como en el internacional, estaban impacientes por demostrar que eran los patronos más piadosos de los distintos pueblos de la Europa cristiana y a que su piedad fuera reconocida tanto en Roma como en el mismo cielo. Asimismo, estaban ansiosos por conseguir las recompensas religiosas que esa piedad entrañaba. », Thomas J. DANDELET, *La Roma española...*, p. 195.

conservées aujourd'hui au Musée du Prado, illustrent le nom de l'église¹²¹⁹ : Santa María de las Nieves, en référence à Santa Maria della Neve, l'église romaine qui sera rebaptisée ensuite Sainte-Marie-Majeure. Il est dit qu'au IV^e siècle, la Vierge apparut simultanément à un couple de Romains dévots et au pape Libère afin de les enjoindre à édifier un temple en son honneur, à l'endroit et selon les plans qu'elle leur indiqua. Les élus organisèrent une procession jusqu'au lieu choisi, et en plein mois d'août, leur vision fut confirmée par une neige qui donna son premier nom à l'église¹²²⁰. Les peintures de Murillo représentent d'une part le couple endormi et l'apparition de la Vierge désignant le mont Esquilin enneigé (fig. 63), et d'autre part, la rencontre entre les patriciens et le pape, et la procession assistant au miracle de la neige (fig. 64). La légende de la fondation de ce sanctuaire a donc nourri la création et la décoration de l'église sévillane en bouclant un cercle cultuel tout en réverbérations. Ce renvoi iconologique illustre bien l'échange d'influence entre Rome et l'Espagne visant à décupler l'efficacité de la doctrine¹²²¹ : il assure une cohérence, un maillage de la croyance solidement ancrée dans les scènes fondatrices dont le symbolisme s'essaïme.

Au-delà de la coïncidence entre le nom du chanoine et celui de Santa Maria della Neve, la restauration de l'église sévillane s'inscrit dans un contexte bien particulier : en 1661, le pape Alexandre VII concède la bulle *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* qui donne sa première légitimité à la thèse de l'Immaculée Conception. Pour l'Espagne, il s'agit d'un aboutissement et d'un encouragement de la ferveur mariale alors en progression. La Vierge est le personnage central qui motive toutes ces entreprises, de la glorification de son effigie à la ramification des fondations légendaires des temples qui lui sont dédiés. La basilique Sainte-Marie-Majeure devient en quelque sorte l'expression visuelle de ce dogme en devenir, et qui demande à s'exporter par une densification des légendes dans lesquelles l'autorité picturale de saint Luc fait office de socle, mais reste ensevelie sous les plis de l'image, des images et de leur traîne dévotionnelle, éclipsée par l'éclat de la blancheur mariale qui se réverbère d'un temple l'autre.

¹²¹⁹ Voir Jonathan BROWN, *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid : Nerea, 1990, pp. 261-263. Pour une étude de l'ensemble des œuvres de Murillo, voir l'article de Diego ÁNGULO ÍÑIGUEZ, « Las pinturas de Murillo, de Santa María la Blanca », *Archivo español de arte*, 1969, n° 165, t. XLII, pp. 13-42.

¹²²⁰ Une légende du VII^e siècle raconte qu'une fois la basilique bâtie, l'effigie de la Vierge réalisée par saint Luc, mais achevée par les anges, fut portée en procession depuis Saint-Jean-de-Latran – abritant un portrait du Christ également attribué à Luc et aux anges – jusqu'au mont Esquilin : « At its culmination, the S. Maria Maggiore icon was brought out to meet the Lateran Savior. The two bowed to each other and then danced together in front of the facade of the basilica, a meeting which symbolized the honor paid by the Son to his Mother, as well as the alliance of the Lateran with S. Maria Maggiore. [en note : Ernst Kitzinger, "A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth Century Art", *Art Bulletin*, 62 (1980): 6-19. This tradition dates back to the seventh century, and became more and more elaborate until it was abolished in Rome by Pope Pius V in the mid-sixteenth century, in response to Counter-Reformation strictness regarding the worship of icons]. », Amber MCALISTER BLAZE, « From Icon to Relic... », p. 33.

¹²²¹ « Los monarcas españoles dependían del papado para mantener su agenda eclesiástica en todo el imperio. A cambio, hicieron de sí mismos los leales defensores de la autoridad papal. El absolutismo español y el absolutismo papal se daban la mano, y la Reforma Católica de finales del siglo XVI y principios del XVII, encabezada por el papado y la monarquía española, adoptó una apariencia claramente española. En Roma, los hombres de iglesia, las sociedades benéficas y los santos españoles crecieron en número e importancia, mientras que en España y en otras partes del imperio emergió un catolicismo que tenía más en común con el catolicismo romano universal que con cualquier catolicismo local español. », Thomas J. DANDELET, *La Roma española...*, p. 21.

Le faste de la fête d'inauguration de Santa María la Blanca le 5 août 1665, magnifiant à la fois le culte marial et les supports visuels déployés aux abords de l'église, ainsi que les sermons prononcés à l'occasion ont été consignés par Fernando de la Farfán¹²²². Le maître Murillo, cité parmi d'autres peintres espagnols et étrangers dont plusieurs œuvres ont été installées dans des retables provisoires, se distingue par le titre d'« Apeles Sevillano »¹²²³ ; il est loué en particulier pour son Immaculée Conception qui figure dans le grand retable. Saint Luc n'apparaît quant à lui qu'au détour d'un *estribillo* : « Que tu nobleza / fue primero que huuiesse / quien la escriviera. / Lucas hizo memoria / de tu prosapia, / y dèl fue tu belleza / la mas pintada. / Mas porque hizo / el retrato, sin sombras, / fue parecido. »¹²²⁴. Sa double compétence d'écrivain et de peintre le caractérise, mais cette dernière n'est pas spécifiquement reliée à la *Salus Populi Romani*. Luc n'a fait que dépeindre fidèlement un modèle autonome dans son essence immaculée, sans attache particulière dans le charnel, mais universellement reproductible dans sa pureté.

Les peintres de l'école sévillane, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco Herrera « el Mozo » et Juan de Valdés Leal, qui participent à la mise en scène et en peinture de ces fêtes religieuses¹²²⁵, sont également les figures de proue d'une des académies de peinture¹²²⁶ qui se sont formées en Espagne au XVII^e siècle. Elles n'ont pas connu le même développement qu'en Italie ou en France, du moins pas avant le XVIII^e siècle et la création de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando à Madrid¹²²⁷. Dans le prolongement des traités qui tentent une systématisation pratique et théorique de l'art pictural, ainsi que des plaidoyers en faveur de la reconnaissance du peintre comme artiste libéral, nous nous limiterons à mesurer la place de saint Luc, l'étendard des académies, auprès de témoignages qui, au-delà du processus d'identification, s'engagent sur la voie de l'institutionnalisation.

¹²²² Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas que celebró la Iglesia Parroquial de S. María la Blanca en obsequio del nuevo breve concedido por Alejandro VII en favor del misterio de la Concepción*, éd. fac-similé. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 [1^{re} éd. Séville : Juan Gómez de Blas, 1666], 191 ff^{os}.

¹²²³ Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas que celebró la Iglesia...*, f^o 4v^o : « Es obra digna de tan alto sitio, y este tan arrogante, que no permitiera otra que no fuesse de la misma mano: tal es la muy derecha en todo de Bartolome Murillo, Apeles Sevillano. »

¹²²⁴ Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiestas que celebró la Iglesia...*, f^o 29r^o.

¹²²⁵ Six ans après l'inauguration de l'église Santa María la Blanca, Séville fête en 1671 la canonisation du roi Ferdinand III. Les mêmes artistes participent à la décoration de la ville, et le témoignage de ces festivités est là encore consigné par Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiesta de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de León*. Séville : Nicolás Rodríguez, 1671, 343 p. [BNM : R/20365] Murillo y est de nouveau glorifié, au point de renverser le sens de la filiation légendaire : « Su propio adorno (antes de llegar al Supuesto) es Admirable, por la Principal Pintura, que está llenando fu Cabecera: Cuyo Estudio, y Tintas es de Nuestro Apeles Sevillano, por quien Apeles en su Edad estimaría llamarse Murillo el Griego. », *ibid.*, p. 164. La modernisation des antonomases est également en marche : « Nuestro mejor Ticiano Bartolomé Murillo », *ibid.*, p. 233.

¹²²⁶ Fernando de la TORRE FARFÁN, *Fiesta de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de León* [1671], éd. fac-similé d'Antonio Bonet Correa. Madrid : Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus), 1985, p. VIII : « El mismo equipo [Juan de Valdés Leal, Pedro Roldán y Simón Pineda] que realizó el impresionante conjunto de la Caridad fue el que llevó a cabo la creación de las arquitecturas efímeras y ornatos para las solemnes fiestas de la canonización de San Fernando. También eran todos ellos los mismos que componían la Academia, fundada por Murillo y Francisco de Herrera el Mozo, en 1660, cuando este último regresó de Italia. »

¹²²⁷ L'histoire de leurs tentatives et de leurs échecs à l'époque classique dépasse le cadre de notre recherche ; voir à ce sujet la synthèse de Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid : Cátedra (Ensayos arte), 1984, pp. 229-239.

Malgré le choix quasi systématique de sa figure tutélaire, le patron des peintres n'occupe que peu de place dans la rhétorique officielle : le temps de la légende est passé, assimilé, et ce sont désormais les cadres officiels qu'il s'agit de construire. Saint Luc n'inspire pas directement l'art pictural, il est utilisé comme un blason, un emblème que l'on fête une fois l'an. Le *Memorial* à l'intention de Philippe III, écrit vers 1619, peut-être par Vicente Carducho¹²²⁸, rend compte de ce repère festif du 18 octobre qui marque la transition entre deux années académiques :

Cuándo y cómo se hará la fiesta y ejercicio de la Academia.

La Fiesta se celebrará día del señor San Lucas, en la Iglesia que a la Academia pareciere, y cómo, y de la manera que queda dicho en la ordenanza de los Comisarios. El otro día siguiente se harán las Honras de los difuntos, y a la tarde habrá junta general, adonde se darán las gracias, o reprehensiones a los Comisarios, y a los demás oficios añales, de lo que hubieren hecho. Darán sus cuentas todos de lo que les tocare. [...] y después se elegirán los oficiales nuevos por la orden dicha. [...] Y después de hecho todo esto, y que estarán todos sentados en sus lugares, se señalará el otro día en la noche, para que se comience el curso del natural, siendo todas las noches dos horas en un aposento [...]¹²²⁹.

Cette fête a pu devenir une tradition et une occasion de rencontres particulièrement appréciées. Le *Memorial* en consigne les préparatifs :

Los Comisarios de la Fiesta son, a cuyo cargo está el juntar la limosna para celebrar la del señor San Lucas en el modo que pareciere a la Junta, y ordenarla; [...] cuenta de los dichos Comisarios buscar las colgaduras, y hacerlas colgar en la Iglesia, poner los altares, prevenir el Predicador y el Preste que diga la misa, la música que la beneficie, y todo lo demás necesario en orden a la dicha Fiesta¹²³⁰.

¹²²⁸ Voir l'introduction au *Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una academia o escuela de dibujo*. S. l., [1619 ?], par Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid : Cátedra (Arte, Grandes Temas), 1981, pp. 157-163. Sur l'académie madrilène de Saint-Luc, voir Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, « Consideración social del pintor y academismo artístico en Madrid en el siglo XVII »..., pp. 61-74, et du même auteur, « Noticias inéditas en torno a las Academia de San Lucas de Madrid, del siglo XVII », in *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, III jornadas de arte, [Madrid, 10-12 de diciembre de 1986], Departamento de historia del arte "Diego Velázquez" del Centro de estudios históricos del CSIC. Madrid : Alpuerto, 1991, pp. 393-400.

¹²²⁹ *Memorial de los pintores...*, p. 172. Le calendrier était divisé en deux semestres : « Junta segunda general. El segundo día de Pascua de Resurrección será otra Junta general, en que se verá el fruto que ha hecho el curso; y si hubiere algo que avisar, y prevenir para otro año, será acordado en el libro de Acuerdo. Y quedará acordado, que el Lunes despues de Casimodo, se comience el otro Curso, que durará una hora cada dia, que será de seis a siete de la tarde, desde el dicho día, hasta la víspera de San Lucas [...] », *ibid.*, p. 173. Un proverbe italien disait bien : « De san Luca a Nadal, tuti estudia equal: da carnaua a Pascua qui estudia, qui lassa. Desde san Lucas a Naudad todos estudian por yqual, desde Carnestollendas a Pascua de Flores, quien estudia, quien lo dexa. », cité par Hernán NÚÑEZ DE GUZMÁN, *Refranes ó proverbios en romance... y la Filosofía vulgar de Juan de Mal Lara, en mil refranes glossados*. Madrid : Juan de la Cuesta, 1619, f° 28^o. Ce point de repère est également consigné dans les statuts de l'académie sévillane, fondée en 1660 par Bartolomé Esteban Murillo et Juan de Valdés Leal, et située dans la Lonja : « Y se advierte que el Cavildo y Junta que se hiciere para dichas Elecciones ha de ser Domingo proximo despues del día de nuestro Patron Señor San Lucas, para que pasados ocho días se habra la Academia, para el estudio y provecho de nuestro Arte [...]. », transcrit par Antonio de la BANDA Y VARGAS, « Los estatutos de la Academia de Murillo », *Separata de Anales de la Universidad Hispalense*, 1961, vol. XXII, pp. 115-116. Cette même source nous informe qu'au cas où un professeur prendrait un apprenti n'appartenant pas à la caste des « cristianos viejos » – ce à quoi chacun devait veiller secrètement –, il serait puni par une amende : « Y si algun Profesor lo contrario hiciere sea condenado por los Alcades, Presidentes, Fiscal y demas Oficiales en veinte y cinco Ducados, la mitad para nuestro Patron San Lucas y la otra mitad para gastos de la Academia [...]. », *ibid.*, p. 120.

¹²³⁰ *Memorial de los pintores...*, p. 171.

Dans les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, le disciple raconte au maître son voyage idéal en Italie, durant lequel il ne manqua pas de visiter l'Accademia di San Luca à Rome, et passa à Florence précisément le jour de la fête de saint Luc¹²³¹. José García Hidalgo témoigne quant à lui de l'animation des cercles académiques de Valence :

Tiene en esta ciudad [Valencia] el Convento suntuoso de Predicadores cátedras de todas ciencias y también un aula muy capaz, en donde los pintores hacen sus academias, y allí asistíamos castellanos y valencianos con algunos cabelleros y eclesiásticos que por afición y curiosidad concurrían a dibujar, ver y oír; mas la oposición y emulación virtuosa bastó a que siete u ocho años que estuve hubiese tres academias, de suerte que todas las noches había dos, una de los valencianos y otras de los castellanos, y los domingos y fiestas se juntaban todos en el general de dicho convento, y los días de San Lucas se celebraba con grande autoridad una plausible fiesta del santo evangelista, con misa, sermón y música de la Seo y aniversario el siguiente día; lo cual dura, y creo de la afición y constancia de los gallardos espíritus valencianos que tendrá permanencia¹²³².

Ces festivités constituaient un moment fort, symbolique et propice à une légitimation de la peinture comme art, puisqu'elles parachevaient un cadre académique dans lequel les professionnels démontraient la grandeur de leur talent, tandis que les amateurs venaient s'essayer à cet exercice non dédaigné par les personnalités de hauts rangs¹²³³.

Mais l'idéal de ces artistes n'est pas strictement calqué sur leur patron : le modèle académique s'inspire de l'Antiquité, de l'Italie jamais surpassée, et aspire à une dimension scientifique, savante et courtoise. Le peintre correctement formé sera utile à la politique et au culte, et cet encadrement permettra corollairement d'éradiquer le poids mort des tâcherons

¹²³¹ Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid : Francisco Martínez, 1633, in *Tratados de artes figurativas*, José Enrique García Melero (comp.). Madrid : Fundación histórica Tavera (Clásicos Tavera, serie V, Temáticas para la historia de España ; 16), 2000, f° 10v° : « Hallème en aquella Ciudad [Florençia] día de San Lucas, y vn ministro del gran Duque, mui aficionado al Arte, y a la nacion Española, me llevó a la Academia del Disegno [...]. Celebrase aquel día con gran solemnidad la fiesta del Santo Euangelista, y Pintor, Patron de aquella academia [...] ».

¹²³² José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas, que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, muger y niños* [1^{re} éd. Madrid : 1691], Sergio G. Mateo, Inocencio Galindo Mateo (éd.). Valence : Universidad Politécnica de Valencia, Têratos (Áurea), 2006, vol. 2, f° 6v°. « Ese aula para dibujar los pintores es aquella Academia regida por el Padre Antonio Fenollet (†1700), auspiciada en el Convento de Santo Domingo, y de la que Vicente Salvador Gómez (ca. 1637 - ca. 1680) aparece como Académico Mayor en 1670 [...] », Valerià CORTÉS ROMERO, « Los Principios del arte de la pintura, imágenes especulativas », *ibid.*, vol. 1, p. 87. « Debió de ser en Valencia en donde adquiere su propio estilo, seguramente conociendo muy de cerca el arte de Jerónimo de Espinosa [...]. Esta formación valenciana será decisiva durante toda su obra y el recuerdo levantino no deja de estar patente entre sus producciones más madrileñas. Su estancia en Madrid junto a Carreño no le hace variar sustancialmente el “poso” valenciano. », Jesús URREA FERNÁNDEZ, « El pintor José García Hidalgo », *Archivo español de arte*, 1975, t. 48, n° 189, p. 100.

¹²³³ Valerià CORTÉS ROMERO, « Los Principios del arte de la pintura... », pp. 87-88 : « Es de particular interés, para en su momento comprender el doble objetivo de las cartillas de dibujo, el hecho de referir la asistencia, junto a los pintores, de caballeros y eclesiásticos, y todavía más cuando dice que lo hacen por afición y curiosidad, y para dibujar, ver, y oír. También se ha de subrayar que el horario fuese el anochecer, vale la pena recordar, al respecto, aquella academia valenciana de dibujo del natural o del desnudo del siglo XVII – fundada en 1591 –, la “De los nocturnos”. Ciertamente eso era así, una actividad vespertina que cerraba el quehacer diario del taller en otro ámbito laboral, y donde se podía confrontar el dibujo adaptado a las condiciones del encargo con aquel otro dibujo libre, especulativo y presto a emular otro mejor. » La gravure qui ouvre la série d'études physiologiques représente précisément ce type de réunions auxquelles participaient hommes d'église, gentilhommes et peintres avertis, sous l'œil de non-initiés, de femmes et d'enfants, José GARCÍA HIDALGO, *Principios...*, vol. 2, f° 11 (fig. 19).

ignorants et des œuvres indécentes, qui lèsent les espoirs de ceux qui brillent dans les réunions officieuses et rêvent d'une reconnaissance officielle. Dans cette dynamique, saint Luc relève de la relique, presque d'un folklore dont la commémoration ne contient pas l'enjeu principal de ces réunions. Son rôle de blason pouvait au mieux se transfigurer dans les toiles réalisées afin d'orne les murs accueillant les académies ou confréries¹²³⁴, mais le caractère souvent éphémère de celles-ci n'a sans doute pas favorisé le sort de ces œuvres.

Le caractère superflu de l'image de saint Luc peut être déduit de son absence dans la lettre de doléances rédigée autour de 1626, mais après les *Discursos apologéticos*, par Juan de Butrón, porte-voix de l'académie madrilène contre le décret imposant une taxe d'un pour cent sur la vente de tableaux¹²³⁵. Le juriste s'en remet pourtant aux origines de la peinture : « Nacio, Señor, la pintura en paños nobles, no seruiles; desde sus primeros bostecos, se hallò libre, fauorecida de los mayores Principes [...] »¹²³⁶. Tous les exemples sont choisis pour toucher intimement et donc persuader le monarque d'annuler cette mesure compromettante pour la noblesse revendiquée par les artistes. En note, une anecdote mettant en scène Apelle et Alexandre offre une mise en garde courtoise :

Eliano cuenta en el lib. 2. cap. 3. de su varia historia, que auiendo visto Alexandro en el obrador de Apeles vn retrato suyo, no le alabò conforme merecian sus primores: sucedio que entrando el cauallo de Alexandro relinchò luego, en viendo otro pintado en los mismos zaguanes de Apeles: hallò la ocasion de la mano, para vengarse de la poca estimacion que Alexandro hizo del retrato, y dixole: Tu cauallo, ò Alexandro, mas entiende de pintura que tu¹²³⁷.

Mais aucune allusion ni au Dieu peintre, ni à saint Luc : leur évanescence convient mal à l'attente concrète d'un geste tout aussi concret de la part de Philippe IV, monarque distingué comme ses prédécesseurs pour son maniement du pinceau, et qui, par l'exemption des peintres, entrerait dans l'histoire des mécènes avisés et glorieux, en véritable patron. De la

¹²³⁴ José GUERRERO LOVILLO, « La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas, de Sevilla », *Archivo Hispalense*, 1952, t. XVI, n^{os} 51-52, p. 125 : « Sabemos [...] que tenía un retablo cuya imagen era una escultura del Santo Evangelista tutelar [de Pedro Roldán]. La parte pictórica del retablo estaba constituida, al decir del conde del Aguila, por tres lienzos: uno figurando el Salvador, ocuparía probablemente el ático, y era original de Murillo. Los otros dos, a un lado y otro de la hornacina central, representaban escenas de la vida de San Lucas y se debieron a los pinceles de Murillo y Valdés Leal. » La confrérie était hébergée dans une chapelle de l'église San Andrés depuis 1672 : « Como privilegio especial se les autoriza a cambiar el retablo y situar en el nuevo la imagen de su santo titular [...] », María Jesús SANZ, María del Carmen HEREDIA, « Los pintores en la iglesia de San Andrés », *Archivo Hispalense*, 1975, t. LVIII, n^o 179, p. 72. Nous reviendrons sur ces œuvres dans le chapitre VIII. Beaucoup de portraits de saint Luc sont liés au contexte académique : « En esta misma zona había dos iglesias que desaparecieron en el siglo XVI; una de ellas, San Lucas, de pertenencia a Santa María la Mayor y concedida a la Compañía de los Pintores, albergaba la célebre pintura de Rafael y su taller: *San Lucas pintando a la Virgen* [en note : Conservada en la actualidad en la *Academia de San Luca*]. », Miguel Ángel de la IGLESIA DE SANTAMARÍA, *El orden continuado: las transformaciones arquitectónicas de la Basílica de Santa María la Mayor en Roma*. Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones i Intercambio Editorial (Arquitectura y Urbanismo ; 39), 2001, p. 175.

¹²³⁵ Juan de BUTRÓN, *Epístola dirigida al rey solicitando protección para la Academia*. S. l. [1626 ?], 16 ff^{os}, in *Tratados de artes figurativas...*, f^o 1^o : « La Academia de los Pintores, que es el lugar donde se juntan a estudiar con los escultores y arquitectos, y demas profesores del dibuxo, infestada con la noticia del vno por 100. imposicion tan nueua para sus exempciones, y nobleza, acude a los Reales pies de V. Magestad, como a su señor, y natural dueño, como a su Protector y amparo, y como a professor de su nobilissimo arte [...] »

¹²³⁶ Juan de BUTRÓN, *Epístola dirigida...*, ff^{os} 7^{vo}-8^{ro}.

¹²³⁷ Juan de BUTRÓN, *Epístola dirigida al rey...*, f^o 2^{ro}, note b.

même manière, dans le cercle barcelonais de la fin du XVII^e siècle, les textes qui refondent et redynamisent l'encadrement de l'art pictural sous la forme d'un *Colegio de Pintores* ne mentionnent pas l'évangéliste mais illustrent leurs revendications grâce aux prestigieux maîtres grecs¹²³⁸. La répercussion de leur noblesse, liée à la magnanimité des rois et empereurs, arrive jusqu'aux figures de Rubens et de plusieurs artistes catalans contemporains. Malgré la matérialité ténue de leurs gestes, Apelle et ses confrères illustrent une qualité technique et esthétique en amont du personnage de Luc, tout en imposant moralement une continuité du mécénat politique, le seul capable de transformer une gloire originelle en noblesse moderne. Au moment de la concrétisation de cette quête académique en Espagne, au XVIII^e siècle, l'emblème de l'évangéliste ne sera d'ailleurs pas repris : c'est la marque du patronage royal qui s'imposera, en l'occurrence celui de Ferdinand VI¹²³⁹.

Les infructueuses tentatives d'établir sous l'égide de saint Luc une académie de peinture manifestent directement la difficile reconsidération de la peinture, y compris par les peintres mêmes¹²⁴⁰. Mais elles pourraient également illustrer indirectement la représentativité relative, du moins partielle de l'évangéliste. Dans l'Espagne du catholicisme triomphant, nous nous attendions à découvrir une figure majeure, or nous n'avons recensé que les restes d'un motif presque mineur, cantonné à une utilisation particulièrement topique, périphérique, à de rares exceptions. Saint Luc reste une appellation, un blason toujours d'actualité que l'on affiche et que l'on fête dans l'inertie de la tradition ; il est un patron, une image découpée mais non achevée, non pas un modèle à atteindre, mais un socle sur lequel les peintres peuvent convoiter d'autres sommets. Certes, sa sainteté est un exemple à imiter, mais cette gloire intemporelle, immatérielle, n'assouvit pas toutes les aspirations de la corporation.

¹²³⁸ BOSSER, *Jurídica demostració de la noblesa de la art y professors de la pintura*, 1688, in Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, pp. 573-577. Malgré l'absence de saint Luc dans les textes, sa fête patronale a également perduré dans cette institution : « Los cónsules y clavario eran elegidos en escrutinio secreto por mayoría de votos emitidos por los colegiados, que se reunían al efecto la víspera de la festividad de San Lucas (18 de octubre). », Santiago ALCOLEA, « La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII », in *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. XIV, 1959-1960. Barcelone, 1969, t. I, p. 31.

¹²³⁹ En France, la Communauté des maîtres peintres et sculpteurs parisiens, née en 1391, et rebaptisée Académie de Saint-Luc en 1705, subit la concurrence de l'Académie royale fondée par Charles Le Brun, entre autres, en 1648, sur le modèle de l'académie romaine. Après une jonction puis une rupture officialisée en 1678, et jusqu'en 1776, date de la suppression des maîtrises et corporations, la vieille institution tenta de s'imposer face à la jeune fondation qui aspirait à une meilleure reconnaissance de l'artiste. Voir Jules GUIFFREY, *Histoire de l'académie de Saint-Luc*. Paris : F. de Nobele (Archives de l'art français. Recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'art français. Nouvelle période, t. IX), 1970 [1^{re} éd. 1915], et Antoine SCHNAPPER, *Le métier de peintre au grand siècle*. Paris : Gallimard, 2004 (Bibliothèque des Histoires). L'académie romaine est elle aussi l'héritière d'une structure médiévale – située dans l'église Saint-Luc qui se trouvait à proximité de la basilique Sainte-Marie-Majeure. Mais elle différencie dès la fin du XVI^e siècle les artistes, réunis dans l'Accademia, des artisans qui forment une Compagnie, et elle a été dès son origine largement favorisée par la papauté : l'idée de noblesse lui était attachée de longue date. Voir Nikolaus PEVSNER, *Les académies d'art*. Paris : Gérard Monfort (Imago mundi), 1999 [1^{re} éd. 1940], pp. 64-70 ; Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, « El Greco, en la academia de San Lucas (el primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia) », *Archivo español de arte*, 1967, t. 40, n° 158, pp. 97-105, et du même auteur, « Artistas españoles en la academia de san Lucas (documentos de los siglos XVI y XVII) », *Archivo español de arte*, 1968, t. 42, n° 164, pp. 293-313.

¹²⁴⁰ « Este relativo fracaso de los proyectos académicos tempranos es muy significativo de un ambiente artístico definido –como ya hemos dicho– por la existencia de un pequeño grupo de hombres relativamente cultos y conscientes de la dignidad de su arte, que sobresale de entre una gran masa de pintores que por sus aspiraciones, su ideología y sus cualidades técnicas apenas han sobrepasado el nivel artesanal. », Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Thèse doctorale dir. par Francisco Calvo Serraller. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 111.

Cet usage convenu et limitatif contraste avec la pertinence universelle d'Apelle, antonomase fantasmée du peintre que l'on retrouve dans strictement tous les supports écrits¹²⁴¹. Par son lien transposable avec le véritable patron des peintres, le roi, et sa promotion méritée, immédiate et tangible, le maître grec incarne un idéal concret et officiel pour les artistes et pour la société dans sa globalité, d'où sa dimension incontournable dans tous types de rhétorique verbale. De nouveau, saint Luc et Apelle ne peuvent pas être assimilés, ils n'ont ni le même statut, ni la même finalité dans l'affirmation théorique de la personne du peintre. Le renversement de cette tendance dans la production picturale de la même période peut étonner au premier abord, mais le tableau recèle d'autres mécanismes de mise en scène qu'il nous reste à déchiffrer.

¹²⁴¹ Cette séparation des emplois est flagrante dans les *Discursos de las effigies y verdaderos retratos* de Juan ACUÑA DEL ADARVE. Certaines anecdotes liées à Apelle illustrent les caractéristiques des portraits *acheiropoietes*, et les poèmes liminaires ne manquent pas de présenter l'auteur comme un « Apeles del cielo », à l'ombre du topique du *Deus pictor*. En revanche, l'argumentation n'établit aucune filiation avec l'œuvre de saint Luc ; l'excellence antique se transfigure dans l'excellence divine, sans passer par l'évangéliste.

Chapitre VIII. L'antonomase en peinture

I. Saint Luc ou l'art de l'ambiguïté - II. Apelle entre autocensure et présence implicite - III. Le singe, trop à l'étroit

Les analyses menées dans les sept chapitres précédents ont mis en évidence l'implication des personnalités d'Apelle et de saint Luc dans la réflexion théorique, idéologique et métaphorique sur la peinture. Nous allons désormais rassembler ces différents éclairages afin de les orienter vers les représentations picturales de l'artiste à l'œuvre. Cette projection de nos conclusions provisoires sur les toiles qui nous sont parvenues vise à limiter les préjugés que ces images, contemplées hors de toutes leurs dimensions originelles, peuvent inspirer. En quelque sorte, notre parcours nous aura permis de reconstituer un peu de leur contexte, et munis des habitudes de pensée et de langage transmises par des textes souvent pleinement liés au visuel, nous pourrions engager une confrontation, autrement dit une dialectique afin d'apprécier les occurrences picturales de Luc et d'Apelle dans toute leur originalité, sans amalgame avec l'idéologie brute ou l'effet de masse des topiques.

L'analyse de ces mêmes figures dans ce nouveau cadre se heurte tout d'abord à un paradoxe, celui de la rareté, voire de la lacune, mais dans une proportion inversée face à celle observée jusqu'à présent. Nous envisagerons ces œuvres, ou leurs extensions, qui relèvent souvent de l'exception, pour les reflets des personnifications idéales qu'elles offrent dans leur mise en image d'une main créatrice, afin de remonter jusqu'à l'idée de création et de créateur transmise par le peintre lui-même.

I. SAINT LUC OU L'ART DE L'AMBIGUÏTÉ

Que reste-t-il de l'évangéliste peintre dans sa mise en scène picturale ? Il devrait s'y concentrer toute la densité d'une légende représentée par le même médium qu'elle relate, dans une mise en abyme du support qui fait que chaque portrait figure le premier portrait, que chaque geste incarne le premier geste. Ce jeu de l'évidence n'est pas propre au motif de saint Luc ; tout tableau était donné à voir à l'époque comme une histoire à lire, à accueillir comme l'expression d'une vérité tout entière compréhensible par cet intermédiaire salutaire. Mais la superposition figurative atteint véritablement des sommets dans la personnalité de Luc. Rarement un artiste peut se refléter à ce point dans son œuvre : une sculpture représentant le

sculpteur au travail n'aurait sans doute pas le même impact, mais elle reste possible, contrairement à d'autres arts dans lesquels l'auto-contemplation ne peut être qu'abstraite.

L'écriture permet cependant elle aussi à l'auteur de se regarder à l'œuvre, par le biais d'un alter ego animant une autobiographie et enclenchant un processus créateur. Précisément, Luc cumule ces deux dons. Le potentiel contenu dans son personnage est énorme, mais ces réflexions méta-artistiques ne sont pas constitutives de la démarche des peintres d'alors ; du moins, elles ne le sont pas encore, ou sont sur le point de le devenir. En amont de cette implication du peintre, des échos créateurs parviennent dans d'autres représentations plus ou moins concrètes de l'acte pictural, et qui traduisent des figures adjacentes à celle de Luc.

1. La main du Dieu peintre

L'antécédent absolu de l'évangéliste, sa figure doublement tutélaire, c'est Dieu : la création de l'univers et celle de l'homme ont souvent été comprises par le biais de la métaphore picturale, mais plus directement, le Christ lui-même a mis à exécution le principe de ressemblance en offrant sa propre image, *acheiropoiete*, à l'humanité. Symétriquement, la divinité a inspiré Luc à prendre le relais de ce geste, en tirant au vif ses deux prototypes, la Vierge et Jésus. Toute image de la divinité porte donc sa marque, mais le cadrage de toute effigie *cheiropoiete* porte en sus et nécessairement l'empreinte de son auteur. Entre portraits à quatre mains et jeux en marge, la mise en scène du peintre à l'œuvre s'impose même dans la plus grande évanescence : nous évoquerons trois cas distincts de concrétisation de la métaphore du Dieu peintre – sur un linge, dans un emblème et enfin dans un atelier – en guise de familiarisation avec le maniement du pinceau propre à saint Luc.

Même dans le contexte des images *acheiropoietes*, il existe différents degrés d'abstraction. Nous commencerons par la plus immatérielle, sans remonter pour autant jusqu'à la représentation de la Création du monde, qui n'implique pas réellement la notion d'effigie. La modalité originelle, mais qui ne peut qu'être indirectement qualifiable de picturale, est celle du linge, du voile ou du suaire imprégné de l'image du Christ après un contact avec son visage. Leur mise en œuvre revient cependant à leur insuffler une dimension artistique : de fait, ces reliques sont souvent encadrées et exposées tout comme le sont les tableaux, ce qui souligne leur caractère de portrait, d'image à contempler¹²⁴². Tout comme leur original, ces *vera effigies*

¹²⁴² Dans un cadre ou un reliquaire, le voile rejoint nécessairement son homologue, la toile picturale, afin de se prêter le plus efficacement à la contemplation des fidèles. Ainsi, même si le portrait d'Édesse, la Véronique ou le saint Suaire n'ont à l'origine rien à voir avec un tableau, ils le deviennent doublement, par la métaphore picturale qui explique le processus d'impression du corps, et par leur encadrement qui les assimile aux autres effigies culturelles présentes dans les églises. Voir les différents cadres offerts à la Sainte Face conservée à Jaén, ainsi que les usages dévotionnels permis par cette matérialité, dans l'ouvrage de Manuel LÓPEZ PÉREZ, *El Santo Rostro de Jaén*. Cordoue : Publicaciones obra social y cultural Cajasur (Bolsillo ; 26), 1995, 159 p. Le chapitre XI, « La possible genèse », schématise l'aménagement progressif du Saint Suaire : les pliures du linge eurent comme objectif de faciliter la visibilité, en ne gardant que l'image frontale du linceul, mais aussi d'évacuer la dimension mortuaire jugée impure, en ne conservant finalement que le visage, rapidement serti dans un fond ornemental. Paradoxalement, ce cadrage aspire à traduire au mieux la globalité du modèle, mais très logiquement, l'aspect

aspirent à se dupliquer, et au-delà de leur mise en cadre, s'ouvre alors le champ de la copie du motif, dans le genre des Saintes Faces qui s'est étendu dans l'Espagne de la Contre-Réforme. Le peintre devient alors le traducteur, le transcritteur prosaïque d'un geste prodigieux. Même s'il est dévot ou saint en effet, le peintre humain est prosaïque car tout le miracle de l'impression s'évapore forcément, seule restant l'efficacité propre au visage figuré.

Cette déperdition inéluctable a pu constituer une gageure, une opportunité, ou bien une révélation pour certains artistes, très croyants et très doués. La lacune matérielle inhérente au portrait magique, même dans sa mise en image, a pu provoquer un appel d'air créateur, un renouveau pictural sur le mode de la re-présentation. Sans pouvoir retoucher l'objet, la relique, sa duplication dans un autre support, un autre cadre, implique l'aménagement d'un interstice dans lequel il est possible d'insérer un paratexte, une para-image. Les marges dialoguent de manière privilégiée avec le corps du texte ou de l'image qu'elles agrémentent, mais elles sont aussi un déambulateur pour celui qui donne à voir l'œuvre issue d'une autre main.

Que trouve-t-on dans cet espace qui sépare le cadre réel et le contour de la *vera effigies* ? Des fonds sombres, qui mettent en valeur l'éclat du visage et du support originaux : la copie encense à la fois le modèle et le médium choisi par lui afin de se projeter aux yeux de l'humanité. Mais le regard peut parfois être accroché par une illusion, un trompe-l'œil qui mime la présence d'un autre objet, d'un autre support : un papier, ou *cartellino*, sur lequel sont tracés quelques mots (fig. 57). Au pinceau taillé en plume pour l'occasion, le peintre y a apposé son nom et la date d'exécution du tableau. Signature et temps présent : l'artiste s'affirme. Mais cette présence du *cartellino*, non exclusive aux Saintes Faces et qui suit une certaine mode, résonne avec une acuité particulière dans ce cadre précis : au tissu vénérable marqué par la divinité, correspond une feuille qui a elle aussi été imbibée par l'encre-couleur du peintre, puis a été pliée, et dépliée afin d'être recopiée, lue, vue. Autrement dit, l'artiste se donne à voir sur un mode qui reflète la visibilité choisie par le Christ ; la main du peintre suit le dessein performatif du divin et, en plus de dupliquer son œuvre à taille réelle, en reporte parallèlement une adaptation à son échelle humaine. Ce bout de papier a de la main, du corps ; un corps et une identité qui, sans prétendre à l'immatérialité céleste désignée et honorée, aspirent à une reconnaissance de leur talent propre¹²⁴³.

L'image réalisée sans les mains se transmue donc en une copie manuelle, artistique et signée, mais la main implicite du peintre reste une pâle copie de la volonté divine de se voir diffusée et observée. Cependant, cette même volonté ne se limite pas systématiquement à l'ordre de l'invisible : la métaphore du Dieu peintre prend corps, dans le prolongement du

corporel du suaire passe ainsi au second plan face à la valeur miraculeuse de ce qui s'impose comme une œuvre parfaite, une apparition transfigurée par un art divin.

¹²⁴³ L'implication de l'artiste dans son œuvre prend une multitude de formes, des plus évanescences aux plus matérielles ; le *cartellino* est sans doute l'une des modalités les plus parlantes de ce dialogue possible entre le peintre et ses contemplateurs par l'intermédiaire du tableau. Nous reviendrons sur cette présence et le thème de la signature, mais pour un approfondissement sur le mode de présentation des Saintes Faces et les autres fictions qui président souvent à la lecture des scènes religieuses, nous renvoyons à l'ouvrage de Victor I. STOICHITA, *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 139), 1996 [1^{re} éd. 1995], notamment aux cinq premiers chapitres.

linge, reliquat de l'unique geste matériel de la divinité assimilable à la peinture, ou plutôt à la gravure. Cette concrétisation s'opère par l'entrée en scène d'un pinceau et d'une main. Ce fragment de peintre transcendant, nous l'avons déjà rencontré dans les *Flores de Miraflores* de Nicolás de la Iglesia ; ces hiéroglyphes consignent le programme pictural réalisé dans la chapelle de la Chartreuse de Burgos dédiée à la statue de la Vierge allaitant l'Enfant Jésus (fig. 67), sculptée par Gil de Siloé, puis redécouverte et colorée par le prieur au milieu du XVII^e siècle. Dans la continuité du retable, un véritable parcours emblématique entourait la statue ; Nicolás de la Iglesia a lui-même travaillé à leur élaboration sans pour autant participer à leur exécution¹²⁴⁴.

Les fresques de la chapelle ont cependant été repeintes en 1740 (fig. 68 à 74) : tous les emblèmes n'ont pas été conservés, d'autres scènes ont été intégrées¹²⁴⁵. Aujourd'hui en très mauvais état, la décoration de la chapelle livre cependant les restes des deux hiéroglyphes peints dont les homologues gravés ouvrent l'argumentation du prieur sur la grandeur de la Vierge immaculée : « Exemplar Iesv » (fig. 73) et « Forma Dei » (fig. 74). Si leur facture est du XVIII^e siècle, leur composition est sans doute une reprise globale des originaux du siècle antérieur ; leur proximité avec les gravures des *Flores* semble le démontrer, et c'est en admettant cette hypothèse que nous les interrogeons. La ressemblance n'est cependant pas stricte : les traductions emblématiques répondent à leur propre exigence technique, sans doute ont-elles été aussi repensées en vue d'une plus grande pertinence.

Tels qu'ils nous sont parvenus – également accompagnés de leur *mote* et épigramme respectifs, sur lesquels nous ne revenons pas –, les deux hiéroglyphes peints sont placés dans le prolongement et de part et d'autre du retable sur les murs latéraux de la chapelle : ils se font face, se répondent et se complètent. Leur composition est plus simple que celle des gravures : dans leur espace ovale, deux colonnes encadrent ce qui s'apparente à une scène d'intérieur, complétée par des tentures ou des rideaux, bleus dans le premier et rouges dans le second, relevés afin de mettre en lumière l'action en cours.

Le premier, « Exemplar Iesv », le plus endommagé, représente au premier plan un chevalet sur lequel repose le portrait double ou enchâssé : la Vierge se détache sur une première toile, mais elle-même sert de cadre à une figuration plus petite de ce que l'on devine être une effigie de Jésus enfant. Le procédé sera repris dans l'emblème des *Flores*, une subtilité

¹²⁴⁴ Voir chap. VIII. Nicolás de la Iglesia ne dit rien sur l'identité du peintre qui réalisa l'ensemble entre 1645, date à laquelle le prieur colore la statue de la Vierge, et 1653, quand il décide de faire graver et d'imprimer les emblèmes peints dans la chapelle nouvellement dédiée à la statue. Manuel de Assas, qui reprend les archives de la chartreuse, ne mentionne aucun détail de cette entreprise ; voir Manuel de ASSAS, *La Cartuja de Miraflores, junto a Burgos*. Madrid : Fortanet y Calcografía Nacional, 1880, pp. 25-28. Il évoque le moine franciscain Matías de Hizala qui réalisa les hiéroglyphes de la chambre des reliques, ainsi que le père don Cristóbal Ferrado, moine de la chartreuse de Santa María de las Cuevas de Séville, qui exécuta divers tableaux pour la chapelle de saint Bruno. Ces œuvres furent achevées en 1659 ; avant cela, ces peintres ont pu participer à la décoration de la chapelle de la Vierge, située entre celle de saint Bruno et le reliquaire.

¹²⁴⁵ Patricia ANDRÉS GONZÁLEZ, « Emblemas marianos... », p. 388 : « Efectivamente, la capilla debió estar ilustrada con un gran número de emblemas marianos, pero en la actualidad sólo hay once situados en la parte inferior del muro, ya que en 1740 se repintó incluyéndose algunas escenas de la vida de la Virgen entremezcladas con los emblemas. Por encima, en un segundo nivel, se incorporaron otros motivos marianos, junto a la representación de varias Mujeres Fuertes. »

en plus : le portrait du Christ oscille entre matérialité propre et intégrante à celui de la Vierge, le rebord du chevalet laissant flotter une frontière indéterminée entre la ou les toiles. L'instance responsable de ce portrait multiple semble elle aussi simplifiée : la peinture est écaillée à cet endroit précis, mais au regard du deuxième emblème, il est vraisemblable qu'une même main tende le pinceau qui ajoute la dernière touche à la figure du Christ¹²⁴⁶. Le motif de la colombe entourée d'une nuée est donc propre au recueil des *Flores*, qui insiste de cette manière sur le rôle du Saint Esprit dans la conception transcendante de Jésus, et corollairement, de Marie.

Le deuxième emblème, « Forma Dei », contient également une nuance significative dans sa version peinte. Une main divine prolongée d'un pinceau s'approche du portrait marial, mais de nouveau, les effigies mises en scène sont davantage identifiables que celles intégrées dans le pendant gravé. En effet, le chevalet au premier plan supporte les deux portraits, placés l'un au-dessus de l'autre sans équivoque possible quant à leur nature : ces tableaux arborent un même pourtour rouge insérant les personnages divins dans des ovales laissant respectivement apparaître la Vierge debout, dans une iconologie très semblable à une Immaculée Conception, et Dieu le Père de buste, tenant dans sa main gauche le globe du monde. Tout comme dans la gravure, les traits de Dieu ne sont pas ceux d'un vénérable vieillard ; ils s'apparentent bien plus à ceux de son incarnation, le Christ. Toute l'ambiguïté du personnage est intacte, mais reste la compréhension de son dédoublement figuratif : si le portrait surplombant celui de la Vierge reflète Dieu le Père, la main qui surgit ex nihilo appartient à l'auteur de cet autoportrait placé comme modèle au-dessus de la copie, l'incarnation mariale, en cours de réalisation. L'emblème gravé est moins explicite en ce sens : il laisse une impression de reflet qui rend l'autoportrait divin plus immatériel et corporel à la fois, s'il s'agit d'un reflet dans un miroir, mais la main reste tout autant divine.

Sans pouvoir approfondir davantage ces vestiges picturo-emblématiques, nous les retiendrons comme une première étape, ou plutôt, comme un premier aboutissement de la concrétisation de la métaphore du Dieu peintre, au moment même où le phénomène cultuel de l'Immaculée commence à prendre corps dans la doctrine. La visualisation de cette immatérialité a tout d'un casse-tête : comment figurer l'essence spirituelle de la conception de Marie ? Tout geste risque de faire retomber l'argumentation dans un registre basement matériel ; les peintres ont dû résoudre ce rapport problématique unissant la Vierge et Dieu le Père, l'image impliquant une lecture directe que les périphrases verbales peuvent contourner. Afin d'évoquer l'intervention divine, sa perfection et sa dimension spirituelle, le motif du couronnement a été privilégié durant le Moyen Âge, ensuite, les symboles des litanies ont progressivement forgé le stéréotype de la « Tota Pulchra », dont l'iconologie allait se compléter puis se figer durant le XVI^e siècle¹²⁴⁷.

¹²⁴⁶ Patricia ANDRÉS GONZÁLEZ, « Emblemas marianos... », p. 391 : « En el [emblema] incluido en el libro aparece el Espíritu Santo pintando, algo que no se aprecia aquí. »

¹²⁴⁷ Voir Suzanne STRATTON, « La Inmaculada Concepción en el arte español », *Cuadernos de arte e iconografía*, 1988, t. 1, n° 2, pp. 3-128.

De la présence du Créateur à celle de la colombe du Saint Esprit en surplomb de la Vierge, une verticalité a donc longtemps conditionné la représentation de l'Immaculée : pour exposer l'idée de son accomplissement, il fallait insister à la fois sur l'instance créatrice et sur son œuvre parfaite, inséparables mais non liées. Dans les textes, ce lien spécifique a été explicité par la reprise du topique du *Deus pictor*, appliqué non plus à l'homme en général, au microcosme, mais à Marie en particulier¹²⁴⁸. En revanche, les peintres espagnols du XVI^e siècle se sont limités à une superposition de plans différents, unis seulement par la pensée, le regard ou le Verbe performatif. Un tableau de Juan de Juanes (fig. 75) illustre cette difficile continuité immatérielle qui se traduit concrètement par une césure dans la composition : au-dessus de la Vierge, la main gauche posée sur le globe du monde, Dieu parle de la main droite avec le geste du Verbe, le *fiat* concomitant à sa concrétisation, et il contemple sa création¹²⁴⁹. Si l'acte de couronner impliquait un contact entre Dieu et Marie, il traduisait sans ambiguïté l'idée de glorification, de sanctification de la Vierge. Mais le geste de créer un être humain prête toujours à confusion : sans allégorie, et sans coupure dans les plans, sa dimension charnelle refait inévitablement surface.

Le XVII^e siècle propose cependant plusieurs mises en image du contact immatériel qui préside à la conception sans tache de Marie. Il est un antécédent qui permettait en effet de s'aventurer dans cette figuration plus concrète : le doigt prodigieux et créateur de Dieu, motif emprunté à l'Ancien Testament, est en effet une solution trouvée par un peintre anonyme (fig. 76), qui rompt ainsi le hiatus visuel accompagnant jusqu'alors l'idée de création dans le cadre de l'Immaculée. Dieu apparaît dans sa verticalité dominante, il soutient le globe terrestre de la main droite, mais de la gauche, il touche, crée et désigne tout à la fois l'auréole de la

¹²⁴⁸ Plusieurs commentaires sur le personnage de Marie contiennent déjà cette métaphore, dont la transposition humaine reste essentiellement limitée : « Cesar Calderari interpretó la frase del *Cantar de los Cantares* como una alabanza divina a la perfección de su creación: “El es el que concibió y formó esta sacratissima Señora, como primera entrar todas la criaturas; que así nos lo dice el Espíritu santo en los libros de la Sabiduría. *Nondum erant abyssi, et ego iam concepta eram* (Proverbios 8,24). Como si dixera: En la mente de aquel supremo pintor Dios, fuy yo ab eterno concebida” [*Conceptos scripturales sobre el Magníficat*, prononcés à Naples en 1584 et traduit en castillan dès 1597 par Jaime Rebullosa, cité d'après l'édition de Madrid, 1600, f° 35v°]. Calderari se refiere a la creación de la Virgen en una larga comparación entre el humilde trabajo del artista y la perfecta creación de Dios, el mayor de los pintores: “Imaginad pues agora, quan rara, y quan inexplicable seria la belleza de la Virgen; traçada ab eterno en la excelsa mente de Dios, y sacada despues a la luz por obra del primissimo pinzel de su soberana, y omnipotente mano. *Tota pulchra*” [*ibid.*, f° 35r°]. En pocas palabras, Calderari explica que los pintores firman sus cuadros faciebat, sirviéndose del imperfecto de indicativo porque sus trabajos son imperfectos. Dios, sin embargo, firma este trabajo (la Virgen) “*Tota pulchra es*” porque todo lo que sale de su mano está acabado, es más perfecto [*ibid.*, ff°s 35r°-36v°]. Alonso de Bonilla también se refiere al topos de que las artes no pueden comprender o expresar el milagro de la creación de la Virgen: “De la pintura peregrinamente/ Quedó el arte por ti perfeccionado;/ Pues no puede el pintor mas eminente/ Introducir lo vivo en lo pintado,/ Y tu con el pinzel de amor ardiente/ Mostrando a Dios en carne retratado,/ Diste (por dar al arte mayor punto)/ Lo vivo y lo pintado todo junto. Honrar pudiste tanto la escultura,/ Que en sacra forma, en soberano vulto,/ Sacaste a luz, la celestial figura/ Que al escultor enmudecio mas culto:/ Porque el que en luz innaccesible y pura/ Habitava incorporeo, intacto, oculo,/ Despues que por tu ser hombre fue hecho,/ Ya de qualquier pintor es contrahecho [Alonso de Bonilla, *Nombres y atributos de la impecable siempre virgen María, Nuestra Señora*. Baeza, 1624, ff°s 24r°-24v°]”. », Suzanne STRATTON, « La Inmaculada Concepción... », pp. 36-37.

¹²⁴⁹ L'exemple est donné par Victor I. STOICHITA, *El ojo místico...*, chap. V, « La fabricación de una imagen », pp. 97-102. Il conclut sur ce tableau de Juan de Juanes : « Vemos, pues, en estos retablos a Dios Padre en actitud de levantar su mano derecha con un gesto parecido al de la bendición, pero que es en realidad el gesto mágico del *fiat*. El acto de la creación queda tan sólo sugerido: sólo se ve al Creador y el resultado de su acto: el cuadro que aparece debajo. En algunos casos, Dios parece contemplar la Creación desde el firmamento, y en casi todos pone su firma en la tela sin mancha que ha creado: *Tota pulchra*. », *ibid.*, p. 102.

Vierge, qui éclot véritablement d'une coquille dans toute sa pureté. Victor I. Stoichita ne manque pas d'évoquer en écho à cette œuvre une phrase d'un sermon de Francisco Soriano déjà citée : « Tomó Dios el pincel de su divina sabiduría, y lo entró en la concha de su omnipotencia. »¹²⁵⁰. L'expression et l'image de cette coquille ne cessent d'interpeler tant elles semblent originales dans leur contexte respectif, mais les deux sermons de Soriano et d'Avellán qui la reprennent furent prononcés en 1615 lors de la même célébration, la fête de l'Immaculée Conception, dans le couvent de San Francisco à Grenade. Peut-être ces paroles sont-elles directement liées au tableau, qui a pu être exposé dans l'église et servir de support visuel aux orateurs.

Victor I. Stoichita note que cette mise en scène picturale était osée, et qu'elle n'a donc pas eu de descendance. Il revient alors au tableau de Juan de Juanes pour en démontrer l'orthodoxie et la pertinence : « Respecto a la tela analizada precedentemente, la gran diferencia reside en que Dios no creó a la Virgen "con el dedo", sino con el poder de un gesto, y que el resultado de este acto de creación no es un huevo, sino... un cuadro. Dios —si no me equivoco— se presenta en estos retablos como autor de un cuadro, y este cuadro es la Inmaculada Concepción. »¹²⁵¹. Nous adhérons parfaitement à cette intuition, cependant, plutôt que de retourner en arrière, l'iconographie semble bien aller de l'avant. Autrement dit, la césure imposée par Juan de Juanes commence à se fissurer, de manière extrême chez cet anonyme, sans doute, car il laissait ré-apparaître une matérialité impertinente et qui n'a donc probablement pas eu de suite.

Mais en suivant cette quête de la représentation adéquate, c'est vers un autre geste créateur que la réalisation du tableau parfait de l'Immaculée Conception s'est orientée au milieu du XVII^e siècle, celui dont les *Flores de Miraflores* témoignent : l'acte pictural. La traduction correcte d'un hiatus qui permet malgré tout une liaison est trouvée dans l'emblème « Forma Dei » (fig. 74), par la superposition de deux portraits : celui placé en haut du chevalet, représentant Dieu de buste et soutenant la boule du monde, s'impose comme le modèle de celui de l'Immaculée, conçue dans un ovale qui correspond non plus à une coquille, mais à un halo de pureté. La résolution est double : la croyance et l'iconologie sont idéalement définies, fixées. Le doigt créateur est détourné au profit d'une main, la main du Dieu peintre : la métaphore picturale est ce détour qui transcrit le plus adéquatement l'idée de création. Il ne s'agit plus de suggérer l'Immaculée Conception par le biais de l'allégorie du couronnement, ou par un geste créateur soit trop éloigné, soit trop proche de sa propre création, mais il s'agit d'exprimer l'idée de la création pure, intellectuelle, par le geste pictural¹²⁵².

¹²⁵⁰ Victor I. STOICHITA, *El ojo místico...*, p. 102. Pour la citation intégrale et la reprise du même motif par Michael Avellán (« metio el pincel en la concha de la santísima Trinidad »), voir chap. VII.

¹²⁵¹ Victor I. STOICHITA, *El ojo místico...*, p. 98.

¹²⁵² Cette synonymie entre peinture et spiritualité traduit ou rejoint le phénomène souligné par Jonathan Brown au sujet de l'émulation intellectuelle du cercle formé autour de Francisco Pacheco : « Dans cette optique, le peintre devait être tout autant un érudit qu'un artiste et, par extension, la peinture devenait une branche de l'érudition. », Jonathan BROWN, *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^e siècle*. Paris : Gérard Monfort (Imago Mundi), 1993 [1^{re} éd. 1978], p. 78.

La verticalité, voire la frontalité des Immaculées mettant en scène Dieu et Marie s'assouplit, se dialectise par l'intervention d'un instrument idoine : le pinceau, la peinture, qui introduisent une troisième dimension certes illusoire, mais justement parfaitement adaptée à la notion de geste transcendant. Encore une fois, l'incertitude sur la date de la composition de l'emblème peint nous empêche d'extrapoler davantage son originalité et sa descendance immédiate dans le recueil de *Flores* de Nicolás de la Iglesia. En tout état de cause, la disposition des portraits y est modifiée : doit-on voir une adaptation à l'espace réduit ou une variation significative ? La verticalité se mue en horizontalité, et ce dans les deux emblèmes gravés, « Exemplar Iesu » et « Forma Dei ». L'instance créatrice, sans s'abaisser dans aucune matérialité, s'installe aux côtés de l'œuvre jusqu'à rendre possible la compréhension du portrait de Dieu, non plus fixé au chevalet, mais accroché au mur, comme un miroir reflétant l'Artiste occupé à la réalisation d'un autoportrait. Reflet ou portrait, la *pictura* dans son ensemble signifie en tout cas que la verticalité n'est plus une clé de lecture de ce qui s'affirme comme une définition et une défense de l'Immaculée Conception. La métaphore du geste pictural s'ancre un peu plus dans le tangible, et elle s'apparente davantage à une scène d'atelier, peu à peu oublieuse de la rigidité et de la hiérarchie des compositions plus anciennes.

En ce sens, les hiéroglyphes conçus par Nicolás de la Iglesia, dont il nous manque cependant les sources d'inspiration, marquent bien une première étape dans la concrétisation de la métaphore du Dieu peintre. L'art visuel figure enfin ce que le langage verbal a énoncé de manière plus précoce. Certes, ce type de figuration reste exceptionnel, original, malgré ou précisément à cause de l'équilibre subtil qu'il incarne ; mais il est bien un commencement seulement, car la figure de l'Artiste y est incomplète. Or ce motif a eu une descendance heureuse, dont nous ne connaissons ni les filiations, ni l'ampleur, mais dont l'exemplaire qui nous est parvenu témoigne d'un approfondissement magistral.

Au bout de la dialectique amorcée entre le hiératisme de Juan de Juanes et la métaphore picturale qui se prêche, s'écrit et se lit, et au bout de la chronologie qui nous intéresse, un Dieu peintre siège dans toute sa majesté et sa splendeur. Il est attribué à un artiste dont l'œuvre théorique est souvent réduite à une *cartilla* académique, façade trompeuse dont la brièveté cache une réflexion et un art honorables. Ce peintre est José García Hidalgo, auteur d'un tableau intitulé *Dieu le Père peignant la Vierge* (fig. 77)¹²⁵³, dont la composition fait véritablement culminer l'image du Dieu peintre, mais pas seulement.

¹²⁵³ L'œuvre a appartenu à la collection particulière de don José Bore y Lledó jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, avant d'être achetée par la Fundación Fórum Filatélico, propriétaire indiqué dans l'édition dont nous tirons la reproduction, José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas, que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, muger y niños* [1^{re} éd. Madrid : 1691], Sergio G. Mateo, Inocencio Galindo Mateo (éd.). Valence : Universidad Politécnica de Valencia, Tératos (Áurea), 2006, vol. 1, p. 188. Les biens de la Fundación Fórum Filatélico étant en liquidation, l'œuvre devrait être remise en vente en juillet ou en décembre 2009. Pour une biographie du peintre, voir *ibid.*, pp. 189-190. Né en 1645 à Villena dans la région de Murcie, il séjourna principalement à Rome, Valence, Ségovie et à Madrid, où il meurt en 1717. Il avait obtenu le titre de « Pintor de Cámara *Ad honorem* » en 1703, et il continua à peindre au moins jusqu'en 1714. L'œuvre *Dios padre pintando a la Virgen*, montrée lors d'une exposition sur Marie à Séville en 1929, a été cataloguée comme une peinture de l'école sévillane du XVII^e siècle. Sur ces questions et l'authenticité de son attribution, voir Enrique

Au centre de la toile au format vertical, c'est une liaison horizontale qui unit un peintre et son œuvre. L'impression d'une scène d'atelier qui s'impose au premier abord pourrait presque faire penser au motif de saint Luc peignant la Vierge. Mais ce qui empêche cette lecture avant toute chose, c'est que Marie n'est pas présente : il ne s'agit pas d'une séance de pose, celle dont a été gratifié l'évangéliste et par laquelle il a pu s'affirmer comme premier portraitiste de la Vierge. Le tableau représente très concrètement une création picturale, et plus précisément, la création spirituelle de Marie par Dieu. Son œuvre prend la forme désormais fixée de l'Immaculée Conception, la double résolution iconologico-culturelle est avalisée dans la droite ligne des exemples cités précédemment.

Mais le prolongement le plus impressionnant se situe tout autour de cette mise en abyme d'un dogme en devenir : sans doute libéré par l'aboutissement formel de l'expression de cette croyance, qui ne demande plus qu'à s'officialiser, mais aussi porté par une métaphore verbale qui dévoile progressivement son visage, José García Hidalgo s'est donc aventuré à la représentation de Dieu sous les traits d'un peintre. Non pas par une suggestion, ni même une métonymie, mais bien par une incarnation complète. La main transcendante a retrouvé son corps majestueux, le geste atteint sans doute ainsi son ambiguïté maximale : comment résoudre alors les contradictions ou les pièges tendus par ce motif ? En offrant une figuration irréprochable du personnage de Dieu et de la foi catholique.

Du visage divin se dégage une beauté et une transparence, une maturité ainsi qu'une jeunesse propres à l'éternel. Les proportions de cette face, les sourcils, le nez et la barbe droits, dans le prolongement des lignes de la pyramide qui réverbère son essence triple, dessinent une image parfaite animée par un regard tout aussi noble et droit. Mais la perfection ne se situe pas seulement dans l'apparence divine : elle est également présente dans le Verbe, le *fiat* revisité en parole picturale, cette conception pure de Marie à partir de l'intellect divin. Enfin, elle émane du message catholique qui s'exprime dans l'ensemble de la composition. Une série de phylactères et de phrases matérialisent en effet les idées et les mots inspirés à la fois par le geste et l'œuvre divins, parfois transcrits à l'envers dans la continuité directe de leur locuteur.

Tout en haut de la toile, à droite de la colombe du Saint-Esprit, les angelots invitent les fidèles à contempler la scène et l'œuvre divines : « Venite et videte opera Dei ». Un chœur de musiciens presque courtisans occupe l'arrière-plan de cette ouverture céleste. Une inscription, coupée et presque illisible dans cette reproduction, contourne la colombe et vient désigner le tableau ; l'Esprit-Saint appose ainsi la marque de sa perfection intellectuelle – « perfecta mea » – à l'œuvre en cours de réalisation. De la même manière, la parole de Dieu se fait entendre : « Pulcherrima est et macula nulla est ». Ce prolongement verbal enrobe son autre extension, la main et le pinceau, et rejoint la perspective de son regard au plus près de la Vierge. Ce verbe est performatif : la beauté et la pureté de Dieu se transmettent à Marie au moment même où celui-ci la conçoit, la peinture est cette performance, cette simultanéité de la projection et de sa concrétisation. En retour, la Vierge répond : « Pinxit me speciosam cui potens est ». L' « opera

Dei », ou la « *forma Dei* », est celle qui utilise la métaphore picturale afin de définir son Créateur omnipotent. La signature de ce dernier ne manque pas, aux pieds de la Vierge, à la lisière de son tableau : « *In spiritu sancta illam fecit* ». Au prétérit parfait, le Peintre signe son geste spirituel et saint par excellence.

Cette assimilation intime de la création divine et de la peinture met bout à bout l'intégralité des métaphores et des métonymies rencontrées jusqu'alors, mais elle ne s'y arrête pas, elle les dépasse. Tout d'abord, une nouvelle mise en abyme est opérée sur le plan idéologique par une imbrication des valeurs de Marie. La représentation de l'Immaculée Conception, comprise comme une création intellectuelle de la part de Dieu et du Saint-Esprit, est en effet complétée par l'intervention de l'archange Gabriel, dont la salutation, « *Ave Maria, gratia plena* », s'élève et s'inscrit de manière privilégiée sur l'effigie de la Vierge. Symétriquement aux paroles de Dieu, celles de Gabriel rappellent l'élection de Marie pour mettre au monde le Sauveur. Symétriquement à la main et au pinceau de Dieu qui transmuient le Verbe en image, la main de Gabriel délivre ou dépeint son message de salvation à la pointe du lys, symbole de pureté, qu'il tient comme une plume, comme un pinceau. Les deux artistes investis de la définition de Marie comme sainte immaculée et rédemptrice se font face – Dieu conservant une domination certaine – et créent une dialectique dont la synthèse est mariale.

Mais ces deux artistes ne sont pas seuls : chacun est secondé par un adjuvant spécifique que l'on retrouve en suivant le chiasme qui préside à la composition. Gabriel, artiste de l'Annonciation, exploite le travail préparatoire de saint Michel qui broie le démon gisant à ses pieds : « *Ipsa conteret caput tuum* ». La lance, et par extension l'intercession salvatrice de la Vierge, viendra à bout du péché et saura enchaîner le vice que les hommes ont hérité du premier homme, ce que le démon rappelle : « *Omnes in Adam peccavere* ». Parallèlement, Dieu, Artiste de l'Immaculée Conception, s'appuie sur le travail préparatoire de son propre apprenti : tandis que saint Michel broie du démon pour obtenir la rédemption, un jeune homme, absorbé et sans doute inspiré par cette même scène, broie des pigments afin d'obtenir les couleurs qui serviront à son Maître. Chaque artiste a son artisan ; la doctrine elle-même repose sur des instruments bien affûtés et colorés, capables de persuader et de susciter l'émotion des fidèles.

La métaphore picturale du Dieu peintre culmine à un sommet rarement atteint, même dans les mots. Le tableau condense en une scène la richesse de cette extension spécifique du *Deus artifex* et l'interaction toujours d'actualité entre peinture et catholicisme. Mais cette glorification mutuelle et totale ne s'arrête pas là non plus. L'apothéose du Dieu en habits de peintre, tout aussi respectable et convaincant que dans ses autres apparitions miraculeuses plus conventionnelles, encourage José García Hidalgo à tisser plus intensément encore la fibre métapicturale. La métaphore divine est rendue pleinement corporelle sans retirer son efficacité au message religieux, au contraire. Ainsi le Peintre, mis en scène dans son atelier céleste, siège sur un tabouret de nuages, bien au-dessus du sol, il manipule tous les attributs de l'artiste et a même pris un apprenti. Il ne manque que le modèle : précisément, toute la spécificité de la

Peinture ici en œuvre repose sur cette immatérialité originelle, sur cette « cosa mentale » qui préside à la création.

Mais la scène d'atelier ne serait pas tout à fait complète sans ses visiteurs. Par-dessus les épaules divine et archangélique, des admirateurs ont observé les artistes à l'œuvre et regardent vers nous. Les deux visages qui nous contemplant, juste dans le prolongement de Dieu et de Gabriel, ne font pas que nous regarder : ils se regardent eux-mêmes. Une étude directe de l'œuvre pourrait sans doute déterminer lequel de ces deux regards correspond à l'intensité spécifique de l'autoportrait, cette concentration de la vision personnelle dans le reflet d'un miroir. La reproduction légèrement rognée et floue nous empêche d'attribuer son pendant à l'autoportrait qui ouvre les *Principios* de José García Hidalgo, saisi dans sa maturité théorique et sa fonction de peintre du roi, de maître. Les visages qui nous dévisagent dans l'arrière-plan divin sont jeunes, ils s'approchent de leurs modèles tout en gardant une distance à la fois respectueuse et ambitieuse. Mais le style du tableau entier n'est pas celui d'un débutant. La plénitude technique et doctrinale s'accompagne sûrement d'une auto-réflexion qui, en désignant les artisans en devenir, souligne plus subtilement les artistes accomplis, dans le cadre de cette transfiguration exemplaire de l'idée dans l'image, de l'intellect dans l'œuvre picturale.

Ce tableau, aussi rare que somptueux, illustre un véritable accomplissement de la dialectique entamée depuis l'époque de Juan de Juanes, à laquelle le tableau du peintre anonyme et les emblèmes de Miraflores donnaient une réponse encore rudimentaire. L'œuvre de José García Hidalgo montre un Dieu peintre pleinement compris comme artiste, comme un créateur à part entière, « de cuerpo entero », la métaphore picturale verbale étant enfin assumée par la peinture même. Mais la raison d'être et la justification de cette toile résident sans doute dans son extrême décorum. Ce Dieu peintre, aussi incarné soit-il, ne peint pas très concrètement la Vierge : il se contente sous nos yeux de lustrer les étoiles qui la couronne. Cela pourrait signifier qu'il est sur le point d'achever l'effigie, qu'il y met la dernière touche, mais cela permet également de conserver, même dans la mise en scène la plus tangible, l'immatérialité, l'évanescence essentielle de ce geste, et l'impression d'apparition du personnage de la Vierge. La métaphore picturale atteint bien là sa culmination : au moment de se réaliser, et au lieu de forcer le trait, le pinceau effleure de toute sa spiritualité l'acte pictural divin, dans une mise en abyme parfaite qui exprime toute la magie de l'inspiration intellectuelle, du travail de cette chose mentale.

Cette œuvre constitue en ce sens une ouverture métapicturale rare. L'auteur, à travers et par son image, synthétise et s'approprie le cycle de la métaphore du *Deus pictor*, au-delà du processus de la suggestion, jusqu'à l'affirmation prégnante de l'art, et surtout de l'artiste. Ainsi, la peinture permet d'explicitier l'œuvre de Dieu, mais à son tour, l'illustration de l'ouvrage divin offre au peintre un reflet glorifiant. La révolution est assimilée, au moins par le peintre lui-même, si ce n'est par la société.

Cet aboutissement visuel du Peintre à l'œuvre correspond en Espagne à la seconde moitié du XVII^e siècle : il est tardif et reste minoritaire. Fallait-il attendre que la société civile comprenne en partie les prétentions des peintres et la nature intellectuelle de l'art pictural ? Ou bien fallait-il attendre que la société religieuse ne voit plus d'impropriété, d'indécence, voire de blasphème dans la mise en scène intégrale du Dieu artiste ? Ou bien encore, a-t-il fallu attendre que cette iconologie revienne de la Nouvelle Espagne, là où elle s'est implantée et développée plus précocement et rapidement¹²⁵⁴ ? Peut-être tout cela à la fois. Mais dès que l'argumentation sur l'Immaculée Conception s'emballa, la métaphore picturale surgit : il y a bien l'intuition d'une correspondance, d'une efficacité de cette image toujours originale – car inédite visuellement, malgré le topique verbal –, ambiguë, séduisante, mais dont la pertinence n'allait pas de soi¹²⁵⁵. Ainsi, dans l'Andalousie en ébullition des années 1615-1617¹²⁵⁶, dans les emblèmes de *fray* Nicolás de la Iglesia – lui-même conscient de la témérité de son geste au moment de peindre la statue de la Vierge –, dans l'implantation de la croyance mariale dans le Nouveau Monde désireux de forger sa propre ligne culturelle, et dans l'esprit baroque de l'Espagne de la fin du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle¹²⁵⁷, l'image du Dieu peintre parvient à

¹²⁵⁴ Le motif du Peintre divin s'est étendu en Amérique autour du culte de la Vierge de Guadalupe, apparue au Mexique en 1531 : « Las pinturas mexicanas en las que se representa a una de las personas divinas pintando, aisladamente, en la presencia de las otras dos, a la Virgen de Guadalupe, superan en número y diversidad a la de Granada. Su fuente iconográfica no se puede desvincular de la oratoria novohispana cuando se disputa la atribución del autor de la pintura a los arcángeles, a la propia Virgen o incluso separadamente a cada persona trinitaria. », José María TORRES PÉREZ, « *El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción*. Una iconografía poco difundida », in *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio bíblico español. II Arte*. Fundación bíblica española, Javier Azanza, Vicente Balaguer, Vicente Collado (éd.). Valence, Pamplune : Université de Navarre, 1999, p. 546. L'auteur donne des précisions bibliographiques auxquelles nous renvoyons. Sur l'historique et l'ampleur du motif en Amérique, voir *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, Marina GARONE (éd.). Mexico, D.F. : Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, 267 p. Il y est dit par exemple que « [...] los pintores americanos, desde mediados del siglo XVII, supieron sacar provecho de esta noción exclusivista del “Dios Pintor”, patente en su mejor obra resguardada en América y actuante frente a la mirada maravillada de sus devotos [...] », *ibid.*, p. 66 ; voir fig. 80 à 82, ainsi que les exemples de représentations de saint Luc, fig. 78 et 79. Voir également Manuel MONTOYA, *Le peintre herménente : théorétique et théologie de l'image dans la peinture espagnole des siècles d'or (1560-1730)*. Thèse d'État, dir. par Edmond Cros, soutenue à Université Paul Valéry – Montpellier III, Études ibériques et latino-américaines, 1998, pp. 56-68 et 109-179 sur la théorie artistique néoespagnole, et p. 367 pour une représentation du *Deus pictor* dans le monastère dominicain de Tepoztlán (Morelos, Mexique).

¹²⁵⁵ « La ausencia de otros ejemplares en España [...] nos sugiere una devoción especial que no llegó a cuajar por el temor a rozar lo heterodoxo. El Magisterio de la Iglesia se había pronunciado sobre el modo de representar a las tres personas de la Santísima Trinidad y no contemplaba esta intervención de Dios Padre como pintor de la Virgen. [...] Es lógico que el pintor sienta temor al Santo Oficio, porque la imagen plástica tiene un mayor poder visual que el proporcionado por el orador en su desarrollo retórico. El panegirista goza de mayor libertad para recurrir a estas licencias metafóricas. Otra razón que justifica la ausencia de difusión en España, es la falta de necesidad que tenía esta iconografía, ya que la doctrina había sido asumida por la fe, y, además, porque ya se había fijado y popularizado la iconografía de la Inmaculada Concepción. », José María TORRES PÉREZ, « *El Padre Eterno...* », p. 548.

¹²⁵⁶ C'est dans ce contexte d'affirmation de la croyance immaculiste, notamment à Grenade et à Séville, que l'image de la « concha » mentionnée ci-dessus apparaît, sans que celle du Dieu peintre ne s'impose encore picturalement. Voir José María TORRES PÉREZ, « *El Padre Eterno pintando...* », pp. 540-543.

¹²⁵⁷ Voir José María TORRES PÉREZ, « *El Padre Eterno pintando...* », pp. 543-545. L'auteur y analyse plus en détail les raisons dogmatiques qui ont sans doute présidé au choix de la métaphore picturale. Il émet l'hypothèse d'une influence partielle du motif mexicain en Espagne, au sujet d'un tableau anonyme de la seconde moitié du XVIII^e siècle conservé à Grenade (fig. 83) : « Pensamos que la pintura de *El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción* no responde a un traslado del cuadro a España por faltar la imagen de la Guadalupana, y que el origen de la iconografía hay que buscarlo en la oratoria sagrada y en la pintura de Andalucía de los siglos XVII y XVIII, aun sin descartar que la idea pudiese haber sido retomada de la plástica mexicana. », *ibid.*, p. 546. Ce tableau s'approche globalement de la composition de José García Hidalgo, sans atteindre ni son talent, ni son originalité ;

s'imposer dans toute sa matérialité dans les sermons, et plus progressivement dans les supports visuels.

Ce motif pictural en gestation ne voit sans doute pas le jour avant la fin du XVII^e siècle en Espagne, dessinant ainsi une lacune révélatrice. La représentation simultanée du « divino Pintor » et du peintre à l'œuvre constituait une difficulté décuplée, un double défi : celui d'une définition respectueuse et pertinente de Dieu en tant que peintre, et celui d'une définition bienséante et justifiée du peintre en tant que créateur. Le tableau de José García Hidalgo est à ce jour l'unique exemple de cette jonction des exigences diverses et variées, qui commencent à se dénouer, à se décriper à la toute fin du XVII^e siècle ; il y ajoute de plus une note auto-réflexive, signe distinctif d'un aboutissement, d'une prise de conscience de la hauteur atteinte. À l'aune de ce sommet escarpé, nous pouvons désormais envisager une ascension moins exigeante, offrant un chemin d'accès plus dégagé et aménagé, et pourtant assez peu emprunté, celui d'un adjuvant de Dieu, celui de l'évangéliste Luc.

2. Le regard de Luc peintre

Nous avons suivi l'apparition progressive de la main divine dans la création picturale tout en gardant à l'esprit que cette figuration, qui ne se dévoile complètement qu'à la fin du XVII^e siècle, est la concrétisation de ce qui reste une métaphore, une image dont les hommes se servent afin de saisir une idée essentiellement insaisissable. La transmutation de l'image verbale en image visuelle implique une incarnation de ce geste imaginaire, problématique, mais effective. Même si Dieu peintre et saint Luc peintre ne peuvent absolument pas se confondre, tant au niveau idéologique qu'iconologique, la manipulation divine du pinceau s'inscrit comme un précédent conceptuel et visuel du geste pictural de Luc, mais la représentation de l'évangéliste à l'œuvre est antérieure, car elle pose assurément moins de difficultés. Le motif d'un peintre humain exécutant un véritable portrait devant un véritable modèle ne présente pas de paradoxe ; il offre en retour une large palette de possibilités. Si les œuvres précédemment évoquées tentaient de résoudre la projection de l'intellect divin sous la forme d'un acte pictural tangible, l'enjeu est inversé dans le cas de Luc, dont le contact artistique qui l'unit à la divinité doit se faire immatériel. L'étude de cette tension spécifique se complique par

il reprend notamment dans la partie inférieure le motif de saint Michel écrasant le démon. José María Torres Pérez n'avait pas connaissance de l'œuvre de García Hidalgo : il propose comme antécédent iconologique du *Padre Eterno* une gravure allemande sur le même thème et une autre gravure de Pedro de Obregón (fig. 84) représentant un miracle datant de 1530, celui de l'apparition à un frère dominicain du couvent de Soriano de la *vera effigies* de saint Dominique de Guzmán, fondateur de l'ordre, portrait présenté par la Vierge, sainte Marie Madeleine et sainte Catherine. Cette légende comporte effectivement le motif du tableau, et la Vierge est implicitement désignée comme l'auteur de l'image, sans que sa nature créatrice ne soit précisée : Marie se contente de désigner du doigt la représentation du saint fondateur, et même, son doigt entre en contact avec le bras de saint Dominique, afin de répondre à l'incrédulité du frère. Cette gravure s'inspire de la composition du tableau d'Alonso Cano, *Miracle de saint Dominique à Soriano*, peint entre 1652 et 1667 (fig. 85), et qui montre une variation de taille : le doigt de la Vierge ne touche pas le saint mais se contente d'effleurer le bord de la toile, dénotant ainsi une retenue qui semble encore une fois difficile à outrepasser dans le cadre pictural. Dans les sources que nous avons interrogées à la recherche des premiers peintres, nous n'avons pas trouvé d'allusion à ce geste de la Vierge, mais une étude spécifique reste à faire sur la valeur artistique qui peut lui être conférée.

la personnalité même de Luc, peintre de la Vierge, mais aussi du Christ, sculpteur, écrivain, et encore médecin. À la lumière des toiles qui nous sont parvenues, nous mettrons en valeur les modalités de la mise en scène, ou de la mise à l'œuvre de Luc peintre, afin de mesurer leur pertinence idéologique et artistique.

Si l'on condense ce que les textes théoriques disent de saint Luc en relation à la peinture, trois caractéristiques ressortent : il est défini comme portraitiste de la divinité, comme émule du Dieu peintre et comme patron des académies. La nature de son geste est rarement développée, l'évangéliste étant davantage attaché aux images dont il serait l'origine qu'à leur processus créatif, subsumé par l'inspiration divine. Les polémiques concernent d'ailleurs le plus souvent le motif ou le support, tandis que la qualité artistique reste une question inopérante ; Luc est l'artisan de Dieu avant d'être le confrère d'Apelle. Mais la représentation visuelle de l'évangéliste impose des résolutions que la rhétorique verbale peut ignorer : sous ce geste, le plus souvent escamoté dans les textes au profit de l'image qu'il réalise, il y a une main, un corps dévoilés par le cadre pictural.

Comme souvent, la tendance est au vieillissement du personnage : alors qu'il devait avoir entre trente et quarante ans lors de sa visite auprès de la Vierge à Jérusalem, Luc est majoritairement représenté sous les traits d'un homme âgé, barbu, aux cheveux blancs ou avec une calvitie avancée. Les exceptions méritent d'être signalées ; tout en suivant le plus fidèlement la légende, ce sont celles qui semblent les plus originales. Ainsi, les tableaux de Juan Fernández de Navarrete (fig. 86), du Greco (fig. 93), de Francisco Ribalta (fig. 94) et de José de Ribera (fig. 101)¹²⁵⁸, auxquels il est possible d'ajouter deux dessins anonymes du XVII^e siècle (fig. 106 et 107)¹²⁵⁹, font correspondre la figure de Luc à celle d'un homme adulte, mais qui n'a pas, ou peu, dépassé les quarante ans. La représentation du peintre en vieillard est une extrapolation insistant sur la sagesse du personnage, sa respectabilité. Dans l'illustration du septième des *Diálogos* de Vicente Carducho (fig. 8), l'apparence de saint Luc en homme âgé répond de plus à l'évolution de la série gravée qui dessine les échelons gravis par l'apprenti jusqu'à la qualité de peintre libéral. Le choix d'un faciès plus jeune apporte davantage de véracité, et il ouvre surtout la porte de l'autportrait, nous le verrons.

¹²⁵⁸ Il existe plusieurs copies de l'œuvre originale, perdue ou détruite. Voir Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, « El *San Lucas pintando a la Virgen* de Ribera », in *Ars auro prior : studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Juliusz A. Chrościcki, Nawojka Cieślinska, Jerzy Z. (éd.). Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, pp. 403-406, ainsi que les précisions données dans le catalogue raisonné de Nicola SPINOSA, *Ribera : l'opera completa*. Naples : Electa Napoli, 2003, p. 354.

¹²⁵⁹ Le premier est conservé au Musée du Prado : « *San Lucas pintando a la Virgen*. Dibujo. Anónimo español del siglo XVII ». Le second est tiré du catalogue de Diego ÁNGULO et Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A corpus of Spanish drawings. Madrid 1600-1650*. Londres : Harvey Miller, 1977, vol. 2, planche LII, n° 194 : « *St Luke portraying the Virgen*. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan. 245 x 200 mm. Blacklead and sepia wash and touches of white. Squared. » Il est précisé : « In ink in handwriting which may be eighteenth century : "Carducho". Characteristic of Carducho's style. No painting by him of this subject survives. » Le catalogue mentionne un autre dessin, perdu, *ibid.*, n° 252 : « *St Luke painting the Virgen with angels*. Formerly Gijón, Instituto Jovellanos. Destroyed in 1936, with no surviving pictorial record. 310 x 240 mm. Sepia wash. Squared. In Moreno Villa's view, this is the work of a pupil who imitated V. Carducho's drawings. » Nous ne connaissons pas avec certitude l'identité des auteurs et encore moins les circonstances de la réalisation de ces dessins, genre particulier qui mérite une recherche spécifique.

La fonction primordiale de Luc reste celle d'écrivain, d'historien, de secrétaire de la divinité : sa figuration dans le contexte général du quatuor des évangélistes n'entre pas dans notre étude, sauf quand les attributs attenants à ce rôle se retrouvent aux côtés de ses instruments de peinture, et inversement. Ainsi, le bœuf est souvent présent, couché à proximité du peintre ou du chevalet¹²⁶⁰, tandis que le croisement des compétences de Luc apparaît plus explicitement dans plusieurs œuvres¹²⁶¹, à des degrés différents.

Un exemple subtil se trouve dans le tableau de Juan Fernández de Navarrete exposé dans l'église du monastère de l'Escorial : il s'agit d'un portrait de Marc et Luc (fig. 86) complété par un autre double portrait représentant Jean et Matthieu (fig. 88). Luc est identifié par ses instruments picturaux, presque en remplacement du bœuf qui apparaît dans l'interstice formé par le manteau de Luc et le cadre du tableau, tandis que l'aigle, le lion et le jeune garçon ailé accompagnent plus ostensiblement les autres évangélistes. Cette toile est l'une des premières à mettre en lumière la fonction de peintre de Luc, même s'il n'apparaît pas à l'œuvre¹²⁶² ; nous ne percevons que le résultat de ce moment suggéré par la palette et les pinceaux posés sur le rocher, là où aurait dû se trouver le bovin, relégué au second plan. La

¹²⁶⁰ Sur l'évolution de la posture et de la nature du bœuf jusqu'au XV^e siècle, voir l'article de Danièle ALEXANDRE-BIDON, « La transfiguration de saint Luc à travers l'iconographie médiévale : du scribe évangéliste au peintre de chevalet », in *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*. Danielle Buschinger (dir.), actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'université de Picardie, Amiens, 18-20 mars 1988. Göppingen : Kümmerle (Göppinger Arbeiten zur Germanistik ; 510), 1991, pp. 7-23. L'animal éclipse Luc avant de perdre progressivement son statut d'emblème et de devenir un « symbole de fidélité et de soumission », *ibid.*, p. 10. Le bœuf n'apparaît jamais ailé dans les exemples que nous interrogeons, et il passe même au second plan, confirmant ainsi un processus observable dès l'aube de la Renaissance : « [Le bœuf perd ses ailes, il] perd du même coup une bonne part de son statut d'animal évangélique, lien entre Dieu et l'homme. Saint Luc, homme et peintre, assume désormais ce rôle – ou plutôt c'est sa peinture qui l'assume et qui devient seul medium de sa prédication, comme chez Jean Bourdichon, à la fin du XV^e siècle, dans les Heures d'Anne de Bretagne. », *ibid.*, p. 10. Cet effacement jamais total traduit ainsi l'affirmation de la pratique picturale face à l'écriture, mais également leur interdépendance. Sur le même thème, voir Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 106-109, « Le bœuf de saint Luc : sept tableaux ».

¹²⁶¹ Un tableau de José de Ribera ou de son atelier, mais dont nous n'avons pas pu obtenir de reproduction, pourrait compléter ces exemples : « Círculo de José de Ribera. El Santo, en oración, manos puestas, libro abierto con retrato de la Virgen. Colección particular. Ecija (Sevilla). », José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor (Iconografía y arte) », *Boletín de Bellas Artes*, 1984, n^o XII, p. 127. Il en va de même d'une œuvre de la première moitié du XVII^e siècle, de Pedro Orrente : « El Santo, con la imagen de Nuestra Señora y un libro. Palacio del Buen Retiro. Madrid. », *ibid.*, p. 126.

¹²⁶² Un retable valencien de la fin du XIV^e siècle (fig. 110), attribué au Maître de Villahermosa, plus récemment à Llorenç Saragossà, et ayant appartenu à la confrérie des charpentiers et des peintres de l'église de los Santos Juanes, représente l'évangéliste selon une modalité ambiguë. Le peintre semble en effet exposer l'œuvre achevée à son modèle, mais plus vraisemblablement, la scène est inversée : c'est la Vierge qui remet son portrait miraculeux à saint Luc, la pratique picturale de celui-ci étant alors réduite à néant au profit de l'inspiration, du don divin. Une inscription précise « Com feu la Verónica la quella Verge María se posa en sa cara », voir José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas... », p. 123. L'image offerte ressemble cependant à une toile encadrée et peinte, non pas imprimée par un visage. Dans un autre retable valencien du milieu du XV^e siècle dédié à saint Luc (fig. 111), une scène similaire montre bien cette fois l'influence des légendes de *veræ effigies*, puisque l'image que la Vierge offre à Luc est un voile identique à la Véronique ou au portrait d'Édesse. Concernant le tableau de Juan Fernández de Navarrete, la présence des instruments de peinture aux pieds de l'évangéliste définit clairement sa compétence picturale, contrairement à ce qu'écrit Susann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], p. 110 : « El cuadro de san Lucas pintado casi dos siglos más tarde por Juan Fernández de Navarrete, llamado "el Mudo", para la decoración de la iglesia de El Escorial se inspira en la misma idea, aunque en versión modificada: en este caso, san Lucas se limita también a sostener en sus manos el retrato de María, pero sin hacer alusión alguna a su autoría o su existencia como pintor. » Nous verrons toute la portée de cette identification bien effective.

composition globale joue elle aussi sur le dédoublement des supports : Marc enlève son binocle d'écrivain afin de mieux apprécier le tableau que lui présente Luc, peintre, mais aussi scribe connu pour son Évangile et les Actes des Apôtres, et qui regarde vers Marc, créant ainsi une contemplation circulaire.

Dans le portrait réalisé par le Greco entre 1602 ou 1605 et 1610 pour la sacristie de la cathédrale de Tolède (fig. 93), les deux compétences sont quasiment superposées : l'évangéliste porte cette fois son regard vers l'extérieur du tableau, avec un strabisme particulier, et c'est au contemplateur qu'il offre son œuvre hybride. Le livre qu'il tient entre ses mains est recouvert d'écriture sur la page de gauche, tandis que sur celle de droite, une Vierge à l'Enfant a été peinte en couleur. Le support est bien un livre, qui contient une miniature, et Luc tient dans sa main droite un pinceau, comme s'il tenait une plume. La double fonction d'écrivain et de peintre, l'interaction de ces deux modes d'expression ainsi que la tâche de christianisation par la parole et l'image, tout cela est mis en œuvre dans ce portrait condensé et énigmatique. Deux autres exemplaires de saint Luc (fig. 91 et 92) réalisés par le Greco, et appartenant comme le précédent à des séries d'apôtres, rendent compte du motif privilégié par le peintre¹²⁶³ : l'évangéliste apparaît vêtu d'un même costume aux tons verts moirés et tient pareillement de la main droite un pinceau qui se juxtapose à un livre cette fois fermé. Le visage de Luc évolue : il vieillit, la barbe blanchit, mais l'un des deux portraits reprend le strabisme déjà observé et tourne à nouveau ce regard vers le contemplateur.

La mise en scène proposée par Antón Pizarro dans une œuvre réalisée vers 1620 pour le retable du monastère de Guadalupe (fig. 97 et 98)¹²⁶⁴ reprend et explicite cette juxtaposition des habiletés : en tant que peintre, l'évangéliste officie dans un cabinet d'étude ou une bibliothèque en guise d'atelier, et en tant qu'érudit, il applique son savoir sur une toile, dans un va-et-vient entre le livre ouvert et le portrait en cours de réalisation¹²⁶⁵. Un même tabouret sert aux deux ouvrages simultanés qui occupent chacun une moitié de la composition, de part et d'autre de l'axe central constitué par le buste de Luc. La dualité des compétences est également illustrée dans une fresque de Vicente Carducho réalisée en 1615 pour la cathédrale de Tolède (fig. 96)¹²⁶⁶ : Luc trône au centre du médaillon et désigne à sa gauche une tablette représentant la Vierge à l'enfant. De l'autre côté, une plume reposant dans un encrier rappelle que l'écriture de son Évangile a été concomitante à la réalisation de l'effigie, qui retient davantage l'attention. Là encore, le geste de Luc peut faire écho à la légende selon laquelle il voyageait et s'adressait aux incroyants muni du portrait qu'il avait réalisé.

¹²⁶³ En Crète, le Greco réalisa un panneau (fig. 90) représentant de manière plus traditionnelle saint Luc auréolé, assis devant un chevalet et peignant une icône de la Vierge à l'Enfant, un ange en suspension au-dessus de la scène approchant une couronne de la tête du peintre. Voir María CONSTANTOUDAKI, *Saint Luc par Théotocopoulos au musée Benaki. Nouvelles remarques*. Athènes : Institute for Neohellenic Research (Topics in Post-Byzantine Painting), 2002, 15 p.

¹²⁶⁴ Diego ÁNGULO IÑIGUEZ, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española: escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid : CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1972, planche 8, n° 8.

¹²⁶⁵ Le tableau attribué à Juan de las Roelas, *San Lucas pinta a la Virgen* (fig. 95), du début du XVII^e siècle, reprend cette idée : une bibliothèque occupe l'arrière-plan, mais l'assimilation de l'atelier du peintre à un *studiolo* est moins complète que dans l'œuvre de Pizarro.

¹²⁶⁶ Diego ÁNGULO IÑIGUEZ, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid : CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1969, planche 49, n° 517.

Mais la majorité des œuvres qui représentent Luc en tant que peintre n'exploitent que superficiellement cette pluridisciplinarité. L'accent mis sur le geste pictural implique alors de nouveaux choix iconologiques. Quel motif saint Luc peint-il sur sa tablette, sa toile ou son livre ? Le plus communément, c'est l'image de la Vierge à l'Enfant qui apparaît, dans la continuité des effigies dites originales, telle celle conservée à la basilique Sainte-Marie-Majeure, mais sans qu'aucune ressemblance parfaite ne puisse être établie. Dans ces portraits en abyme, Marie, la tête voilée, porte le plus souvent Jésus dans son bras gauche. Une fois encore, la modalité choisie par la plupart des peintres contraste avec ce qu'il ressort des écrits théorico-idéologiques : selon les érudits sur lesquels Francisco Pacheco s'appuie, par exemple, saint Luc n'aurait rencontré la Vierge qu'après la mort du Christ, alors qu'elle avait une cinquantaine d'années.

De nouveau, le tableau réalisé par Francisco Ribalta (fig. 94) pour le retable de la chartreuse de Porta-Cœli¹²⁶⁷ près de Valence s'inscrit au plus près de la théorie : la Vierge y est seule, recueillie dans une pieuse lecture. La représentation d'une jeune femme tenant dans ses bras un enfant relevait d'une certaine témérité, mais cette solution a été la plus diffusée : elle pouvait transmettre la plus grande émotion et, abstraction faite de la chronologie, elle pouvait traduire visuellement le contenu de l'Évangile de Luc, à savoir le récit de l'enfance du Christ reconstitué par les témoignages de la Vierge. Plus généralement, le motif de la Vierge à l'Enfant fait écho au mystère de l'incarnation de Dieu, fondement même du recours à l'image dans la foi catholique. Une logique dévotionnelle s'est donc substituée à la rigueur historique en condensant dans une seule image les repères les plus exemplaires que les fidèles pouvaient reconnaître ou recevoir.

À qui attribuer cette tendance à l'économie figurative qui sous-tend une recherche d'efficacité du message ? Beaucoup de ces tableaux ont été réalisés sur commande et ont intégré un lieu de culte, voire même un ensemble visuel, tel qu'un retable. Mais au moment de demander à un peintre la réalisation d'un saint Luc, tous ces détails ont pu ne pas être dictés ; sans parler ni de liberté ni d'originalité, termes anachroniques, le cadre de cette légende apocryphe ne s'est pas véritablement figé. Les nuances concernent même l'expression qui se dégage de l'effigie, du hiératisme propre aux icônes à une tendresse presque familière. Quelques-unes sont en cours, ce qui rejoindrait la variante légendaire selon laquelle les anges auraient apporté les couleurs au dessin commencé par Luc ; toutes les étapes de leur réalisation ont été saisies, depuis la toile presque vierge de José de Ribera (fig. 101), en passant par les ébauches des dessins ou les portraits inachevés de Juan de las Roelas (fig. 95) ou de Ribalta (fig. 94), par la dernière touche chez Pizarro (fig. 97)¹²⁶⁸, jusqu'à l'exposition de l'image achevée dans les mises en scène du Greco (fig. 93) et de Navarrete (fig. 86). Nous ne pouvons établir une progression historique stricte car beaucoup d'autres exemples pourraient sans doute être ajoutés à ceux que nous proposons, mais une tendance se dessine : inversement à

¹²⁶⁷ Voir par exemple le catalogue de l'exposition *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Fernando Benito Domenech (éd.). Madrid : Museo del Prado, 1987, pp. 170-186.

¹²⁶⁸ Une miniature (fig. 89) datée de 1600 représente également saint Luc au moment d'une dernière touche méticuleuse.

l'écoulement du temps, le portrait de Marie semble se défaire et rend de plus en plus visible le travail du peintre, le chemin qu'il reste à parcourir au pinceau¹²⁶⁹.

Nous avons évoqué l'apparence du peintre et de son œuvre, mais qu'en est-il du modèle ? Quand Marie est présente de l'autre côté du chevalet, c'est presque toujours sur le mode de l'apparition, accompagnée d'une nuée, d'angelots et d'un halo de lumière. Seule la Vierge peinte par Ribalta se distingue de ce topique visuel : en dehors de son recueillement, rien ne la distingue du commun des mortels. Par ailleurs, et malgré le siège de nuages et de têtes d'anges sur lequel elle repose, la Vierge de José de Ribera s'éloigne d'un hiératisme souvent nuancé par ailleurs, mais qui dégage ici une humanité presque intime : son rendu particulier, ainsi que celui de l'Enfant Jésus et l'expression même de saint Luc ont pu être interprétés comme une projection du peintre et de sa famille¹²⁷⁰. Le modèle peut également briller par son absence : une miniature datée de 1600, la toile d'Antón Pizarro et deux médaillons de Juan de Valdés Leal (fig. 103 et 104)¹²⁷¹ montrent le peintre seul avec son œuvre. Il ne s'agit donc pas à proprement parler de la scène durant laquelle Luc eut le privilège d'entrevoir Marie en prière, moment réinterprété par la majorité des peintres comme une apparition de la Vierge à l'Enfant, sans doute sous l'influence rétroactive des *vera effigies* passées de mains en mains au fil des siècles. Objectivement, ce type de représentation pourrait illustrer la tâche de duplication que l'évangéliste entreprit de son vivant : cette extension de la légende est souvent utilisée par les récits d'images miraculeuses afin d'expliquer comment des lieux éloignés de Jérusalem ont reçu un portrait marial de la main de Luc, portrait initialement conçu dans la ville sainte, puis multiplié dans les environs d'Antioche et confié aux apôtres partis en mission.

Mais ces détours de l'histoire n'ont sans doute pas conditionné l'ellipse du modèle : le motif du peintre seul avec son œuvre, le pinceau apportant une ultime nuance au portrait presque parfait, pouvait se suffire à lui-même, surtout dans le cadre limité d'une miniature ou d'un médaillon. Bien évidemment, les silences sont souvent assourdissants, et si la Vierge

¹²⁶⁹ Sur le thème de l'inachèvement mis en abyme dans l'œuvre finie et sa relation avec le geste de Luc, voir Agnès MINAZZOLI, *La première ombre : réflexion sur le miroir et la pensée*. Paris : Éditions de Minuit (Critique), 1990, pp. 138-148.

¹²⁷⁰ Voir Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, « El *San Lucas pintando...* », pp. 403-406. Après avoir été assimilé par August Mayer à un portrait de Michel-Ange, la même hypothèse a été émise au sujet du *Saint Luc* de Francisco Ribalta : « Naturalmente, San Lucas es el propio Ribalta, que se vuelve hacia el espejo con la característica fijeza proporcionada por esta actitud. Incluso el honrado detalle de no nimbar con un halo la cabeza del santo lo confirma. Aun más; hablando de este cuadro, Delphine Fitz Darby supone que, toda vez que la Virgen que retrata el supuesto san Lucas queda igualmente sin nimbo y su rostro sin demasiada sublimación, sea la esposa del pintor, lo que plantea una más problemática faena de comprobación. », Juan Antonio GAYA NUÑO, *Autorretratos de artistas españoles*. Barcelone : Argos, 1950, p. 17. Cette thèse est reprise par Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 111-113 : « [...] en Ribalta no hay nada que indique la esencia celestial de María, ni manto estrellado ni halo ni nimbo. Lo mismo puede decirse también de la figura de san Lucas, el único de los cuatro evangelistas representado sin nimbo en el retablo del altar mayor. [...] la relación entre el pintor y su modelo, cuya singularidad se evidencia al compararla con otros ejemplos contemporáneos, aluden a la existencia de un sentido profano. » L'auteur y voit un exemple de « retrato a lo divino », et même une première auto-commémoration concrétisant la prise de conscience artistique qui marque le début du XVII^e siècle. En considérant le précédent exemple de Navarrete et ceux qui suivent, nous pensons que ce processus, sans aucun doute constitutif du portrait en question, est plus diffus dans sa chronologie, mais aussi dans sa portée.

¹²⁷¹ Voir le catalogue d'Enrique VALDIVIESO, *Valdés Leal*. Séville : Guadalquivir, 1988, pp. 194, 200 et 268-269.

n'apparaît pas comme modèle, elle s'impose comme source d'inspiration, imprimée dans l'esprit et la foi du peintre, et du contemplateur, mais aussi disposée dans le hors-champ du tableau, au cœur du retable qui invite à une vision d'ensemble, comme par exemple dans celui du monastère de Guadalupe (fig. 98). La figuration de Marie comme modèle du peintre ne présentait pas de difficulté, elle était avalisée par la légende et soutenue par une majorité de théologiens. Son omission a pu traduire une volonté d'insister sur le côté mental de la pratique picturale : peindre de tête, ne répondre que de l'inspiration divine, des règles de l'art et de l'intellect, c'est ce que la miniature et le tableau de Pizarro peuvent expliciter en plaçant respectivement la statue antique et la bibliothèque dans le prolongement du geste attentionné et fervent de saint Luc. Cependant, la représentation du modèle marial pouvait offrir une occasion rare de sublimer le travail d'atelier, précisément en intégrant sa matérialité dans toute son ambiguïté.

Avant d'approfondir cette possibilité, plusieurs exceptions ressortent de cet échantillon déjà très hétérogène. En dehors des tableaux qui relatent la confrontation soit simultanée, soit différée entre le peintre et la Vierge, d'autres compositions présentent certaines originalités¹²⁷². La première variation, qui équivaut en fait à une correction historique, est la représentation déjà évoquée de Marie seule, par Francisco Ribalta (fig. 94). À l'opposé, la gravure de Francisco López (fig. 8) insérée dans les *Diálogos* de Vicente Carducho impose une invraisemblance uniquement soluble dans la foi en faisant apparaître le Christ et Marie d'un âge très proche, et dans un halo qui assimile la scène à une vision offerte au peintre

¹²⁷² Don Antonio Bravo, collectionneur du XIX^e siècle, a acquis, sans doute dans sa globalité, les tableaux de la confrérie de Saint-Luc de l'église San Andrés à Séville, dissoute en 1809. Le catalogue de cette collection particulière mentionne une œuvre qui pourrait constituer une exception notable dans l'iconologie de saint Luc : « 1. Núm. 102. *San Lucas*: de vara y tercia de alto y tres cuartas de ancho, comprado en la capilla de los Pintores, de San Andrés. Original de don Juan Valdés. Tiene un cuadro en la mano, de San José con el Niño Jesús, y está predicando contra los ídolos de la gentilidad en el templo donde le rendían la adoración, cayendo por el suelo las imágenes con la presencia del Apóstol. Es un borrón perfectamente ejecutado y de dibujo correcto. », José GUERRERO LOVILLO, « La capilla de los pintores de la hermandad de San Lucas, de Sevilla », *Archivo Hispalense*, 1952, t. XVI, n^{os} 51-52, p. 126. La référence est reprise telle quelle dans le catalogue d'Enrique VALDIVIESO, *Valdés Leal...*, p. 280, le tableau restant introuvé. Le document de vente de 1809 mentionne quant à lui un « *San Lucas predicando al pueblo* » ; voir María Jesús SANZ, María del Carmen HEREDIA, « Los pintores en la iglesia de San Andrés... », pp. 79-80. Nous retrouverons ce motif de saint Luc évangélisant les païens dans le cadre dramaturgique ; ce thème fait également penser à saint Benoît exorcisant les démons liés au culte d'Apollon, comme le montre une toile de Juan Ricci (fig. 114), mais dans laquelle l'image brandie est une Vierge à l'Enfant. La représentation de Joseph avec l'Enfant n'a aucun lien ni antécédent en relation avec la légende de Luc. Par ailleurs, les deux catalogues mentionnés par José Guerrero Lovillo confondent saint Luc et saint Marc. Il est question d'autres portraits de Luc, mais en tant qu'évangéliste : « 10. Núm. 212. *San Marcos Evangelista*, de dos varas menos tercia de alto y una y media tercia de ancho. Comprado en la capilla de los Pintores, en San Andrés. Original de don Sebastián de [Llanos] Valdés. Se halla sentado con un libro en la rodilla y el toro al lado, que es el signo que se le pone. Mucha valentía en la expresión y gran libertad en el pincel. », *ibid.*, p. 128. Quant à saint Marc, nommé par erreur « *San Lucas Evangelista* », il est dit : « Original de Clemente de Torres. Con la mano recostada sobre una mesa agarra el libro. El león se ve a un lado. » Des figurations de Luc peintre ont pu être détruites ou perdues, car l'ensemble du retable lui rendait hommage : « Sin embargo, en las notas que el conde del Aguila facilitó a Ponz hay referencias más amplias. Sabemos por ellas que tenía un retablo cuya imagen central era una escultura del Santo Evangelista titular. El testimonio del conde del Aguila, considerando la escultura como obra de Pedro Roldán, es de bastante fuerza [...]. La parte pictórica del retablo estaba constituida, al decir del conde del Aguila, por tres lienzos: uno figurando el Salvador, ocuparía probablemente el ático, y era original de Murillo. Los otros dos, a un lado y otro de la hornacina central, representaban escenas de la vida de San Lucas y se debieron a los pinceles de Murillo y Valdés Leal. », *ibid.*, pp. 124-125. Nous reviendrons sur cet ensemble pictural qui rassemblait d'autres légendes de premiers peintres.

expérimenté et auréolé. L'âge du Christ est moins anachronique que sa figuration en tant qu'enfant, mais cette visite glorieuse relève essentiellement du registre céleste, et donc du miracle. Bien que partiel – du fait de la présence de la Vierge ; la gravure fusionne en quelque sorte les deux séances de pose – il s'agit d'un des rares échos visuels de la légende du portrait du Christ conservé à Saint-Jean-de-Latran, mentionné par Francisco de Holanda, Vicente Carducho et José de Valdivielso ; nous retrouverons le motif de cette effigie commencée par saint Luc et achevée par les anges dans le cadre dramaturgique.

Un tableau anonyme (fig. 105)¹²⁷³ exploite cette mise en scène de l'évangéliste alors qu'il réalise l'image du Christ seul. Mais cette fois, le modèle n'est pas là, et son portrait n'est visible qu'à moitié. Le geste du peintre occupe toute l'attention : comme chez Navarrete, le bœuf n'a qu'une place limitée, il pointe son museau dans le seul but de définir l'artiste en tant que saint Luc. Celui-ci n'est pas auréolé mais vieilli, et tous ses instruments sont apparents : palette, pinceau, appuie-main, spatule, règle, coupelle. L'acte pictural est figuré dans toute son intensité physique, le corps se penchant vers l'œuvre, mais aussi dans sa densité intellectuelle, par le regard qui vise à poser une touche parfaite sur le visage du Tout-puissant. La gravure idéaliste de Francisco López montre la scène dans son intégralité, éclairée par une lumière prodigieuse qui rend le geste de Luc abstrait, visionnaire, tandis que la toile anonyme s'attache au rendu réaliste de l'exécution du portrait, et s'oblige ainsi à rétrécir la focalisation afin de ne pas se risquer à représenter la divinité sous un jour prosaïque. Il est décidément difficile de faire rentrer la figure de Dieu dans le cadre d'une scène de pose conventionnelle, mais encore une fois, cette mise en scène de Luc âgé peut renvoyer à son entreprise de duplication, et donc à sa capacité de peindre de tête la perfection imprimée en lui.

Le face à face entre l'évangéliste et le Christ se retrouve également dans un tableau de Francisco de Zurbarán, réalisé vers 1635 (fig. 99) ; mais cette datation et cette définition sont sujettes à caution. Rien ou presque dans cette œuvre ne ressemble aux exemples vus jusqu'à présent, et cela découle d'une exception majeure : aucune effigie n'y est mise en abyme. Le peintre, vêtu comme un apôtre, d'un âge mûr, calvitie avancée et barbe courte, tient une palette et des pinceaux dans la main gauche et porte la droite à sa poitrine, en signe de dévotion, voire de repentance, face au Christ en croix qu'il contemple en contrebas. L'espace est presque totalement indéterminé¹²⁷⁴ : il élimine tout attribut, du bœuf au chevalet, en passant par le portrait dont Luc serait l'auteur. Le peintre est-il sur le point de commencer cet ouvrage, l'a-t-il déjà achevé ? Dans le panorama des étapes de l'exécution de l'effigie, l'œuvre de Zurbarán s'inscrit en surplomb dans une atemporalité qui ouvre toutes les possibilités d'interprétation.

¹²⁷³ Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, ill. 31.

¹²⁷⁴ Voir l'analyse de Victor I. STOICHITA, *El ojo místico...*, pp. 65-74. Cependant, et contrairement à d'autres de ses Crucifixions, Zurbarán ébauche en arrière-plan ce qui pourrait être le bord escarpé du Golgotha ; il assimilerait ainsi précisément saint Luc, ou ce peintre anonyme, au moment du sacrifice du Christ, mais un moment recréé dans le cadre d'une vision. Cette dernière modalité est analysée par Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, pp. 114-120.

Si l'âge de Luc y est exagéré, la scène de la Crucifixion s'approche en revanche de la chronologie généralement acceptée ; l'évangéliste aurait en effet rencontré la Vierge juste après l'Ascension de son fils. Mais cette confrontation entre le Christ en croix et Luc peut également renvoyer à ce que relate Francisco Pacheco : Nicodème aurait vu puis sculpté le Christ crucifié, puis la statue serait passée entre les mains de Luc qui y ajouta la polychromie, et cela avant la réalisation des premiers portraits peints du Christ et de la Vierge. Le théoricien, tout en insistant sur la non contemporanéité du Christ et de Luc, n'exclut d'ailleurs pas que l'évangéliste ait pu assumer ces deux rôles de sculpteur et de peintre. Là encore, le tableau de Zurbarán exprimerait une certaine primauté, non réductible cependant à l'une ou l'autre des réflexions inspirées par cette mise en scène épurée, simplifiée, dans laquelle le modèle a pris en quelque sorte la place de l'image, et le peintre, caractérisé par la palette et les pinceaux, se définit d'abord par son regard.

Parti de l'apparence du peintre pour appréhender la nature de son œuvre et de son modèle, notre regard peut désormais revenir à saint Luc afin de mieux cerner son rôle au sein de ce motif fondamentalement triparti. Ce peintre que nous avons tenté de cerner en interrogeant diverses sources écrites, littéraires et théoriques, comment prend-il corps dans l'expression de son propre art ? Un topique visuel préside-t-il au choix de ce sujet dont la neutralité semble impossible, et ce topique peut-il être comparé à ceux véhiculés par les textes ? Au premier abord, la présence des attributs pourrait apporter une réponse générique, mais superficielle. Saint Luc est généralement identifié par le bœuf, mais celui-ci n'apparaît pas dans toutes les compositions, ce qui pourrait s'expliquer par la spécialité picturale envisagée qui, elle, devrait pouvoir se reconnaître aux instruments, tels que le chevalet, mais surtout la palette et les pinceaux. Or, seul le pinceau figure systématiquement, mais non sans bémols : il est posé à terre dans le tableau de Navarrete, qui insiste donc sur l'image finie, et José de Ribera place dans la main de Luc ce qui convient le mieux à la réalisation d'un croquis, un fusain.

Le portrait en abyme ne résume pas non plus la personnalité de Luc : hybride, inachevé ou encore invisible, l'œuvre du peintre ne le contient pas entièrement. Une tendance se dégage cependant : quand toutes les parties sont en présence, quand la composition place Luc et la Vierge, ou le Christ, de part et d'autre du chevalet, le regard du peintre s'élève toujours vers son modèle, au-delà du tableau qu'il est en train d'exécuter. Toujours, sauf dans la toile de Francisco Ribalta : tous les êtres animés qui y sont représentés nous font face, le bœuf dans une paisible et respectueuse inclinaison, la Vierge dans le recueillement de sa prière réverbéré par l'effigie en cours de réalisation, et saint Luc dans un volte-face aussi troublant qu'interpellateur.

Cette apostrophe, nous l'expérimentons également dans le regard de l'évangéliste peint par le Greco, mais elle s'impose aussi dans le double portrait de Navarrete, Luc attirant l'œil et l'attention de Marc par son regard et par son œuvre. Quand l'artiste est absorbé par son travail, ce sont alors les yeux de l'effigie qui se portent vers le hors-champ du tableau principal, vers le contemplateur. Ceux du Christ en majesté ne s'y arrêtent pas cependant (fig. 105) : son

regard est à la fois perceptible et plongé dans l'insaisissable. Enfin, le peintre peut être ébloui par son modèle, et c'est alors la Vierge ou l'enfant Jésus qui se tournent vers les spectateurs de cette scène d'atelier particulière. Ce jeu des regards dessine trois pôles en interaction : le peintre, le tableau en abyme et le contemplateur. Mais quand le modèle est présent et que le contemplateur en hors-champ est convoqué, alors l'artiste fait corps avec son œuvre, à l'image des visages enchâssés de Luc et de la copie de Marie dans le tableau de Ribalta (fig. 94), ou du saint Luc de Ribera (fig. 101) qui s'éloigne de son chevalet et embrasse la toile à la recherche du cadrage idéal.

Le tableau de Francisco de Zurbarán (fig. 99) apporte de nouveau l'exception la plus éloquente : l'interpellation tripartite souvent observée se résout dans ce qui s'apparente à un dialogue, ou plutôt à une inversion des rôles : c'est l'artiste qui semble apostrophé par le Christ en croix, le contemplateur n'étant présent qu'en tant que témoin de cette scène d'intense communion. La pieuse expression du saint s'inscrit comme une culmination de la dévotion impliquée dans les autres compositions : de l'évidence d'une vision quasi mystique à l'éblouissement de l'artiste devant la perfection absolue, en passant par sa gémissement souvent imminente et, en retour, par son désir de diffuser la sainte icône ainsi concrétisée, Luc s'affiche bien en tant que portraitiste au service de la divinité qu'il a le privilège de contempler. Les images s'accordent en cela parfaitement aux textes ; l'œuvre de Zurbarán synthétise à merveille ce statut spécifique du peintre divin par la présentation de son modèle, du peintre lui-même, et de son œuvre finale, dévote et dévotionnelle¹²⁷⁵.

La répartition tripartite s'est donc déplacée et comprend cette fois le cadre du tableau, qui ne contient plus mais fait office de *vera effigies* dans laquelle le reflet du premier peintre divin a été incrusté. Mais cette mise en scène extrême pousse à la prudence et à l'incertitude quant à son sujet : l'identité de Luc y est à la fois la plus évidente et la plus ambiguë. En tout état de cause, l'absence de l'effigie dénotée par la représentation d'un peintre, pinceaux et palette en main, inspire inévitablement cette interrogation : où est son œuvre ? Et de l'acte de dévotion, le tableau nous fait imperceptiblement glisser vers un questionnement d'un autre ordre, qui ne cherche plus à établir un lien entre le peintre et son modèle, mais entre l'artiste et son tableau.

Dans plusieurs cas, le geste pictural ne se résume d'ailleurs pas à un acte de dévotion : tous deux sont visuellement enchâssés, insolubles. La tension corporelle que l'on retrouve dans la gravure de Francisco López, dans les portraits de Ribalta, de Ribera et du peintre anonyme, souligne l'extraordinaire exercice qu'est celui de peindre Marie ou le Christ. Elle

¹²⁷⁵ La synthèse opérée par Francisco de Zurbarán n'a pour précédent qu'une miniature tirée d'un livre de prières du XIV^e siècle (fig. 100). Cette représentation se concentre sur l'évangéliste qui peint dans son atelier un tableau de la Crucifixion. Dans les deux cas, ce choix iconologique peut être interprété comme une correction historique, nous l'avons évoqué, mais en l'absence remarquable du bœuf, elle pourrait traduire et condenser une valeur religieuse spécifique, celle du sacrifice : « Both may be attempts to reconcile the legend of Luke as painter with his late arrival in the life of Christ. Alternatively they could allude to the symbolism of the ox which was explained as being connected with Luke because his gospel dealt with the sacrifice of Christ [...] », Catherine KING, « National Gallery 3902 and the theme of Luke the Evangelist as Artist and Physician », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1985, n° 48, p. 251, note 4.

met aussi en avant la matérialité propre à une pratique qui se veut libérale et noble : cette matérialité doit se comprendre comme une traduction de la tension de l'âme et de l'intellect auxquels le corps et le pinceau obéissent. Seules la foi et l'intelligence, réunies dans le regard du peintre, conduisent sa main et rendent dignes ses instruments, ses attributs. Le tableau de Francisco Ribalta est le plus explicite en ce sens : le peintre nous interpelle afin que notre regard considère l'honneur qui lui est fait et la noblesse des instruments qu'il manipule. Le mouvement de la tête qui cherche ou impose cette considération entraîne la main droite prolongée par le pinceau à pointer vers la palette, formant ainsi un tout signifiant qui résume l'art pictural au sein du portrait en cours de réalisation : son cadre fictif condense virtuellement le modèle, le peintre et ses instruments.

Cette mise en scène de la dignité du geste pictural rejoint les arguments déployés dans les contextes juridiques, théoriques ou littéraires : le peintre y est acclamé et défendu au nom de cet illustre ancêtre qu'est saint Luc, portraitiste divin à la qualité artistique non discutée. La rhétorique des œuvres picturales s'appuie sur cette logique, mais elle la suit inévitablement en sens inverse. L'image de Luc est adaptée aux choix de la commande, mais aussi aux choix de la main qui l'exécute et qui ne peut que s'y refléter¹²⁷⁶. L'autoportrait – volontaire ou non – est le topos qui sous-tend toute représentation de l'évangéliste dans sa fonction de peintre, mais au-delà de la simple projection des traits du peintre dans l'effigie de son patron, c'est sa conception de l'acte pictural qui y est saisie, explicitée ou concentrée, c'est le peintre à l'œuvre qui s'y affirme dans son apparence et son évanescence. L'intimité qui gagne la personne de Luc, son modèle, ainsi que l'espace dans lequel ils se trouvent, n'est pas la finalité, mais une conséquence de l'irrésistible reflet inspiré par cette scène. Ainsi, comme dans les textes, Luc ne constitue pas un idéal à atteindre, puisque l'évangéliste ne répond à aucun critère qualitatif spécifique : le peintre n'idéalise pas son patron, mais il lui insuffle son propre idéal.

L'indice de ce processus reste bien entendu l'affinité physique souvent décelable dans le visage de Luc, et de manière plus accrue dans le regard : le strabisme du Greco, les vues perçantes et insistantes de Navarrete et de Ribalta, l'œil à la fois tendre et expert de Ribera, ou la pieuse expression de Zurbarán ont été interprétés comme ceux du peintre lui-même. L'argument contredisant cette identification personnelle réside le plus souvent dans le décalage entre l'âge présumé du saint et celui du peintre au moment de la réalisation de son tableau. Mais le vieillissement habituel de Luc indique bien que la notion d'âge relève moins de la vraisemblance que du préjugé. De toute façon, là n'est pas vraiment la question : le phénomène de projection va bien au-delà de l'apparence physique, il investit l'ensemble de la composition. Tout comme chaque œuvre ne peut se comprendre indépendamment de

¹²⁷⁶ « In representing St. Luke portraying the Virgin, the art of painting renders account of its own aims and methods. Figuratively speaking, representations of this kind were always self-portraits, and as time went on they tended to become self-portraits in the literal sense also. », Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, 1953, cité par Andrea KANN, « Rogier's *St. Luke*: Portrait of the Artist or Portrait of the Historian? », in *Rogier Van der Weyden St. Luke drawing the Virgin. Selected essays in context*, The Museum of Fine Arts, Boston. Turnhout : Brepols (Me fecit), 1997, p. 15.

l'ensemble pour lequel elle a été conçue et dans lequel elle s'insère, chaque mise en scène de Luc peintre ne peut se résumer à la seule présence physique de son personnage.

Prenons l'exemple de Juan Fernández de Navarrete : Luc ne fait qu'exposer son œuvre au regard de Marc, la palette et les pinceaux sont inertes, posés à ses pieds, mais ils le définissent, tout comme le nom « S. LVCAS » inscrit sur la pierre qui fait office de légende intrapicturale. Le topique a influencé le regard des contemplateurs qui veulent reconnaître encore aujourd'hui le visage de Navarrete dans celui du saint. Cette hypothèse reste difficile à démontrer, mais en amont de cela, le tableau nous livre un message plus direct, et aussi plus ample : l'inscription sur le rocher qui soutient la palette (fig. 87), « 1578 .F. », ainsi que celle placée juste en dessous du pinceau debout, « I^o.F^{dez}. M.^[1] », placent la date, le « faciebat » et la signature du peintre au sein des attributs qui permettent d'identifier saint Luc – symétriquement et sans doute dans un même esprit, dans le pendant de ce tableau, la signature « I^o.F^{dez}. » prend place sous le personnage de gauche, en l'occurrence « S. IOANES ». L'identification formelle, toujours possible mais de l'ordre du fantasme, tant de la part du peintre que de celle du spectateur, ne doit pas masquer les signes d'une identification intellectuelle, d'une démarche singulière, celle de la possibilité de réfléchir à son propre art tout en l'accomplissant et en le figurant.

Ainsi, il semble moins important de pouvoir reconnaître Navarrete en saint Luc que de penser que l'artiste a pu prendre conscience de son statut, et même affirmer la valeur de l'art pictural en général et de son talent en particulier, en s'appropriant picturalement le motif qui le représente. Le report au second plan du bœuf et la mise en évidence des composantes de la peinture, depuis ses instruments jusqu'à son auteur, en passant par l'appel du regard insistant sur la contemplation, cela constitue un parcours réflexif qui, s'il n'est pas exclusif au motif lucanien, s'expose par son biais dans une grande profondeur et une ample variété.

Du dessin anonyme qui représente saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant en suspension dans les airs sur fond d'une académie des arts (fig. 106), au tableau de Zurbarán qui pose le peintre sur le seul fond de sa dévotion, de la toile de fond érudite des bibliothèques à la familiarité dont Ribera semble s'inspirer, des regards concentrés sur la toile en abyme ou excentrés vers le contemplateur aux visions envoûtées par l'apparition divine, les mises en scène de Luc échappent à un cadre pré-établi. Encore une fois, les conditions de la commande déterminent pour une part la facture : une toile destinée à une série d'apôtres et un dessin illustrant le patronage d'une académie n'emprunteront pas les mêmes focalisations. Mais en dehors de ces variations externes, l'équation interne entre les attributs présents et le personnage de Luc peintre relève d'une formule différente dans tous les cas rencontrés ; leur disparité empêche de les circonscrire dans une logique unique. L'iconologie de Luc ne s'est pas fixée : Francisco Pacheco, et plus tard Juan Interián de Ayala, ne statuent pas sur sa modalité représentative. Le motif appartient de fait à une légende apocryphe qui n'intéresse pas principalement la théorie : elle était alors laissée à l'appréciation des commanditaires, et des artistes.

Ce motif versatile contraste avec la rigidité et la précision idéologique qui se sont imposées dans la représentation du Dieu peintre. Dès 1600, une miniature met en lumière saint Luc à l'œuvre et de nombreuses toiles du début du XVII^e siècle répètent cette scène, mais sous divers éclairages qui convoquent souvent le modèle marial, mais pas seulement. Tandis que Dieu est étroitement compris comme le peintre de l'Immaculée Conception, le maniement du pinceau par Luc est l'extrapolation d'une séance de pose éminemment floue, à l'image de l'entrevue par une porte entrebaillée relatée dans les *Tratados de eruditos*. Cette vision parcellaire ouvre l'horizon des possibles, mais elle se complète souvent par le biais d'une intimité, d'une humanisation des figures. De ce fait, aucune toile ne ressemble à une autre, comme si chaque peintre y avait insufflé une familiarité qui, même si elle ne relève pas de l'autoportrait, rend chaque œuvre personnelle, jusque dans l'expression de la ferveur inhérente au thème. Face à l'iconologie du Dieu peintre guindée dans un dogme en devenir, celle de Luc peintre est davantage travaillée intérieurement et stylistiquement par la dévotion, l'intuition et l'affirmation artistiques, mais sans doute aussi par l'herméneutique d'un épisode non pas métaphorique – et qui, comme dans le cas du Dieu peintre, ne peut que prendre la voie du topique – mais historico-légitime et apocryphe, et donc en perpétuelle redéfinition.

Les exemples envisagés sont tous plus originaux les uns que les autres ; ils ne fonctionnent en série qu'à l'échelle d'un artiste, comme chez le Greco. Cette unicité se comprend aisément par l'impossible neutralité du pinceau, de la main et du regard qui, au moment de se réverbérer dans un autre pinceau, une autre main et un autre regard, atteint le cœur de la subjectivité inhérente à l'homme, décuplée chez le créateur. Le peintre se regarde s'élever vers son modèle et vers son idéal ; cette tension transperce de nouveau la personnalité de Luc, transparente telle une enveloppe, une peau réanimée à chaque fois par de nouvelles couleurs. L'évangéliste en habit de peintre ne constitue pas un véritable noyau visuel, le motif n'a pas pris, au sens où il ne s'est pas figé : il s'est adapté à toutes les personnalités qui l'ont réalisé, dans une perméabilité essentielle aux effets de ricochet créés par la vision du geste qui se peint et qui se pense.

Cette interprétation relève d'un constat universel ; il nous reste à interroger la spécificité de ces mises en scène dans le contexte européen afin d'apprécier l'originalité de leur cadrage. Le thème de Luc peintre apparaît à la fin du Moyen Âge dans les Livres d'Heures sous forme de miniatures qui témoignent de l'épisode et le détaillent sans le personnaliser : la Vierge est davantage une source d'inspiration qu'un modèle, et quand elle apparaît, elle est souvent circonscrite à un espace séparé de l'atelier de Luc. Les peintres flamands s'attachent au sujet dès le XV^e siècle : Luc en tant que peintre divin devient un miroir qui rend compte de la recherche d'un rendu vivant, la Vierge et l'évangéliste revêtent alors des habits contemporains, l'atelier s'ouvre sur des paysages et des villes typiques des Flandres. Sans que les attributs ou la dévotion du saint ne se diluent, le motif est clairement désacralisé : il est recontextualisé dans la démarche démonstrative de l'« artiste renaissant »¹²⁷⁷, affilié à une

¹²⁷⁷ Voir Didier MARTENS, « Du saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres : la “norme en acte” dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 2005, vol. 74, pp. 3-50.

corporation, fidèle à la religion catholique mais novateur dans son art et en attente de reconnaissance.

Aux XV^e et XVI^e siècles, le symbolisme de saint Luc se développe notamment par le biais des académies, et tandis que le motif pictural a été l'objet d'une revendication antérieure à la formulation théorique en Europe du Nord, l'affirmation écrite et visuelle est simultanée dans l'Italie du *Cinquecento*. La séance de pose évolue : le peintre, qui parfois se limite à dessiner ou voit sa main guidée par les anges, est inspiré par la Vierge qui apparaît à nouveau en tant que vision, détachée de l'espace terrestre de l'artiste. Entre humilité et glorification, Luc recouvre une dimension topique¹²⁷⁸, une idéalisation proche de l'allégorie qui a pu épuiser le processus d'identification, avant d'être dépassée au XVII^e siècle par des artefacts plus subtils, à l'image de la mise en scène inventée par Rubens dans la Chiesa Nuova de Rome en 1608 : incorporée dans un « retable-tabernacle » moderne, l'effigie de la Vierge à l'Enfant devait glorifier l'icône miraculeuse faite par saint Luc, mais le peintre a substitué son propre art au style primitif de la *vera effigies*, en l'occurrence la Madone *Nicopoya*¹²⁷⁹.

L'auteur écrit notamment ceci : « [...] il est clair que Rogier de le Pasture a éprouvé le besoin, dans les années 1435-1440, de mobiliser l'autorité de saint Luc pour légitimer la conception novatrice de la peinture, qui était la sienne. On notera qu'avant le XV^e siècle, les rares images de l'évangéliste peintre le montrent seul, dans son atelier, travaillant à une effigie de Marie, sans la présence physique de cette dernière. Rogier de le Pasture est l'un des tout premiers à représenter la Vierge et l'Enfant posant devant saint Luc. L'évangéliste est en train de dessiner leur portrait. C'est sur la base de cette étude graphique qu'il réalisera ensuite l'effigie peinte, dans la quiétude de son atelier, épargnant ainsi au modèle l'obligation de poser pendant de longues journées devant le chevalet. Saint Luc, tel que le représente Rogier, travaille donc comme un "Primitif flamand". Son effigie cautionne de ce fait la nouvelle norme esthétique. Elle en établit la pleine légitimité, en haut lieu, dans une chapelle. [...] On constate que l'image évoluera en parallèle avec les changements de goût qui marqueront la scène artistique flamande des XV^e et XVI^e siècles. Sans doute contribua-t-elle d'ailleurs à faciliter l'acceptation de ces changements par les peintres et leur clientèle. Au minimum, elle assura la propagation des nouveaux paradigmes esthétiques. Saint Luc devint ainsi, après 1500, le prototype de l'artiste renaissant. », *ibid.*, p. 6. Sur la progressive désacralisation du thème de saint Luc dans l'Europe du Nord, voir également Dorothee KLEIN, *St. Lukas als Maler der Maria : Ikonographie der Lukas-Madonna*. Berlin : Schloß, 1933, 127 p. ; Gisela KRAUT, *Lukas malt die Madonna : Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*. Worms : Werner, 1986, 180 p., ainsi que Jean Owens SCHAEFER, « Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist », in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. 1. Les hommes*. Xavier Barral i Altet (éd.), actes du colloque de Rennes, mai 1983. Paris : Picard, 1986, pp. 59-75. Dans *San Lucas retratando a Virgem, pintura*. Lisbonne : Museu Nacional de Arte Antigua, 1981, Henri Pawels dit à propos de ce panneau, dont l'attribution à Quentin Metsys ou Hugo van der Goes est discutée : « [L'œuvre de Metsys] constitue un premier pas vers la désacralisation du sujet. Son St. Luc est encore représenté à genoux devant la Vierge qu'il dessine. Mais comme il a été dit plus haut, l'action se passe dans l'atelier même du peintre. Plus tard, avec des peintres comme Colijn de Coter et le Maître du Saint-Sang, le thème se ramènera à une scène de genre, un peintre peignant un portrait dans son atelier. », *ibid.*, p. 18.

¹²⁷⁸ Voir les exemples donnés par Gilbert BORTOLI, *L'atelier de saint Luc et ses métamorphoses*. Thèse de doctorat, dir. Philippe Morel, soutenue le 29 juin 2002 à l'Université Paris I - Panthéon Sorbonne, notamment pp. 141-149. Au sujet de la *Madone de saint Luc* d'Annibale Carrache, il conclut : « Luc est à la fois le prototype du peintre idéal et un modèle à vénérer. », *ibid.*, p. 25. Cette assertion, rare dans les sources théoriques, ne peut s'appliquer aux exemples picturaux précédemment évoqués sans une impression de décalage. L'idéalisation n'est pas le maître mot de ces compositions, souvent basées sur une tension réflexive qui fait corps avec la ferveur toujours en premier plan. Voir également le parcours iconographique de l'article « Luca, Evangelista » de Pietro Cannata, in *Bibliotheca sanctorum*. 8, [Liadan-Marzi], Filippo Caraffa, Giuseppe Morelli (dir.). Rome : Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1967, col. 188-222.

¹²⁷⁹ Voir l'analyse complète de Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève : Droz (Titre courant ; 10), 1999, pp. 104-115. Voir également Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 75-76. Rubens s'approprie la légende de l'image de saint Luc et va jusqu'à la dénaturer : il reprend en effet cette mise en scène sur un mode sécularisé et païen dans le tableau *Henri IV recevant le portrait de Marie de Médicis* (fig. 136), procédé commenté ainsi par Colin EISLER, « Portrait of the artist as St. Luke », *Art News*, 1959, vol. 58, n° 8, p. 56 : « With the rise of the concept of the Academy, the subject of St. Luke portraying the Virgin, and of miraculous paintings, lost much of their significance. Works by three

Or, c'est au XVII^e siècle que le motif prend corps en Espagne ; la définition de l'art pictural par les peintres espagnols intervient avec un siècle de décalage par rapport à l'Italie, ce qui a d'ailleurs conditionné la lecture de leurs traités comme de simples copies de la théorie italienne. Les reprises sont indéniables, mais le contexte est différent : le théoricien peintre de l'Espagne du XVII^e siècle doit tout à la fois asseoir la définition de la peinture comme science libérale et démontrer de plus que cette pratique est noble. En Italie, ce processus s'est fait en deux temps, la revendication personnelle de l'artiste s'est donc implantée plus en profondeur dans l'iconologie et la société pré-disposée. Le thème de Luc peintre, sans aplanir les problématiques de l'inspiration, de la supériorité du dessin ou de la finalité religieuse de la peinture, a atteint des accents grandiloquents dans des scènes de gloire que nous ne retrouvons pas en Espagne.

La vénération distanciée qu'implique la rencontre particulière entre la Vierge et Luc ne s'y est jamais dissipée ; elle a été relayée par l'expression d'une ferveur intériorisée mais imposante. Parallèlement, le motif, rendu familier notamment grâce aux formations académiques, a évolué non pas vers un élan démonstratif toujours plus complexe, mais au contraire vers une simplification de la mise en scène. Luc peintre reste en Espagne très terre à terre, mais sans se résumer à une scène de genre ; la présentation très synthétique de l'atelier débouche souvent sur une certaine indétermination. Ces deux modalités, terrestre et transcendante, ne s'excluent pas et se rejoignent précisément dans une sorte de gloire intérieure, contenue, reflétée par la concentration des peintres, à mi-chemin entre réflexion et méditation. Que penser de ce traitement majoritairement condensé sur le personnage de Luc ? Le cadrage choisi est souvent une adaptation à l'espace prévu, dans le retable par exemple, à l'image des tableaux de Ribalta et de Pizarro, et cet espace a pu n'être que périphérique¹²⁸⁰. Luc a rarement été choisi comme un thème dominant, il a pu rester de l'ordre du détail, tel un composant appelé par la focalisation principale, celle de la dévotion envers la Vierge ou le Christ. C'est bien au sein de cette méditation que s'inscrit la réflexion de l'artiste, et non l'inverse.

En ce sens, c'est en Espagne, et contrairement à la tendance européenne, que Luc reste avant tout le portraitiste de la Vierge. Quand Marie est absente, le peintre se concentre sur sa tâche, au plus près de son image, sans se mettre totalement au premier plan, et en invitant au contraire le contemplateur à investir l'espace de dévotion et de création ainsi ouvert. La toile de Ribalta s'impose de nouveau comme une exception grandiose¹²⁸¹ : le visage de l'évangéliste

seventeenth-century Netherlandish Catholic artists, Rubens, Steen and Vermeer, reveal a drastic shift from the values of the preceding century. »

¹²⁸⁰ Dans la chapelle de la confrérie des peintres de Séville, c'est une sculpture de l'évangéliste réalisée sans doute par Pedro Roldán qui occupait la niche centrale, entourée par deux toiles de Murillo et de Valdés Leal sur la vie de Luc, mais dont nous ne connaissons pas les motifs spécifiques ; l'ensemble était placé sous l'autorité d'une représentation du Sauveur, dans la partie supérieure du retable. Nous ne savons à partir de quelle date cette disposition a été effective dans la chapelle ; le témoignage du comte del Águila, tardif et incomplet, est donné par José GUERRERO LOVILLO, « La capilla de los pintores... », pp. 124-125.

¹²⁸¹ Juan Antonio GAYA NUÑO, *Autorretratos de artistas españoles...*, pp. 17-18 : « Adviértase que éste es un caso excepcional, pues al autorretratarse los pintores de los siglos XVI y XVII, jamás usurpan papeles de protagonistas

s'élève au-dessus de l'effigie en abyme de la Vierge, mais la proximité, l'intimité avec la Vierge qui fonde la particularité de Luc, de ses écrits et de son art, ne pouvaient être rendues avec une plus grande efficacité¹²⁸². En somme, le comble de la personnalisation de Luc s'effectue sans sortir de la ferveur liée à son personnage : une parfaite adéquation est établie entre sa fonction de portraitiste et la divinité qu'il rencontre dans la plus grande exactitude face aux textes de l'époque, la Vierge étant seule et posant devant le peintre comme modèle, non comme apparition céleste. Le processus d'affirmation de l'art pictural est ainsi saisi dans toute sa subtilité, et le thème de saint Luc n'est pas bouleversé, ni laïcisé, il se renouvelle toujours sous l'empreinte d'une forte religiosité ; les impressions d'autoportrait n'y retirent rien, ou presque.

La plus grande subtilité, le choix le plus révélateur et qui ne souffre cette fois pas d'exception, c'est d'avoir laissé à Luc l'intégralité du geste pictural. Dans ces mises en image presque rudimentaires, très resserrées sur son personnage, son attitude et son regard, aucune place n'est laissée aux anges ou à la Vierge en tant qu'adjuvants du « fare pittorico »¹²⁸³. Cette concentration sur la matérialité élémentaire du geste de peindre ne déborde pas sur la métaphore, qui retirait précisément la faculté picturale des mains de Luc, et elle ne tombe pas non plus dans le prosaïque, du fait d'une ferveur profondément maintenue. Ces tableaux reflètent bien les peintres espagnols qui prennent place devant la divinité, ils n'érigent pas véritablement d'emblème de saint Luc : toutes les facettes de la légende sont exploitées, le motif n'est pas cristallisé, il ne sature pas. En Italie, Luc devient rapidement inopérant, les peintres se sentent à l'étroit dans ce prototype qu'ils ont créé, idéalisé. Comme l'écrit Anne-Marie Lecoq, « la prière du peintre, c'est sa peinture »¹²⁸⁴, au sujet des artistes flamands et italiens du XV^e siècle qui, au siècle suivant, détaillent leurs ateliers afin de mieux les sublimer. Cette équation initiale reste vraie dans l'Espagne du XVII^e siècle : entre précision synthétique et vision contenue, la revendication est celle du peintre divin, du serviteur de Dieu de l'époque moderne. L'autoportrait reste avant tout spirituel, et quand la désacralisation du motif pointe en Espagne, à la fin du XVII^e siècle, elle prend non pas la voie séculière, mais régulière, à

sacros o civiles, sino que suelen encarnarse en la figura de un servidor o espectador cualquiera, cuando no entran con su cometido propio de artistas. Este riguroso criterio se continuaría en el siglo XVIII. »

¹²⁸² Les deux visages de Luc et de la Vierge peinte se touchent virtuellement, signe d'une intimité dévote, mais leur rendu respectif les différencie : celui de Marie – du modèle et de l'effigie – est parfaitement homogène, lisse et il réverbère une lumière brillante, tandis que les traits de Luc relèvent d'une sorte d'impressionnisme, tant les touches de blanc, de vert, de rose et d'orange sont distinctes, mates et brutes, soulignant ainsi l'humanité du visage marqué et concentré du saint. Les yeux accentuent cet effet : ceux de la Vierge sont fermés, alors que Luc jette son regard grave et perçant vers le contemplateur.

¹²⁸³ Jean Gossaert, dans *Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant* (1515, Vienne, Kunsthistorisches Museum), représente un ange guidant la main du peintre. Dans sa mise en scène antique, le *Saint Luc peignant la Vierge* (1532, Haarlem, Musée Frans Hals) de Martin van Heemskerck est quant à lui accompagné de la figure du *furor poeticus* (fig. 132). Dans *Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant* (1692, Musée de Brest) de Luca Giordano, l'évangéliste ébauche au fusain l'apparition de la Vierge, tandis qu'un ange derrière lui broie les couleurs et qu'un autre, portant palette, pinceaux et appuie-main, s'approche de la toile sans doute afin de relayer le peintre. Voir Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 78-79. Nous ne retrouvons aucune de ces compositions, plus complexes les unes que les autres, dans la production espagnole classique qui, même dans le cadre d'une académie de peinture, a utilisé religieusement le thème sans autre débordement que celui du regard, souvent posé en dehors du cadre.

¹²⁸⁴ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 77.

l'instar de *fray* Joaquín Juncosa qui s'affiche en maître de dessin dans ses habits de chartreux (fig. 108)¹²⁸⁵.

Un dernier exemple de la figure de Luc nous permettra de clore ce panorama sur le saint à l'œuvre : il s'agit d'une toile attribuée à José de Ribera (fig. 102), conservée dans une collection particulière et de provenance inconnue¹²⁸⁶. Luc y est seul : sans modèle, et sans œuvre. Une nuée dans le coin supérieur gauche indique la vision vers laquelle le peintre tend son regard. De la main droite, Luc transpose cette apparition sur une feuille maintenue par sa main gauche sur un support rigide, mais nous n'y distinguons pas de dessin ; la séance de pose vient de commencer. La mise en scène ne pouvait être plus minimaliste : le bœuf est absent, le chevalet est relégué au second plan, et Luc, comme dans l'autre toile de Ribera, s'installe dans une spontanéité particulière afin de saisir la scène extraordinaire qui s'offre à sa vue. La Vierge a pu se situer dans le hors-champ du tableau, au centre d'un retable par exemple, sous forme peinte ou sculptée, créant ainsi une logique d'ensemble. Mais la toile réalisée par Ribera n'en reste pas moins originale : elle ne contient que le peintre, et celui-ci se résume presque à son regard. La peinture elle-même devient secondaire : guidée par les yeux, par l'intellect et la foi, la main reporte directement la vision sur une feuille, préalable au travail sur la toile adossée au chevalet en retrait. Ribera synthétise ainsi la préférence italienne pour le dessin, quintessence de l'art pictural, et la concentration visuelle sur le peintre à l'œuvre que l'on retrouve dans de nombreuses mises en scène de Luc par les artistes espagnols.

Même si le rapprochement est tentant, cette focalisation sur l'artiste n'emprunte concrètement rien à son pendant antique, Apelle. L'intimité et la contemporanéité distillées dans les tableaux se limitent à superposer l'image du peintre divin moderne à celle de saint Luc, autrement dit, à insuffler un contenu artistique, voire méta-artistique, à une écorce légendaire étrangère à cette valeur. La notion d'Apelle divin, qui prend peu dans les textes et désigne le plus souvent le Dieu peintre, ne nous semble pas opérante dans les exemples envisagés. L'autoportrait, l'absence d'auréole et l'entrée d'un visiteur dans l'atelier de l'artiste au travail, tout cela résonne avec la fable d'Apelle, mais l'équivalence relève d'un a posteriori verbal, non d'une assimilation visuelle ; de fait, la réflexion du peintre dans l'image de saint Luc ne s'attache pas à la personne, mais au geste et à la perception qui entourent l'œuvre. Après un rapide détour par les extensions du peintre catholique, nous interrogerons les traces d'une autre identification, courtisane cette fois, du peintre à un modèle déterminé.

¹²⁸⁵ Voir l'analyse de Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 120.

¹²⁸⁶ José CAMÓN AZNAR, Bernardo ARTOLA TOMÁS, *Los Ribaltas: estudio y catálogo*. Madrid : Ministerio de Educación Nacional, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1958, p. 73 : « 25. *San Lucas*. Lienzo 1,36 x 1,06 m. José de Ribera. El Santo Evangelista con una carpeta en la mano sobre la que hay extendido un papel, trata de fijar los perfiles de la Virgen (que no aparece en el cuadro) y a la cual el Santo pintor contempla extasiado. Al fondo se advierte un caballete con un lienzo. Los paños están tratados con la sobriedad y precisión características del pintor. La cabeza del Santo, demasiado iluminada, resulta un poco plana. Pertenece a la colección que el Excmo. Sr. Conde de Melgar posee en su domicilio de Madrid. » Un *Saint Marc* symétrique, également attribué à Ribera, est associé à ce tableau.

3. Variations sur le geste du peintre divin

Autour de la lacune des représentations du Dieu peintre, et en dehors du motif de Luc peintre, exploité avec parcimonie mais déjà complexe en lui-même, la notion du peintre divin s'est incarnée très ponctuellement sous d'autres formes. Entre confusion et extrapolation, la légende de saint Luc montre encore un peu plus à quel point elle ne s'est pas figée dans une modalité précise, ou que toutes ses mises en scène étaient acceptées comme une illustration de son implication initiale, mais floue, dans la fabrication d'une image religieuse.

Les théoriciens évoquent parfois la possibilité selon laquelle Luc, peintre et polychromiste, ait pu être également sculpteur¹²⁸⁷. Un seul tableau témoignant de cette faculté nous est parvenu : il a été réalisé par *fray* Juan de Santa María pour le cloître mudéjar du monastère de Guadalupe (fig. 109), en tant que préambule d'une série de trente-deux toiles, exécutées entre 1621 et 1623 par le même peintre, illustrant l'histoire et les miracles de la statue de la Vierge de Guadalupe¹²⁸⁸. Mais l'œuvre intitulée *San Lucas Evangelista talla la imagen de Nuestra Señora* est en fait plus compliquée que cela. Au premier plan, ce sont deux images mariales achevées, autonomes, qui sont données à voir au spectateur. À gauche, sur un chevalet, le portrait de la Vierge à l'Enfant rappelle les effigies en abyme dans les représentations de Luc peintre ; il reformule les icônes dites originales, telle celle de Sainte-Marie-Majeure. La palette, les pinceaux et l'appuie-main reposent sur ou auprès de la toile : l'image est bien *cheiropoiete*, mais nous ne verrons pas le geste par lequel elle a pris forme. Un apprenti en arrière-plan, occupé à broyer des couleurs, confirme qu'il s'agit bien d'un atelier d'artiste, un artiste pluridisciplinaire, comme cela était fréquemment le cas.

Dans la moitié droite du tableau, c'est la sculpture de la Vierge de Guadalupe, déjà couronnée et vêtue de ses habits caractéristiques, qui trône sur un tabouret. Juste derrière elle, l'artiste est au travail : il sculpte au burin et au marteau une statue de bois, celle d'un saint sans doute. Par un jeu de perspective, le geste de l'évangéliste et la pointe du burin s'approchent de l'effigie de la Vierge, sans la toucher : le processus manuel qui l'a informée est insinué sans passer par la visualisation du contact. Par ailleurs, le tableau dans son ensemble ne propose pas de chronologie, mais une simultanéité dans la réalisation des deux images peintes et sculptées : le geste est rendu invisible, immatériel et intemporel, laissant ainsi une dimension prodigieuse à ces *vera effigies*. L'évangéliste est auréolé, mais il n'est pas assimilé à un artiste érudit, guidé par une science particulière : le travail de la main a été inspiré originairement par la divinité du

¹²⁸⁷ Francisco Pacheco évoque cette possibilité, nous l'avons vu. Un plaidoyer rédigé en 1677 par les sculpteurs de Saragosse convoque naturellement cet argument, à la suite de celui du Dieu « primer Escultor del mundo » : « San Lucas hizo Imagenes de cera de Christo, y la Virgen [...] », *Memorial de los escultores de Zaragoza*, 1677, f° 1v°, in Karin HELMWIG, *La literatura artística española del siglo XVII...*, ill. XX. Pour une analyse du texte, voir *ibid.*, pp. 240-245.

¹²⁸⁸ Seuls trente tableaux sont encore conservés dans le cloître ; ils furent commandés afin de remplacer d'autres peintures plus anciennes. Voir Françoise CRÉMOUX, « Las imágenes de devoción y sus usos : el culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1700) », in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda et Cécile Vincent-Cassy (éds.). Madrid : Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez ; 104), 2008, pp. 62-65. Nous remercions Antonio Ramiro Chico de la bibliothèque du Real Monasterio de Santa María de Guadalupe pour les clichés qu'il nous a envoyés et que nous reproduisons dans les illustrations.

modèle, et Luc n'a ensuite entrepris qu'une duplication diversifiée du message reçu. Une inscription occupant une large frange inférieure éclaire en ce sens la légende et la composition du tableau :

El glorioso Evangelista San Lucas secretario de la Madre de Dios y cronista de sus grandezas, para dejar mayor noticia de Ella en el Mundo añadió, á la que dió con la pluma, la del pincel y la escultura, haciendo algunas Ymagenes suyas entre las cuales una fué la que en esta Santa Casa se venera. Asi lo decia la escritura que con Ella se halló en esta tierra y todo el tiempo que la tuvieron en Sevilla que fueron más de cien años fue constante esta tradicion la que se ha conservado hasta nuestros dias.

L'ouvrage de base de saint Luc reste son Évangile composé au contact de Marie, selon la croyance privilégiée en Espagne. Ce témoignage direct sous forme écrite avait vocation à se propager en empruntant des voies plus pédagogiques, telles que la peinture et la sculpture. La toile de Juan de Santa María – l'image et le texte – pose les œuvres plastiques de Luc comme des réalisations postérieures à la rencontre avec la Vierge. Ces images différées se sont ensuite émancipées des mains de leur créateur : dès leur achèvement, elles ont été parfaites, puis ont traversé les siècles accompagnées de leur propre légende, de leur propre légitimation. Ainsi, le texte laissé auprès de la statue s'est imposé comme une caution suffisante et a relégué en arrière-plan la facture, la signature de Luc, ce que le tableau de Juan de Santa María reproduit exactement.

Il ne pouvait en être autrement pour une image aspirant à accomplir seule de nombreux miracles : le lien matériel l'unissant à Luc pouvait être évoqué, mais non figuré, afin de faciliter son dépassement. La personnalité de l'évangéliste n'est cependant pas aussi aisée à effacer : le caractère apocryphe de son histoire et l'ambivalence totale de son geste artistique rendent sa référence très instable, amoindrie quand au contraire elle pourrait s'imposer, comme par exemple dans les récits d'images dévotionnelles, et convoquée par ailleurs en dehors de toute logique. Ainsi, dans un inventaire manuscrit daté de 1653, il est question d'une Véronique « de mano de san Lucas »¹²⁸⁹. Nous atteignons là le comble de l'ambiguïté, puisque la Véronique ou le portrait d'Édesse sont des images *acheiropoietes*, réalisées par une instance surhumaine. Un portrait du Christ est bien attribué à Luc, il s'agit de l'image conservée à Saint-Jean-de-Latran, commencée par l'évangéliste et achevée par les anges, selon la légende. Ainsi, l'inventaire confond soit la désignation de la Véronique avec ce portrait original de Jésus, soit la nature même du geste de Luc.

De fait, ce rapprochement de l'évangéliste avec l'effigie miraculeusement imprimée par la Face divine n'est pas une nouveauté, comme le montrent deux retables valenciens des XIV^e et XV^e siècles retraçant la vie de saint Luc. Dans le premier (fig. 110), conservé à Valence, la Vierge en apesanteur offre son portrait encadré au peintre agenouillé devant une table : elle lui donne l'image qu'il aurait réalisée, mais cette image est définie comme une Véronique d'après

¹²⁸⁹ Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura...*, p. 229 : « Se trata de un inventario de muebles y alhajas pertenecientes al conde de Benavente, hecho en 1653, existente en la colección de manuscritos de la Casa de Osuna, hoy en el Archivo Histórico Nacional [...]: "Más, la Verónica, de mano de san Lucas". Arch. Hist. Nac. Osuna. Leg. 433, núm. 62. »

l'inscription intégrée dans la scène : « Com feu la Verónica la quella Verge María se posa en sa cara ». Ce don symbolique en contre-sens de la légende condense en fait toutes les étapes de la rencontre entre Marie et l'évangéliste : l'élection du peintre, la séance de pose, l'obtention d'une copie fidèle et la légitimation de l'effigie par le modèle, par la divinité qui a voulu se voir dupliquer. Dans le second retable, celui de Segorbe (fig. 111), le peintre à genoux reçoit de la Vierge debout en face de lui une véritable sainte Face, autrement dit un voile sur lequel le Christ a imprégné son visage. Le geste pictural de Luc est encore plus neutralisé, car cette effigie ne peut absolument pas lui être attribuée.

Pourtant, ces deux exemples sont bien une transcription de la compétence picturale de Luc : les retables entiers lui sont dédiés et étaient destinés à orner les chapelles accueillant les premiers « gremios de pintores ». Les autres panneaux représentaient Luc écrivant son Évangile sous la dictée de la Vierge, ou bien guérissant des malades, sa rencontre avec Paul ou encore son admission au sein du collège apostolique. Plutôt qu'une visualisation hybride de la transmission du récit de la Vierge par une passation d'image, les deux scènes mentionnées assimilent réellement le geste de Luc peintre aux premières effigies de la divinité créées par elle-même. La peinture serait alors conçue comme un véritable don, indistinctement spirituel et matériel, de la part du divin, et la personnalité de Luc, à mi-chemin entre l'art et la transcendance, s'imposait alors comme un réceptacle ou un intermédiaire parfait pour recueillir, refléter et transmettre cette habileté à la fois divine et humaine.

Une rémanence de ce raccourci visuel et conceptuel pourrait ainsi expliquer la désignation utilisée dans l'inventaire ; nous n'en connaissons cependant aucune application, ni picturale ni littéraire, postérieure aux retables mentionnés. Mais cette même tendance à attacher à l'image incompréhensible, car réalisée à partir du néant, une certaine matérialité, une facture humaine adéquate, à la fois concrète et évanescence, peut être identifiée dans un cadre inversé. Au lieu de voir la *vera effigies* attribuée à Luc en tant que métaphore magnifiée de son humble compétence artistique, plusieurs toiles magnifiant l'apparition de la divinité donnent à voir l'art que le peintre s'attribue subtilement. Ce processus est cristallisé par le recours au *cartellino*, ce morceau de papier peint en trompe-l'œil à l'intérieur du tableau, dans la continuité du thème principal, et qui porte la signature, la date, et parfois le « faciebat ». Ces signes par lesquels l'artiste s'autodéfinit en tant que créateur, en rappelant que c'est sa main, sa personne qui a réalisé cette œuvre, s'imposent comme une réponse ou un renouvellement des premières désignations implicites, voire pudiques, de l'activité picturale sous le couvert de la divinité. Une fois admise l'intervention du divin comme caution de l'activité picturale de Luc, l'artiste, sur la voie d'une reconnaissance personnelle, fait irruption dans l'apparition divine afin de démontrer sa propre grandeur.

Ainsi, la marque de l'artiste s'invite dans plusieurs scènes religieuses liées à des miracles fondamentaux : celui de l'Immaculée Conception (fig. 58)¹²⁹⁰, ou celui de la Sainte Face

¹²⁹⁰ Nous rejoignons ainsi la réflexion de Victor I. Stoichita sur l'articulation entre la représentation de l'Immaculée et la présence du Peintre, puis des peintres, sur fond d'affirmation artistique. L'auteur conclut ceci au sujet d'une *Immaculée* de Francisco de Zurbarán, datée de 1661 (fig. 58) : « Como Murillo, Zurbarán es un pintor

(fig. 57), sorte d'origine de l'art visuel dans lequel le peintre se reflète à la dérobée. Cet espace d'identification n'est pas le seul et il s'imisce également dans la production profane, nous le verrons. Mais ce procédé ne cesse de démontrer que, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, la possibilité pour l'artiste espagnol de se mettre en valeur relevait toujours de l'interstice, et non d'une franche exposition. Là se trouve sans doute l'une des raisons pour lesquelles le motif de Luc peintre reste concentré, presque crispé sur une mise en scène minimaliste, laissant une place certes intense, mais réduite, à l'explicitation métapicturale, contrairement à ce que l'on peut voir en Europe du Nord dès le XVI^e siècle.

Malgré sa prédisposition apparente, Luc n'a pas constitué une toile de projection privilégiée pour les peintres espagnols : ils n'y ont pas trouvé l'espace nécessaire ou adéquat à leur expression, restée ténue. La pluralité de la personnalité de l'évangéliste n'a sans doute pas favorisé sa fixation précise ; une dernière facette peut d'ailleurs être envisagée, celle du médecin. Quelques représentations du XV^e siècle nous sont parvenues¹²⁹¹, mais aucune de l'époque classique, ou presque. Un portrait réalisé par Francisco de Herrera « el Viejo » vers 1620 (fig. 113)¹²⁹² pourrait refléter cette compétence, mais l'identification s'est arrêtée sur le personnage de saint Cosme, tout en maintenant l'hypothèse d'un autoportrait. L'homme adulte qui y est représenté tient dans sa main droite une spatule et, de la gauche, un coffret ouvert laissant apparaître six matières colorées disposées dans autant de compartiments¹²⁹³. Son regard se détache de son sujet pour se porter vers le spectateur, le geste semble ainsi interrompu par notre irruption face au tableau. Le dispositif rappelle celui utilisé par Francisco Ribalta dans son portrait de saint Luc.

L'incertitude concernant le thème du tableau de Herrera empêche d'approfondir son étude, mais nous retiendrons la délicatesse et la noblesse qui se dégagent de la pose du

(casi) divino, puesto que siembra la duda en el espectador de su cuadro: el *cartellino* es un recurso propio de la poética de engaño/desengaño; engaña al ojo del espectador, pero al mismo tiempo declara la fabricación personal de esta imagen que (*de otro modo*) habría podido parecer salida del pincel de Dios. [...] El *cartellino* de Zurbarán se perfila en realidad como la última solución (y la más directa entre todas las adoptadas) respecto a la cuestión de la autorrepresentación de la imagen sagrada como resultado de una operación de representación. », Victor I. STOICHITA, *El ojo místico...*, p. 112.

¹²⁹¹ Dans le retable de saint Luc conservé à Segorbe, l'un des panneaux de droite (fig. 111) met en scène l'évangéliste dans un temple soignant un enfant que sa mère agenouillée lui présente. Un autre panneau attribué à Juan de Sevilla (fig. 112) le montre en train d'extraire la pierre de la folie du crâne d'un patient assis en face de lui, tandis que d'autres malades attendent leur tour. Cette fois, Luc est installé dans un intérieur qui s'apparente à un cabinet : des livres sont posés derrière lui et plusieurs instruments de chirurgie sont en vue sur une table.

¹²⁹² Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, *Francisco de Herrera "el Viejo"*. Séville : Diputación Provincial (Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, Arte ; 9), 1978, pp. 169-170 et ill. 110, en tant qu'œuvre à l'attribution incertaine : « Pa. 5. Retrato de Hombre ». L'auteur rappelle toutes les identifications possibles du personnage et donne son intime conviction : « [...] estamos ante el retrato de un pintor representándose como tal, no como San Cosme, ni como San Lucas. La espátula es típica de un modelador o un yesero, utilizada por los pintores para remover sus pinturas y, a veces, para empastar sobre el lienzo; la caja que lleva en su mano izquierda, dividida en seis compartimentos, cada uno de los cuales contiene una substancia de color diferente, podría ser muy bien una caja de pintor. La arrogancia de su pose, el orgullo personal que parece dimanar del retratado, la manera de coger la espátula hablan también del carácter de retrato consciente del allí figurado. No obstante, es necesario indicar que no existen fundamentos objetivos para considerar a este lienzo como autorretrato de Herrera "el viejo". », *ibid.*, p. 169. L'attribution du portrait à Herrera « el Mozo » est également envisagée ; l'interprétation du tableau est rendue d'autant plus difficile qu'il pourrait s'agir d'une portion d'une toile plus grande.

¹²⁹³ José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas... », p. 126 : « Esta caja se pensó que tenía sustancias médicas y entonces se creyó efigiaba a San Cosme o a San Lucas. La crítica actual lo clasifica como retrato de hombre. »

personnage : son regard fixe et concentré, sa moue pensive et son maniement de la spatule, l'auriculaire légèrement relevé – cette même main porte une bague à l'index, caractéristique du médecin ou d'un statut professionnel élevé –, renvoient à une pratique particulière, digne d'être peinte, et sans doute valorisée par la société, dans une certaine mesure du moins. Par ailleurs, nous soulignerons de nouveau la focalisation resserrée choisie par le peintre : s'il s'agit véritablement d'une représentation de saint Cosme médecin, sa pratique est alors résumée à une matérialité infime, clairement subordonnée à l'activité cérébrale qui semble mise en avant. S'il s'agit d'une figuration de saint Luc médecin, la réduction opérée est encore plus remarquable : les instruments symbolisant cette pratique sont également minimes, presque abstraits, bien loin de l'urinal qui traduit conventionnellement la connaissance médicale. Mais Herrera aurait également fait abstraction des autres facettes de l'évangéliste : la peinture et la médecine ne se croisent pas dans la composition¹²⁹⁴, ou de manière totalement implicite, dans le jeu homonymique à la fois verbal et visuel de la spatule – utilisée pareillement par le peintre pour mélanger les couleurs ; en outre, elle est ici manipulée comme un pinceau – et des pigments, contenus dans un coffret ou étalés sur une palette.

Ce rapprochement indirect ou métaphorique entre le peintre et le médecin, nous l'avons déjà observé au détour d'anecdotes insérées par Gaspar Gutiérrez de los Ríos dans sa *Noticia general*, au sujet de la connaissance du corps humain, des règnes végétal et animal, et de la maîtrise du dessin qui sert à fixer ce savoir. La comparaison est également présente dans le *Memorial informatorio* de 1629 : Antonio de León assimile le geste et les remèdes fabriqués par le médecin à l'activité du peintre, qui devrait échapper de la même manière à l'imposition sur une œuvre essentiellement élaborée par l'intellect. Tout réside dans la différenciation, au sein d'un même art, entre ceux qui le font vivre et ceux qui en vivent. Le « boticario » et le broyeur de couleurs, dans l'arrière-plan de l'officine et de l'atelier, servent ainsi de contre-point au médecin et au peintre, véritablement maîtres d'une science contemplative, comme le reflètent les regards souvent tournés vers l'extérieur du cadre, mais vers l'intérieur de l'esprit, ainsi que les mains en apesanteur, à la fois méditatives et décidées.

Élargir la focalisation et montrer davantage de matérialité risquait sans doute de créer une interférence avec les facettes moins reluisantes de ces docteurs, comme celles relayées par le langage proverbial qui égratigne les deux professions en insistant sur ses mauvais éléments. En revanche, la peinture européenne offre de nombreuses ouvertures sur les détails de l'activité picturale, sans atteindre à sa grandeur ni à sa noblesse, au contraire : les ateliers de saint Luc sont largement et profondément exploités, parfois même jusqu'à l'extrapolation allégorique, et le genre des galeries ou cabinets d'amateurs a également connu un grand engouement¹²⁹⁵, plusieurs exemplaires ont d'ailleurs figuré dans les collections royales

¹²⁹⁴ En Europe du Nord, et ce jusqu'au début du XVII^e siècle, les mises en scène de Luc peintre rappellent souvent sa compétence médicale, notamment par les urinaux ou les paniers servant à les transporter, cette réunion des savoirs décuplant ainsi la grandeur du personnage. Voir Catherine KING, « National Gallery 3902 and the theme of Luke the Evangelist as Artist and Physician »..., pp. 249-255.

¹²⁹⁵ Voir les enjeux artistiques, religieux et politiques de ce genre des cabinets d'amateurs dans l'analyse de Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau...*, pp. 116-132 et 163-177.

espagnoles. Mais précisément, ces mêmes cabinets, fortement impliqués dans la défense de l'image, à la fois profane et religieuse, contenaient souvent leur propre caricature, par exemple sous la forme d'un singe à lunettes planté devant une toile. Dans la production espagnole, les points de vue sur l'art pictural sont rarement panoramiques, leur rhétorique est plus synthétique que discursive. La composition des *Ménines* de Velázquez s'inscrit comme une exception magistrale, nous y reviendrons, mais un tableau de José Antolínez, *Le vendeur de tableaux* (fig. 115), en propose une variante liée à la thématique religieuse, qui clora notre perspective sur les représentations du peintre divin.

Cette œuvre, non faite sur commande, contraste avec toutes celles envisagées jusqu'à présent, car elle est construite à rebours¹²⁹⁶. Antolínez montre l'exact opposé – tant matériel que chronologique – de la scène originale de Luc peignant Marie : la vente d'une effigie dévotionnelle de la Vierge à l'Enfant¹²⁹⁷, dans un atelier quelconque mais clairement contemporain de l'auteur. De nouveau, un jeu de regard anime la composition, mais la dynamique tripartite se complique par la présence du vendeur. Celui-ci tient la peinture en abyme de sa main gauche et la propose, voire même en discute le prix, avec le client que nous, spectateur, sommes devenus. Au premier plan, la caisse remplie de pinceaux et de fioles, ainsi que les palettes et les dessins ou estampes accrochés au mur, désignent le travail du peintre. Malgré tous ces éléments, le geste pictural est absent car l'œuvre est achevée, et les pièces de monnaie déposées sur la pierre recouvrant le tabouret confirment que la scène d'atelier a laissé place à une scène de vente.

Qu'en est-il alors du peintre ? L'homme au chapeau, même s'il se trouve au milieu des instruments de peinture, est un commis chargé de négocier ou simplement d'écouler les tableaux issus de l'atelier¹²⁹⁸. Le portrait qu'il tient dans la main échappe à sa personne et, dans sa parfaite frontalité, vient s'inscrire dans l'axe du personnage présent en arrière-plan, dans l'embrasement d'une porte. Le faciès de cet homme correspond davantage à ceux observés dans les figures de saint Luc, et plus largement du peintre : son regard expressif interpelle le

¹²⁹⁶ Sur l'originalité de ce tableau réalisé vers 1670, voir Diego ÁNGULO INÍGUEZ, *José Antolínez*. Madrid : CSIC, Instituto Diego Velázquez (Artes y artistas), 1957, pp. 31-33 et p. 42, n° 44. Plusieurs interprétations coexistent, l'identité du personnage en arrière-plan restant problématique.

¹²⁹⁷ Ce portrait en abyme a été assimilé à une œuvre de Scipione Pulzone par Alfonso E. Pérez Sánchez, comme l'indique Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 246, note 677. L'auteur voit cependant dans ce portrait marial la cristallisation du style, et donc de la signature, d'Antolínez : « Sólo ese cuadro de pequeño tamaño responde al colorido que poseen en general las obras de Antolínez, en las que son excepción los colores terrosos de la *Escena de taller*. Se trata de una alusión al arte del pintor o a su propia persona; Antolínez no es sólo el creador del cuadro, firmado en la mitad inferior izquierda, sino también del retrato que aparece en él. », *ibid.*, p. 171. Ce reflet du peintre dans la peinture religieuse elle-même en abyme dans une scène profane lui inspire cette réflexion : « Antolínez se define así como "pintor cristiano" o, incluso, en función del tema, como "pintor divino", en la tradición de san Lucas. Pero no sólo eso: las hojas reproducidas en el fondo lo identifican como maestro del "dibujo", que domina tanto los motivos mitológicos como los sagrados, [...] la representación de paisajes. [y] demuestra su capacidad retratista [...]. », *ibid.*, p. 171.

¹²⁹⁸ Il existait bien des agents de vente ou « tratantes », comme le rappelle Juan José MARTÍN GONZÁLEZ dans *El artista en la sociedad española del siglo XVII...*, pp. 177-179, mais la tenue du « corredor » s'apparente davantage à celle d'un vendeur ambulancier, personnage que nous retrouverons dans les pièces théâtrales. Si celui-ci se limitait à arpenter les rues sans officier dans l'atelier-boutique – « tienda y obrador » – du peintre, le tableau d'Antolínez pourrait alors offrir une mise en scène imaginaire, intégrant une vente extérieure dans l'espace de création de l'artiste, tout en réussissant à bien différencier les deux plans, ce que nous allons voir.

spectateur sans déformer le visage qui reste impassible, tandis que le corps conserve une droiture uniquement altérée par le geste de la main. Ce doigt levé ne dit pas la même chose que le mouvement persuasif du vendeur, dont le buste semble osciller au gré de la négociation. Ce doigt pourrait désigner l'auteur de la peinture en abyme : soit il s'auto-désigne – et peu importe s'il s'agit ou non d'un autoportrait –, soit il indique la présence du peintre dans le hors-champ du cadre principal, à la place du spectateur. Dans les deux cas, ce geste montrerait à quel point il est impérieux de signaler la main à l'origine de l'œuvre présentée à l'acheteur.

Loin d'illustrer un « *pintor por oficio* », ce tableau offrirait alors le parfait pendant du peintre divin, symétriquement opposé à Luc du fait de la focalisation choisie, mais doté des mêmes qualités. S'il occupe une position reculée, son visage recueille en effet plus de luminosité que celui du vendeur, en partie caché par l'ombre du chapeau et comme neutralisé par un regard trouble et difforme. Le jeune homme tient la place habituelle des broyeurs de couleur, mais sa prestance et son habit ne sont pas ceux d'un apprenti. Le vendeur se situe quant à lui au premier plan, mais son attitude et son accoutrement correspondent à un maniement vil et rédhitoire pour l'accession la noblesse, celui de l'argent, manipulation d'ailleurs associée à la tâche incombant à l'apprenti, celle de broyer les couleurs. L'artiste n'est donc présent qu'en contre-point de la mise en scène, il reste étranger à la discussion marchande sur l'œuvre qui est sortie de ses mains, qui est donc devenue indépendante, mais qui porte sa signature. Si le jeune homme en retrait n'est pas le peintre de cet atelier, et si ce dernier est celui qui attire les regards des deux personnages présents – l'identité du plus jeune restant alors indéfinie –, cette conclusion vaudrait également, car l'artiste s'inscrirait alors dans la plus parfaite immatérialité, dans un rapport d'autorité visuelle face à l'œuvre et d'indépendance manuelle face à sa commercialisation.

Cette disposition originale de la thématique picturale au sein d'une peinture fait écho aux événements contemporains. Car même si, dans le premier tiers du XVII^e siècle, les juristes Gaspar Gutiérrez de los Ríos et Juan de Butrón affirmaient que la vente directe de tableaux n'interférait pas dans la reconnaissance sociale du peintre, le procès de Velázquez montre que ce préjugé n'était toujours pas effacé, et qu'il constituait même la principale pierre d'achoppement¹²⁹⁹. Le tour de force de cette mise en scène est de contenir un idéal identique à celui observé dans les mises en abyme du peintre à l'œuvre, dans le cadre parfaitement opposé de la vente de cette œuvre. Le geste pictural y est préservé dans toute son évanescence, et le peintre confirme ainsi sa légitime demande de reconnaissance, sans nier que son travail intellectuel peut se monnayer, a posteriori.

De saint Luc inspiré par l'apparition de la Vierge à la vente d'une lointaine descendante de cette *vera effigies* sous les yeux de son auteur, la vision du peintre ne s'éloigne jamais d'une revendication vive et intense, mais exprimée par une économie de moyen constante. La

¹²⁹⁹ Pour les détails sur le procès d'anoblissement de Diego Velázquez, admis dans l'ordre de Santiago en 1659 dix ans après en avoir formulé la demande, voir Jonathan BROWN, *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^e siècle...*, pp. 130-138. Les obstacles successifs basés sur la généalogie du peintre ont pu cacher un ressentiment plus sourd et tenace envers sa profession.

démonstration cède le pas à une concentration de la composition, du peintre et du regard ; c'est elle qui s'impose comme protagoniste de la représentation du peintre à l'œuvre. Le geste de Luc peintre n'acquiert pas une posture propre, décisive ou identifiable : les mises en scène le rendent à la fois indispensable et secondaire, fondateur et essentiellement relayé par les instances supérieures, contemporain de la Vierge mais ancré dans le présent, peintre ou sculpteur, érudit mais manuel, jeune et vieux, saint et profane. L'idéalisation picturale attendue, au vu de sa cohérence avec le message catholique, reste discrète, non exclusive. Le motif de Luc ne porte pas viscéralement les aspirations des artistes ; c'est davantage la légende de l'évangéliste qui est ramenée à un regard, celui des peintres en particulier qui montrent le souci de préciser comment regarder le peintre en général, mais sans réelle prise de distance avec le geste originaire. Or ce geste lié à la toute-puissance divine ne connaît pas de réelle descendance, les successeurs de Luc, contrairement à ceux d'Apelle, lui restant inférieurs¹³⁰⁰ ; le lien avec les peintres modernes ne peut donc que relever de l'implicite. Il nous reste à vérifier si le contexte profane a favorisé l'apparition d'une formulation plus ample, moins ambiguë, du peintre idéal, à l'ombre du personnage d'Apelle.

II. APELLE ENTRE AUTOCENSURE ET PRÉSENCE IMPLICITE

Telle une peau de chagrin, la quantité d'œuvres se réduit à mesure que nous approchons l'antonomase toute-puissante du peintre, celle d'Apelle. Alors qu'il s'impose dans toutes les formes littéraires, théoriques et théologiques comme référence privilégiée désignant l'artiste glorieux, ses représentations visuelles sont extrêmement rares. Cette quasi absence attise la curiosité : pourquoi un tel renversement de situation ? Alors que saint Luc occupe une place tout aussi discrète dans les textes et dans les toiles – nombreuses, mais peu bavardes sur la personnalité de l'évangéliste et très laconiques sur celle du peintre –, comment le personnage d'Apelle, lié à tant d'anecdotes si ressassées et si pittoresques, ne prend-il pas dans le cadre pictural ? Sans broder sur les évidences de ce vide, nous tenterons d'en éclaircir les causes et les débordements, autrement dit, nous sonderons les figurations périphériques qui dénotent ce vide, à la recherche du geste qui a prévalu à celui de l'idole grecque.

1. Le cadre royal

Tel un pendant de notre interrogation sur la main du Dieu peintre, le geste du roi peintre retiendra tout d'abord notre attention. Nous avons pu apprécier sa valeur comme argument dans presque tous les textes théoriques ainsi que dans les sermons : les plus grands monarques ont brillé par leur savoir-faire pictural pour la plus grande gloire des peintres modernes, en mal de légitimation. Les auteurs ne manquent pas de souligner le talent et le

¹³⁰⁰ Voir Javier PORTÚS PÉREZ, « Verdadero retrato y copia fallida... », pp. 241-250.

goût artistiques qui se sont transmis jusqu'à la lignée des Habsbourg d'Espagne. Cette caution est par ailleurs souvent présentée à égalité, voire en substitution, de la primauté du geste religieux, trop sacré et abstrait dans le cas du Dieu peintre, trop incertain et non esthétique dans le cas de Luc. Ce dernier est certes un patron, mais pas un véritable modèle, et encore moins un idéal ; il rallie mais ne fait pas fantasmer. La branche royale des peintres remontant aux empereurs et aux nobles romains impressionne davantage que les saints peintres, car ils sont maîtres à plusieurs titres : politique et artistique, entre autres. Le rapport du monarque à la peinture est en effet complet, complexe, et la légende d'Apelle en offre précisément un aperçu fondateur, bien qu'ambivalent : si Alexandre est un mécène déterminant, il peut n'être qu'un connaisseur, voire même un piètre amateur de la grande peinture. Nous verrons ce qu'il en est du roi espagnol dans sa mise en scène en tant que peintre.

Une assimilation explicite entre le monarque et la peinture est visible dans une œuvre de Juan Martínez de Gradilla (fig. 116). Il s'agit d'un portrait de Philippe IV daté de 1666 qui appartenait à l'origine à la chapelle des peintres abritant la confrérie de Saint-Luc à Séville, à différencier de l'académie dite de Murillo, fondée en 1660. Après de nombreuses pérégrinations, cette « hermandad » s'est installée en 1672 dans la chapelle de l'église San Andrés et a perduré après la disparition du groupe formé autour de Murillo, jusqu'en 1809, date de sa dissolution¹³⁰¹. En tant qu'annexe ou émule de l'académie avortée, puis endroit de repli, la chapelle de la confrérie a rassemblé un nombre important d'œuvres d'art, tant et si bien qu'elle a pris au fil du temps des airs de galerie : « estaba cubierta desde las bóvedas hasta el suelo de hermosos cuadros de todos tamaños »¹³⁰². Nous avons déjà précisé que des scènes de la vie de Luc, par Murillo et Valdés Leal, ainsi qu'une sculpture du saint patron attribuée à Pedro Roldán, aujourd'hui perdues, auraient fait partie de son retable sous l'égide d'une représentation du Sauveur, et nous verrons dans le point suivant l'étendue du discours visuel sur l'origine et la grandeur de la peinture affiché dans cette chapelle.

Juan Martínez de Gradilla, disciple de Francisco de Zurbarán, a été l'un des membres fondateurs de l'académie de Murillo et a occupé diverses fonctions en son sein. En 1666, alors qu'il est nommé « mayordomo » pour la seconde fois, il fait don à l'institution d'une œuvre originale, le portrait de Philippe IV entouré des attributs de la peinture, tableau qui a rejoint par la suite la chapelle de la confrérie¹³⁰³. Cette toile ne représente pas concrètement le monarque à l'œuvre, mais elle insère son effigie dans un cadre allégorique qui rend hommage à sa relation à l'art pictural. Son buste de trois quarts occupe la partie centrale et montre les

¹³⁰¹ Sur les détails de cet historique, voir les articles déjà cités de José GUERRERO LOVILLO, « La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas... », pp. 123-133, et de María Jesús SANZ et María del Carmen HEREDIA, « Los pintores en la iglesia de San Andrés »..., pp. 71-81.

¹³⁰² Félix González de León, *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios públicos... de la ciudad de Sevilla*, Séville, 1884, t. I, p. 9, cité par José GUERRERO LOVILLO, « La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas... », p. 124.

¹³⁰³ Les détails sur le don et la composition de cette œuvre sont précisés par Hilary MACARTNEY, « Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art », *Espacio, tiempo y forma*, 1999, série VII « Historia del arte », t. 12, pp. 310-316, ainsi que dans « The Nobility of Art: the Seville Academy founded by Murillo and a Portrait of Philip IV at Pollock House », *Journal of the Scottish Society for Art History*, 1999, vol. 4, pp. 48-56.

attributs matériels et immatériels de sa royauté : la majesté du regard, la perfection des traits et la chaîne de la Toison d'Or qui orne des épaules imposantes.

La main du roi n'est donc pas figurée, mais le motif répété du faisceau de pinceaux maintenu dans la palette se trouve au plus près de son visage sur le cadre en trompe-l'œil du portrait en abyme. Comme dans les frontispices des ouvrages théoriques, les sculptures allégoriques qui entourent ce cadre développent la compétence ainsi désignée : à gauche, un angelot rassemble dans sa main gauche la palette, les pinceaux et l'appuie-main, et transporte de l'autre un chevalet. À droite, son jumeau tient une estampe tirée du traité sur la symétrie du corps humain d'Albrecht Dürer ainsi que des instruments de mesure. Au-dessus de leurs têtes, d'autres angelots unissent la renommée et l'exemplarité de la peinture à la gloire de la monarchie. Les deux figures angéliques qui font circuler le regard autour du maître symbolisent respectivement la maîtrise de la couleur et du dessin, mais leur savoir-faire se trouve placé sous le dénominateur commun de la théorie : le traité d'anatomie de Juan Valverde de Hamusco, ainsi que les *Vite* de Giorgio Vasari, les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho et l'*Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, s'imposent comme des références incontournables.

Ces ouvrages qui ponctuent la composition sont aussi révélateurs d'un message plus spécifique : les *Diálogos* de Carducho sont ouverts à la gravure qui clôt le cinquième discours (fig. 6) et montre l'accession du peintre, concrètement et majestueusement à l'œuvre, à une renommée qui terrasse le temps et la mort, et qui ranime les belles œuvres du passé, telle une sublimation de la nature. La correspondance avec l'idée du monarque à la fois héros du passé et peintre de l'éternité ne pouvait être plus fructueuse. Enfin, comme le souligne Hilary Macartney, tous ces théoriciens de l'art ont été impliqués dans la création ou la tenue d'une académie, qui, même si elle n'était pas directement centrée sur les arts visuels, à l'instar de celle de Pacheco à Séville, restait un lieu privilégié pour relayer les aspirations des peintres¹³⁰⁴. À cette interaction entre théorie et formation ne manquait qu'un appui concret, une personnalité non pas seulement auxiliaire mais bien tutélaire : le roi peintre s'inscrit dans cette logique.

Or, ce n'est pas la disposition choisie par Martínez de Gradilla, l'enchâssement du portrait royal dans la guirlande des attributs symboliques¹³⁰⁵, qui associe réellement Philippe IV à son statut de peintre : ce sont les mots inscrits sur la toile qui disent clairement ce que l'image ne montre pas. Ainsi, l'inscription qui orne le pilastre transmet sous la forme d'une

¹³⁰⁴ Hilary MACARTNEY, « Sir William Stirling Maxwell... », p. 315 : « Martínez's *Portrait of Philip IV* shows conclusively that the theory of art was indeed considered, by the artists who ran the Academy, to form an important part of its role in persuading both artists and patrons in Seville to accept painting as a noble art. » Voir également « The Nobility of Art: the Seville... », pp. 52-54.

¹³⁰⁵ Un tableau de l'atelier de Murillo aurait utilisé le même procédé, mais en instaurant la Vierge en patronne des peintres : « Este último cuadro (señalado con el número 6 en la Colección Bravo) debía ser harto interesante por representarse en él todos los símbolos de arte de la pintura, el catálogo de Bravo nos lo describe así: "de dos varas y cuarta de alto por una tercia de ancho, que representa una Virgen, un escudo y muchos atributos de la pintura, comprado en la capilla de los Pintores de San Andrés, de la escuela de Murillo. Es un cuadro muy historiado y de mucho gusto en el color y dibujo". El tema nos recuerda el lienzo que pintó para Córdoba Valdés Leal titulado "La Virgen de los Plateros", y nos hace pensar que el motivo iconográfico de la Virgen rodeada de los instrumentos propios de los oficios debió esta muy en boga durante el siglo XVII. », María Jesús SANZ, María del Carmen HEREDIA, « Los pintores en la iglesia de San Andrés »..., p. 80.

quintilla les paroles du monarque défunt : « FUI CON TAL GUSTO EN MI GREI / DE TAL ARTE PROFESOR / QUE ENTRE LA UNA Y OTRA LEI / POR SER SIN DUDA PINTOR / AUN DEXARA DE SER REL. » Dans l'éternité de sa gloire, Philippe IV se définit lui-même comme « profesor » de peinture, au sens de praticien d'une véritable science, d'un art libéral, ce que ce terme sous-entendait sous la plume des théoriciens. Mais la déclaration recèle davantage de subtilités : l'hyperbole qui place l'activité picturale au-dessus de l'exercice du pouvoir relève de la fiction, mais précisément, le tableau ne l'accomplit-il pas dans une certaine mesure ? La composition dans son ensemble reflète en effet l'effigie d'un monarque qui n'est plus, mais qui, par son art politique et pictural, imprime sa personne dans le souvenir des sujets. Au-delà de cette équation visible, le tableau de Martínez de Gradilla fait également fusionner la définition de la peinture comme science et l'auto-définition du roi comme peintre modèle, offrant ainsi la vue d'un protecteur impliqué, de par son goût et son pouvoir, dans la définition d'un art libéral et noble.

Cette évocation de la pratique picturale du monarque, par le biais de la dimension théorique et dans l'optique d'une commémoration de son patronage, laisse donc palette et pinceaux entre les mains des allégories, tels les adjuvants angéliques de la divinité ou de saint Luc chargés de broyer les couleurs ou d'appliquer la dernière couche superficielle à l'œuvre déjà parfaite depuis sa conception – son dessein et son dessin. La représentation du roi peignant devant un chevalet restait délicate : celle du Dieu peintre l'était a priori davantage, mais la mise en scène de l'atelier céleste, tardive et rare, pouvait s'envisager comme une concrétisation de ce qui reste absolument une métaphore, une idée, et qui n'atteint donc pas à l'essence même de la divinité. Il n'en allait pas de même pour le monarque : le montrer à l'œuvre ne relevait pas de la métaphore, mais bien de la figuration d'un acte concret, d'un geste qui n'avait pas encore gagné toutes ses lettres de noblesse dans les faits. L'image verbale du peintre à l'œuvre était efficiente dans le discours, la rhétorique et la pensée, mais son reflet visuel, l'image de son geste réel, restaient lestés par un préjugé avilissant. Malgré cette entrave, le motif du roi peintre a bien été transposé sur une toile ; nous ne connaissons malheureusement pas les circonstances de sa réalisation et n'en avons pas localisé de reproduction, nous mesurerons donc l'originalité de ce geste à partir de la description détaillée qu'en offre Julián Gállego¹³⁰⁶.

Sans doute peint avant la mort de Philippe IV, ce tableau anonyme daté du milieu du XVII^e siècle représente le roi dans une véritable scène d'atelier : le hiératisme de sa fonction se mélange donc à la posture impliquée par la pratique picturale. Mais celle-ci est déterminée par celle-là : en effet, le monarque peint assis sur un fauteuil richement tapissé, du type de ceux souvent placés dans les portraits officiels et qui appartiennent au lexique visuel du pouvoir. À ces pieds, une tête de lion continue cette désignation symbolique du monarque, qui n'est pas seul : il semble converser avec un personnage qui s'approche de lui, chapeau dans une main, l'autre s'appuyant sur sa poitrine ornée d'une croix de Santiago, tandis que deux jeunes

¹³⁰⁶ Julián GALLEGÓ, « Felipe IV, pintor », in *Estudios sobre arte y literatura, dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Grenade : Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y letras, 1979, t. I, pp. 533-540.

hommes en retrait l'assistent avec déférence¹³⁰⁷. À l'extrême droite de la composition, une table met en avant les fonctions royales, législatives et militaires de Philippe IV, ainsi défini par une inscription dans la partie inférieure du tableau : « DON PHELIPE 4.º EL GRANDE, REI DE ESPAÑA, GRAN PINTOR, HONRO ESTE ARTE CON MUCHOS PREVILEGIOS. »

Cette légende peut être reliée à la prosopopée dont use Juan Martínez de Gradilla : l'un des privilèges majeurs accordés par le roi à l'art pictural est d'y avoir consacré son temps précieux, son esprit de mécène et sa main d'artiste, au sein de l'exercice bien ordonné de sa politique, ce qu'un moraliste comme Diego de Saavedra Fajardo jugeait acceptable. Mais la mise en scène de cet atelier royal pourrait donner un deuxième sens plus tangible à cette assertion : le geste de l'homme à la croix de Santiago, signe de respect, de sincérité et de dévouement, selon Julián Gállego, qui aimerait voir en lui le peintre favori de Philippe IV, Diego Velázquez, ainsi que le prétérit « honro », pourraient renvoyer au privilège extraordinaire que le monarque lui concéda le 28 novembre 1659 en le faisant accéder à la noblesse par l'octroi d'un titre du plus prestigieux des ordres d'alors. La composition prendrait alors une couleur particulière, en immortalisant non pas un simple dialogue ou un moment de divertissement partagé entre le roi et son peintre officiel, mais bien la confirmation de cette reconnaissance hors norme du peintre excellent par son maître, « profesor » de l'art pictural – « gran pintor » –, et chef d'une puissance politique qui se veut encore hégémonique – « Phelipe 4.º el Grande ».

Mais revenons au geste du monarque, et à son œuvre. S'il peint assis, un pinceau dans la main droite, la palette et l'appuie-main dans la gauche, c'est moins par commodité que pour effacer une corporéité toujours dérangeante, substituable par cette posture qui rappelle davantage l'étude, la réflexion, la méditation, et la souveraineté¹³⁰⁸. Nous avons déjà rencontré plusieurs exemples similaires, ou presque, mais dans un cadre légendaire : saint Luc est en effet souvent installé sur tabouret, cependant, la tension de sa ferveur et de sa concentration intellectuelle le prive de tout confort. Par ailleurs, dans le tableau de José García Hidalgo (fig. 77), Dieu siège sur un trône nuageux dans toute sa majesté et toute sa perfection. Un autre point commun rapproche Philippe IV de cette figuration du Dieu peintre : tous deux peignent une Immaculée Conception, parfaite, que le pinceau suprême ne vient qu'effleurer en surface comme pour y ajouter l'ultime touche¹³⁰⁹. La matérialité des actes picturaux divin et royal se concrétisent donc dans la réalisation d'une Immaculée, conceptuellement picturale, ou

¹³⁰⁷ L'identité de ce chevalier de l'ordre de Santiago et celle des auxiliaires restent hypothétiques ; nous renvoyons à l'article cité ci-avant de Julián Gállego, qui rappelle diverses anecdotes pouvant coïncider avec la scène sans pour autant s'arrêter sur des noms définitifs.

¹³⁰⁸ Dans le cas de peintres issus du commun des mortels, cette dernière valeur laisse place à une estime, voire une auto-estime ostentatoire absente de la production espagnole classique, en partie à cause du cadrage choisi, corollaire d'une pudeur tenace : « [...] pintar sentado, modo, al parecer cómodo, pero muy poco práctico, lo veremos pocas veces sin el sentido claramente apologético que tiene en la *Alegoría de la pintura*, de Lucas Jordán, donde está Rubens (Prado), en el mismo tema tratado, a su personal modo, por Vermeer (Viena), o en el retrato de una gran dama pintora, la marquesa de Villafranca, por Goya (Prado). », Julián GÁLLEGO, « Felipe IV, pintor »..., p. 539.

¹³⁰⁹ « [...] la mano derecha, que emerge de un puño de encajes adornado con lacito negro, empuña al pincel que se acerca o apoya en el cuadro que el rey está pintando (aunque se diría ya acabado) y que representa la Inmaculada Concepción. », Julián GÁLLEGO, « Felipe IV, pintor »..., p. 537.

inversement, selon le cas. Ainsi, symétriquement à Dieu qui garantit par son intellect – compris métaphoriquement comme peinture – la pureté originelle de la Vierge, le monarque suscite par sa peinture – extension artistique de sa volonté politico-religieuse – la reconnaissance d'un dogme.

Cette argumentation qui unit étroitement la théologie au mécénat de Philippe IV rend de nouveau compte de la concomitance de deux revendications, celle des peintres et celle des immaculistes ; elle rejoint par ailleurs l'imbrication des pouvoirs politique et religieux. Le tableau de Martínez de Gradilla démontre de plus que l'Immaculée s'imposait comme le seul sujet digne d'être associé aux gestes délicats du roi et du Dieu peintres : aux artistes les plus spirituels correspond ainsi le motif le plus noble, le plus évanescent, et le plus pieux. Ces idées sont condensées dans les vers qui ornent le tapis recouvrant la table : « HONRA AL PINTOR / SI SU NOBLEZA IGNORA(S) / SÍ, PORQUE PINTA LO QUE ADORA(S). » Composés par Lope de Vega¹³¹⁰, ils imposent une rhétorique à la fois incisive et révélatrice sur les aspirations en jeu – la reconnaissance du peintre et celle de la foi catholique –, et les limites rencontrées dans la société. Avec malice, ils stigmatisent ceux qui, minoritaires semble-t-il, restent aveugles à l'évidente noblesse de la peinture, qui n'allait en fait vraiment pas de soi. La mise en scène mêle donc judicieusement l'originalité du geste et une force de conviction, atteignant une efficacité égale à celle d'un emblème, comme l'indique Javier Portús.

Une vision de la peinture aussi idéalisante et à la fois aussi restreinte n'a-t-elle pas pu conditionner, voire même étouffer la mise en forme d'autres gestes picturaux ? À force d'élever les modèles et de concentrer la dynamique artistique autour de son exemplarité, les rhétoriques verbale et visuelle s'accordent à l'unisson pour comprendre l'acte pictural dans un dessein presque exclusivement religieux, et ce jusque dans le cadre royal. Le roi peintre, représentant de Dieu sur terre, s'impose alors comme un modèle suprême de peintre divin, même si son motif ne s'est pas généralisé visuellement, du fait d'une parcelle de matérialité toujours équivoque. Certes, le tableau de Martínez de Gradilla associe de façon plus neutre le monarque à la pratique picturale, même si l'idéologie n'est jamais loin. Mais il ne représente précisément pas le geste, ce qui fait basculer l'image du côté du patronage éclairé, seuls les mots diffusant l'idée d'un monarque artiste. Philippe IV dépasse Alexandre par cette compétence légendaire, et il en vient à monopoliser en quelque sorte les fonctions de mécène et de peintre excellent.

¹³¹⁰ Javier Portús souligne l'originalité de ce tableau qui superpose vers et image, ensemble qu'il analyse ainsi : « En estos versos, que fueron creados por Lope de Vega [en note : Aparecen por primera vez en su *Hermosura de Angélica* (Madrid, 1602), y volvió a reproducirlos en su *Memorial en defensa del arte de la pintura* (Madrid, 1629)], se sintetizan de manera admirable dos de las ideas fundamentales del pensamiento artístico del momento: por una parte el carácter instrumental de la pintura [...]; y por otra el reconocimiento social que merece el artista que pone su arte al servicio de la religión. El rey con los pinceles reitera este segundo significado, pues está demostrado que el arte es una actividad de cuyo ejercicio no desdeña el más alto de los mortales. Y es extremadamente significativo de la verdadera naturaleza de la sociedad y cultura del momento el que tal poemilla acompañe semejante figura y entre los dos construyan un verdadero emblema del arte de pintar. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Religión, poesía e imagen en el Siglo de Oro », in *Verso e imagen: del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid : Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comunidad de Madrid, Dirección general de patrimonio cultural, 1993, pp. 314-315.

2. Apelle : l'exception exceptionnelle

L'excellence si souvent associée à « Apeles » dans les mots, en parfaite résonance avec les « pinceles », n'a pas emprunté ses traits dans les différents portraits de peintres que nous a légués la production espagnole classique. Même s'ils ont existé, les tableaux s'inspirant de la personnalité du maître grec constituent une minorité. Cette place qu'Apelle n'a pas trouvée peut s'expliquer par deux phénomènes complémentaires : en amont, la pression religieuse – sous la forme de l'idéologie et de la commande – faisait prévaloir les sujets pieux au détriment de la thématique antique, et en aval, le peintre s'est investi d'un rôle de serviteur de la religion qui a inhibé des mises en scène clairement apologétiques de sa personne. La majorité des autoportraits qui nous sont parvenus sont discrets ou même déguisés, autrement dit cachés, non ostentatoires. Or la mise en scène d'Apelle suppose une contextualisation profane marquée, difficilement récupérable par le discours religieux, et elle concrétise une affirmation du peintre habituellement cantonnée à l'immatériel, au fantasme, par le registre verbal. Ces deux difficultés évidentes ne disent cependant pas tout de cette quasi absence du motif pictural. Après une rapide caractérisation de la représentation de cet idéal dans la production européenne moderne, nous évoquerons les exceptions de la peinture espagnole qui s'approchent de cette origine antique.

Sans reprendre l'historique de l'apparition du motif d'Apelle en Europe¹³¹¹, nous soulignerons plusieurs indices qui, au regard de la peinture espagnole, permettent de cerner les différents tabous qui l'ont régie. Loin de s'atteler à une illustration exhaustive des anecdotes offertes par Pline, les artistes se sont concentrés sur quelques scènes dans un but global : élogier leur propre art, et partant leur propre personne. Le thème pictural d'Apelle apparaît en Italie et en Flandres vers le milieu du XVI^e siècle, et dans le tri opéré entre les prouesses lui étant attribuées, une tendance se dégage : c'est la question de la réception de l'œuvre qui interpelle, et plus précisément, c'est la dimension impressionnante de la peinture qui est mise en avant. Autrement dit, le spectateur moderne est pris à partie dans la contemplation des quelques scènes contenant un élément extraordinaire, fascinant, voire séduisant, au détriment des considérations techniques qui émaillent pourtant le discours de Pline, et que la littérature artistique ressasse abondamment. La très faible illustration de la joute linéaire ayant opposé Apelle à Protogène suffit à se rendre compte du décalage rhétorique entre texte et image¹³¹².

¹³¹¹ Nous renvoyons pour cela à la présentation des « Légendes antiques » du foisonnant catalogue de Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 61-71.

¹³¹² Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 69 : « L'histoire a été très célèbre à partir de la Renaissance. [...] Pourtant, les peintres eux-mêmes n'ont pas beaucoup aimé cette histoire. Elle ne faisait pas l'admiration de tous : Carducho prétendit, par exemple, que Michel-Ange s'en était gaussé. D'autre part, il était bien difficile de représenter les trois fameuses lignes.... En 1697, dans un projet de décoration pour l'Académie de Berlin, Augustin Terwesten fait figurer la scène dans un cycle à la gloire d'Apelle. Celui-ci accomplit son exploit avec pour seul témoin une vieille femme, conformément au texte de Pline. Sur le chevalet, on aperçoit l'ébauche d'une composition à plusieurs figures, mais on ne distingue absolument pas ce que fait le peintre... ».

Ainsi, c'est davantage l'impact de la peinture, et la grandeur du peintre, qui intéresse, et moins la propre genèse de l'excellence picturale¹³¹³.

La confrontation entre Apelle et Campaspe condense cette projection spécifique du peintre ; c'est elle qui revient d'ailleurs le plus souvent. Cette préférence s'explique par l'étendue significative du motif : cette confrontation est en fait un trio amoureux, mais elle s'inscrit également dans un contexte courtisan qui implique une réverbération de la gloire entre le roi et son peintre favori. Tous les ingrédients sont réunis pour captiver l'attention du spectateur, nous en verrons la confirmation dans l'écriture dramaturgique. Cette plurivocité de l'anecdote du don par Alexandre de sa courtisane préférée à Apelle a de plus été traitée diversement, du reflet le plus galant à la valeur la plus philosophique. Un autre épisode à succès, le conflit entre Apelle et le cordonnier prétentieux, a lui aussi été exploité avec légèreté ou au contraire avec une gravité profonde. Logiquement, les mises en scène du peintre à l'œuvre, confronté à son modèle, à son mécène ou à son public, deviennent inévitablement des prétextes à la réflexion sur l'art ainsi en jeu, jusqu'à constituer des sortes de symboles, de métonymies de l'exercice pictural : l'esprit critique et le don pour le talent et la noblesse, par exemple.

Au sommet de cette compréhension sérieuse et identificatrice du personnage d'Apelle, quelques exemples de la peinture flamande montrent qu'un relais a d'ailleurs été établi entre le maître grec et son illustre successeur d'un autre genre, saint Luc¹³¹⁴. Les deux figures ont pu s'inscrire sur les deux faces d'un même blason, car tous deux ont manié le pinceau et ont répondu à une instance supérieure, mais également parce qu'ils ont eu le privilège d'être

¹³¹³ Giorgio Vasari est l'un des rares artistes à s'être intéressé aux légendes « les moins superficielles » de Pliny : dans sa maison d'Arezzo, un cycle inspiré de l'Antiquité représente par exemple le jet d'éponge de Protogène, le rideau de Parrhasius ou l'atelier d'Apelle à Éphèse. Par ailleurs, il traite le don de Campaspe comme une véritable récompense à celui qui a su voir et transcrire la beauté parfaite. Voir à ce sujet Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 67-71, ainsi que Gilbert BORTOLI, *L'atelier de saint Luc et ses métamorphoses...*, pp. 177-179. Enfin, il a exploité une scène moins topique mais très emblématique : « [Vasari] representó sobre un muro la imagen de Apeles pintando su autorretrato a partir de su propia sombra [...]. », *La sombra*. Victor I. Stoichita, Fernando Marías, et al. Madrid : Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, p. 25.

¹³¹⁴ Gilbert BORTOLI, *L'atelier de saint Luc et ses métamorphoses...*, pp. 158-159 : « C'est un peu plus tard, en 1519 comme on l'a vu auparavant, qu'Holbein choisit la tête de taureau de saint Luc pour illustrer son blason, lors de sa réception à la maîtrise dans le cadre de la guilde Zum Himmel de Bâle. En 1521, rappelons le, Holbein réalise la petite planche gravée illustrant la rivalité artistique d'Apelle et de Protogène. L'artiste rhénan est ainsi le premier, probablement, à se réclamer simultanément de saint Luc et d'Apelle. » *Ibid.*, p. 161 : « En 1618, le blason de la chambre rhétorique "De violerie", rattachée à Anvers à la guilde de saint Luc, illustre bien les relations réciproques d'Apelle et de Luc. Ce blason, à la confection duquel quatre peintres ont travaillé (Van Balen, Jan Brueghel le jeune, Vrancx et Francken le jeune), montre dans son registre supérieur Apelle à gauche exécutant un portrait et saint Luc à droite dessinant, assis sur son taureau, Marie et l'Enfant installés au centre des deux artistes. Si, chronologiquement, Apelle précède Luc de trois cents ans, historiquement, vers le milieu du seizième siècle, il lui succède ou à tout le moins l'accompagne en tant que prototype du peintre idéal. Un exemple précis illustre cette évolution : toujours à Anvers, dès 1545, des notables de la ville offrent à la guilde de saint Luc une timbale en argent décorée des portraits d'Apelle, de Zeuxis, de Dürer et de Raphaël. Non seulement les peintres modernes apparaissent comme les héritiers des grands maîtres de l'Antiquité, mais aussi ceux-ci sont jugés dignes, qu'il s'agisse de Zeuxis ou de l'incomparable Apelle, d'être présentés en hommage à une organisation placée sous le patronage du premier peintre chrétien. » *Ibid.*, p. 179 : « Pour illustrer la noblesse et la grandeur de la peinture, Apelle a donc bien ainsi œuvré à partir de 1550 environ aux côtés de saint Luc, avant de prendre presque intégralement son relais. »

inspirés par leurs modèles, parfaits sur des plans différents : Campaspe et la Vierge¹³¹⁵. Au-delà de l'once de vulgarité qui teinte la rencontre entre Apelle et la courtisane, la scène a pu s'habiller d'une certaine éthique, à la fois esthétique et princière. Apelle aime le beau, il est doué de la faculté d'atteindre cette perfection, et Alexandre le récompense précisément pour cette grandeur d'esprit, gagnant pour sa part une réputation de magnanimité sans borne. La vision de cet amour supposé platonique pouvait alors faire écho au regard subjugué de Luc devant l'apparition de Marie en prière. Sous cette équivalence de surface, la concomitance du maître antique et du peintre divin reposait sur une affirmation assumée de l'artiste, qui se reconnaissait ainsi dans une double primauté : celle de l'excellence et celle de l'exemplarité. Cette position supposait d'avoir intégré au préalable l'idée selon laquelle le peintre peut être considéré avant tout comme un artiste, un créateur, sans que sa fonction ne subsume totalement cette nature. Le peintre flamand se voit dans ces modèles, mais il n'est asservi ni à l'un, ni à l'autre.

Cette autonomie, même en Europe du Nord, n'était cependant pas totale. Ainsi, le personnage d'Apelle semble tout de même avoir été victime d'un tabou, précisément en lien avec le pouvoir. Ainsi, l'anecdote plaisante à entendre mais beaucoup plus délicate à représenter d'Alexandre moqué par son peintre et par de simples broyeurs de couleurs ne pouvait s'imposer comme une image digne de diffusion, car elle sciait la branche sur laquelle le peintre était assis. La prise de recul a ses limites et, encore une fois, lire ou répéter un fait sur un empereur, aussi grand soit-il, mais appartenant au passé, n'avait pas la même portée que la visualisation de cette scène, facilement transposable au présent¹³¹⁶. Le contexte des peintres détermine un phénomène de censure bien compréhensible ; or en Espagne, les motivations pouvant causer un tel processus étaient multiples.

En effet, la forte dévaluation de la thématique antique face au domaine religieux, et son corollaire, le monopole de la représentation de la figure du peintre dans un cadre catholique, lui-même induit par le faible avancement du statut du peintre, constituaient autant d'entraves à l'expression décomplexée d'un leitmotiv verbal miné sur le plan visuel. Rappelons enfin une position qui reflétait une compréhension non spécialiste du personnage du peintre : Juan de Zabaleta affirme bien dans ses *Errores celebrados* que la finalité exemplaire et commémorative de la peinture doit primer sur la qualité esthétique, position idéologique anti-

¹³¹⁵ Gilbert BORTOLI, *L'atelier de saint Luc et ses métamorphoses...*, p. 178 : « Le plus souvent, Campaspe, symbole de la beauté, de l'amour et de la vérité, apparaît, selon notre sensibilité actuelle, aussi idéalisée que déshumanisée. Dans un registre évidemment différent, avec un tout autre sens, sur un plan supraterrrestre, c'est ainsi que la Vierge apparaissait à saint Luc, auquel Apelle s'est substitué grâce à son érudition, ses dons innés, son habileté technique, son ardeur au travail, sa courtoisie et sa générosité. Encore faut-il rappeler également que la Vierge, figure ultime de la maternité, a pu, dans certains tableaux, se révéler séduisante au point de rendre difficile la distinction entre amour spirituel et sentiments bien humains, comme l'a fait observer Freedberg dans son étude sur le Pouvoir des images, ce qui établit une correspondance supplémentaire entre les deux types de représentation. »

¹³¹⁶ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 64-65 : « Le cordonnier n'était d'ailleurs pas seul à avoir suscité le mépris d'Apelle. Pline rapporte un conte délicieux : Alexandre s'étant un jour laissé aller, dans l'atelier, à des considérations artistiques, le peintre le fit taire en lui montrant les petits broyeurs de couleurs hilares. Mais c'était un thème difficile à traiter à l'époque des cours impériales, royales ou grand-ducales. Aussi le voit-on, effectivement, fort peu repris. »

élitiste qui tranche avec les propos des théoriciens qui veulent élever le statut du peintre précisément au nom de son exception. Cette considération du « retrato malo » mais « bueno » n'encourage pas une personnification visuelle de la primauté technique qui, seule, semble n'avoir eu que peu de poids dans le regard posé sur le peintre, en Europe et encore moins en Espagne. La seule promotion ne pouvait venir que d'une représentation de l'artiste à l'œuvre dans le cadre exemplaire affilié à sa pratique, cadre qui, au final, vide l'artiste de sa grandeur au profit de l'instance à laquelle il obéit. Ce phénomène régit en grande partie la figuration de Luc peintre, et il trouve un écho dans la rencontre entre Apelle et Campaspe sous l'autorité d'Alexandre.

Cette scène est précisément l'unique vestige visuel de la thématique d'Apelle qui nous soit parvenu de l'Espagne classique : elle apparaît dans une gravure¹³¹⁷ et dans un tableau dont nous ne connaissons pas de reproduction, mais dont le contexte est à lui seul éloquent. Pour la troisième fois, notre regard se porte vers la chapelle de l'église San Andrés de Séville, celle des peintres de la confrérie de Saint-Luc. Cette annexe qui a survécu à l'académie de Murillo a déjà attiré notre attention au sujet de ses différentes représentations du saint patron, ainsi que de la mise en scène du mécène royal, Philippe IV, en tant que peintre érudit. Mais l'espace de la chapelle a également accueilli deux autres figurations liées aux origines de la peinture, cette fois du côté antique. La première œuvre a d'abord été connue sous le nom de *Cuadro de las sombras* et considérée de la main de Bartolomé Esteban Murillo¹³¹⁸. Elle a ensuite été intitulée *La invención del dibujo* (fig. 119), et est attribuée depuis quelques années à Matías de Arteaga¹³¹⁹.

Ce tableau, considéré au XIX^e siècle comme un « capricho », ne nous intéresse qu'indirectement, car il représente la naissance technique de la peinture, le premier dessin tracé sur le contour d'une ombre, selon une légende aux multiples variantes. Nous l'avons déjà précisé, cet épisode n'instaure pas une personnalité de peintre, mais un geste promis à un bel avenir, comme le précise l'inscription placée dans le cartouche au premier plan : « TUBO DE LA SOMBRA ORIGEN LA QVE ADMIRAS HERMOSURA, EN LA CELEBRE PINTURA ». Mais sa présence sur les murs de la chapelle de la « hermandad », du moins dans ses fonds, révèle un regard inhabituel sur l'art pictural, un regard qui pouvait en fait s'apparenter à une vision

¹³¹⁷ Une gravure (fig. 117) représentant le même épisode illustre le poème « A una nueva Campaspe dormida, retratándola su Apeles » de Miguel de Barrios, comme l'indique Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en el teatro », in Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 129), 1997, p. 139, note 22. Mais les illustrations du recueil *Flor de Apolo* sont majoritairement signées « A. Diepenbeke delin. A. Melaer scul. » et « A. Diepenbeke delin. P. Clouwet sculp. » Par ailleurs, dans la même note, Javier Portús précise ceci : « Aunque los pintores españoles no se mostraron muy amigos de representar el tema, varias colecciones de nuestro país guardaban obras sobre Apeles y Campaspe, como la del marqués de Ceniza (A. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid. 1965, pp. 320 y 420) o la de María de Velasco (M. Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978, p. 216). »

¹³¹⁸ José GUERRERO LOVILLO, « La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas... », pp. 126-127, cite le catalogue de la collection Bravo : « 2. -Núm. 111. *El cuadro de las sombras*: de vara y media escasa de alto, y dos y media cuarta de ancho, original del mejor tiempo de Murillo. Comprado en la capilla de los Pintores, de San Andrés. [...] Bella composición: hermoso colorido, dibujo correcto. Aquí manifestó Murillo que también salían caprichos de su cabeza con envidiable ejecución. »

¹³¹⁹ *La sombra...*, pp. 84-85 : « [CAT. 1] Matías de Arteaga (c. 1633-1703). *El origen de la pintura*. Óleo sobre lienzo. 116 x 171 cm. Muzeul Național de Artă al României, Bucarest. »

panoramique sur les grandeurs originaires de l'art pictural. Tout d'abord au sein même de cette composition : la transcription visuelle de l'épisode tiré de Quintilien est en fait une mise en scène. Sur la façade de la bâtisse en ruines, les profils ont déjà été tracés et les gestes des personnages – le modèle, le dessinateur, mais aussi l'homme de dos dans le groupe de gauche – désignent davantage la phase analytique, voire pédagogique, qui suit l'exercice accompli par le maître devant les néophytes impressionnés¹³²⁰. Si l'œuvre n'est pas de Murillo, l'hypothèse selon laquelle elle aurait été réalisée, comme le portrait de Philippe IV, au moment de la nomination d'un « mayordomo » reste acceptable, Matías de Arteaga ayant été membre de l'académie de Murillo. La mise en abyme des objectifs de cette institution semble donc être une lecture pertinente.

Mais l'élargissement de la focalisation sur les origines et les primautés de la peinture ne se limite pas à ce cadrage légendaire : la chapelle de San Andrés a également abrité une œuvre signée par Lucas de Valdés et datée de 1693, sur le thème de la rencontre entre le premier peintre grec, Apelle, et une antonomase de la beauté, Campaspe¹³²¹. Mais de nouveau, le choix de la mise en scène décrite par Félix González de León est éloquent : la confrontation entre l'artiste et le modèle semble reléguée au second plan, voire même au hors-plan, pour laisser la composition se concentrer sur le contenu esthétique-politique du mythe. Tout comme chez Giorgio Vasari (fig. 118), la dimension galante, voire courtisane, laisse place à la considération du peintre en tant que tel, présentant son œuvre au roi, son mécène. Le don de Campaspe est alors implicite, rendu secondaire face à l'entente artistique et privilégiée qui unit le serviteur et son monarque. Le motif d'Apelle et Campaspe se scinde donc en deux scènes distinctes : l'éblouissement du peintre d'une part, et de l'autre, l'exposition du portrait. Mais chacune peut être interprétée d'une manière ou de son contraire : la fascination spirituelle pour la beauté peut se réduire à une attirance charnelle, tout comme le don de Campaspe peut être compris comme une sorte de dédommagement ou au contraire comme une récompense suprême.

Sans autres détails sur le tableau de Lucas de Valdés, il nous est impossible d'avancer plus d'hypothèses. Il semble en tout cas qu'il ait été conçu pour intégrer un cycle sur Alexandre : tout comme le tableau de Matías de Arteaga utilise une légende fondatrice tel un miroir afin d'y refléter le dessein académique, la scène d'Apelle soumettant son œuvre au roi souligne ce que le portrait de Juan Martínez de Gradilla indiquait déjà, c'est-à-dire l'implication

¹³²⁰ Nous reprenons l'idée émise par Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre...*, pp. 41-44 : « Si notre supposition est exacte, cela signifie que ce tableau, avant d'illustrer les "origines de la peinture", représenterait une glose, une prise de distance vis-à-vis de ces origines mêmes. » L'auteur développe cette intuition à la lumière de l'inscription, et conclut : « Étant donné qu'il s'agit d'un tableau emblématique d'une académie de peinture, l'œuvre représente le stade supérieur de la "beauté" conquise par l'art. L'académie de Murillo, comprend-on, garantit l'assimilation du savoir artistique qui mène des rudiments de l'art (l'ombre) à la beauté. »

¹³²¹ José GUERRERO LOVILLO, « La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas... », p. 126, toujours à partir du catalogue de la collection Bravo : « 15. –Núm. 371. *Pasaje de la Historia de Alejandro*, de vara y media escasa de alto y más de dos varas de ancho. Comprado en la capilla de los Pintores, en San Andrés. Original de don Lucas de Valdés, firmado en el año 1693. Buena ejecución, colorido y pincel inteligente; cuadro de gran mérito. » La *Noticia artística* de Félix González de León, également transcrite par José Guerrero Lovillo, est plus explicite : « Número 17. –Otro cuadro firmado por don Lucas de Valdés en 1693, de dos varas de ancho y vara y tercio de alto, y representa al pintor Apeles presentándole al Emperador Alejandro el retrato de Campaspe. », *ibid.*, p. 130. Ce tableau est sans doute conservé dans une collection particulière.

éclairée du pouvoir politique dans l'exercice d'un art qui se veut libéral et noble. La finalité de ces toiles n'est donc pas illustrative, mais bien rhétorique, et elle prend tout son sens dans le contexte académique. Peut-être n'étaient-elles d'ailleurs pas envisageables dans un autre cadre.

Si le portrait de Philippe IV et *L'invention du dessin* peuvent être datés des premières années de l'académie, entre 1660 et 1666, la représentation d'Apelle est plus tardive. La nomination d'un peintre en tant que « mayordomo » impliquait le don d'une œuvre à valeur de double démonstration : celle de l'artiste devant faire montre de son talent, et celle de son « original », propriété de l'institution qui devait entretenir les motivations de sa propre existence aux yeux de la société et de la postérité. La thématique des origines et des honneurs s'imposait : ces différents tableaux peuvent être compris comme des essais picturaux sur l'origine de la peinture, et sur l'origine de la grandeur du peintre. Une fois les scènes de saint Luc réalisées et le décor du monarque artiste planté, restait le fonds antique. La légende de l'ombre permettait une mise en abyme de la formation dispensée par l'académie, tandis que le personnage d'Apelle complétait le tableau d'honneur. Les dernières décennies du XVII^e siècle voient donc progressivement s'ouvrir l'horizon de la figuration du peintre à l'œuvre, depuis le Dieu peintre de José García Hidalgo jusqu'à l'Apelle de Lucas de Valdés.

Nous ne pouvons connaître cependant l'impact et la représentativité de ce type d'œuvres hors du cadre académique, exceptionnel et éphémère. L'auto-estime ainsi exprimée par les peintres commençait à s'imposer avec une certaine envergure dans leurs œuvres ; elle s'impose avec un décalage d'un demi-siècle face aux premières affirmations théoriques, sans sortir du néant pour autant. Les gravures insérées dans les *Diálogos* de Vicente Carducho ainsi que les divers exemples de Luc peintre qui ponctuent la création picturale du XVII^e siècle, avec quelques prémices au XVI^e siècle, ont progressivement installé le peintre au sein de son œuvre, dans une ambiguïté, une place implicite, dans l'ombre, qui s'éclaire peu à peu, mais toujours sous le couvert de l'instance supérieure et du garde-fou théorique. Le « capricho » initialement attribué à Murillo n'en est profondément pas un : cette toile reflète au contraire l'un des premiers ancrages visuels des repères théorico-légendaires que les traités ou *cartillas* du moment ne reprennent même plus tant ils appartiennent au savoir collectif. Ces images exploitent précisément ces thèmes comme des acquis, et les dépassent par leur finalité immédiate : celle d'affirmer le bien-fondé de la formation scientifique, exemplaire et légitimée de l'art pictural.

Nous retrouvons en quelque sorte la concentration de la vision portée par la peinture sur elle-même observée dans les représentations de Luc peintre. La scène d'atelier semble toujours réduite à son minimum, surtout en comparaison avec les peintures européennes qui extrapolent le motif d'Apelle en le juxtaposant aux idéaux liés à ses confrères, ou en l'incrustant dans un cabinet d'amateur aux multiples facettes¹³²². L'éloquence déployée dans les

¹³²² Comme par exemple *L'atelier d'Apelle à Éphèse* de Giorgio Vasari (fig. 120 et 121), qui reprend l'invention de Zeuxis – la réunion de cinq modèles pour la réalisation de son Hélène, symbole de la supériorité de l'art face à la nature – et l'insuffle dans la scène d'Apelle peignant Diane ; *L'atelier d'Apelle* sous forme de galerie ou de cabinet d'amateur est traité notamment par Wilhelm Van der Haecht (*La Haye, Mauritshuis*). Sur ces deux tableaux, voir respectivement Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 71 et 174.

tableaux espagnols est restreinte par la pudeur, voire l'autocensure, sans doute conditionnées par la conviction d'un monopole de la perfection, de l'excellence, qui échappe au mortel. Corollairement, cette rhétorique, quand elle a la place de s'extérioriser, va droit à l'essentiel, sans détours, sans distance, mais non sans profondeur. C'est précisément ce qu'il nous reste à interroger : la profondeur de la vision du peintre sur sa personne, et l'absence de recul qui interdit le loisir – terme doublement anachronique en ce sens – et l'humour.

3. Le maître en abyme

Ce dernier point sur la présence d'Apelle dans la peinture espagnole classique ne comprendra son personnage que de manière implicite. Après avoir ébauché le cadre royal qui surplombe la figuration profane du peintre et circonscrit l'unique toile représentant le maître grec qui nous soit parvenue, et nous souhaitons présenter les hypothèses qui veulent reconnaître sa légende dans des mises en scène qui ne l'incluent cependant pas. C'est Diego Velázquez qui retiendra toute notre attention, plus précisément ses œuvres qui semblent traduire une compréhension personnelle de la vie et de l'art du premier peintre courtisan. Nous ne proposerons pas de nouvelle interprétation de ces tableaux, mais nous tenterons d'apprécier la réelle valeur de ce rapprochement ou de cette mise en perspective du peintre idéal dans les compositions magistrales du Sévillan.

L'idée d'un parallélisme entre la destinée d'Apelle et celle de Velázquez a été développée entre autres par Jonathan Brown, Karin Hellwig et Víctor Nieto Alcaide¹³²³ ; nous l'avons rencontrée dans plusieurs pièces poétiques ainsi que sous la plume théorique de Francisco Pacheco, qui semble même inverser la tendance et comprendre les choix artistiques d'Apelle à la lumière de l'attitude de son gendre. Dans un contexte qui aplanit durablement les prétentions et les reconnaissances du peintre, par le lest de la société et le sien propre, l'émergence d'une personnalité hors du commun passe d'autant moins inaperçue et elle adhère d'autant plus inévitablement à celle qui est ressortie du tamis de l'histoire. L'assimilation du maître grec à Velázquez a pris ainsi diverses voies et formé différentes strates qu'il faut cependant distinguer. Fort de notre exploration des principaux supports rhétoriques et visuels à la recherche des représentations du premier peintre, nous aimerions sonder la profondeur du miroir dans lequel un maître comme Velázquez s'est reflété.

Du côté le plus objectif, il est presque certain que Velázquez a lu personnellement les passages de Pline sur Apelle puisque l'*Histoire naturelle* figurait en latin et en italien dans sa bibliothèque¹³²⁴. Le peintre possédait d'autres ouvrages compilant les fables et les personnages

¹³²³ Voir Jonathan BROWN, *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^e siècle...*, ch. IV « De la signification des *Ménines* », pp. 113-139 ; Karin HELLWIG, *La literatura artística española del siglo XVII...*, ch. VI « *Excursus*: La vida de Diego Velázquez en los Tratados de Pacheco, Díaz del Valle y Martínez », pp. 123-144, et *La línea de Apelles y la obra maestra. Pintura escrita, palabra pintada*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Víctor NIETO ALCAIDE, leído en el acto de su recepción pública, el día 1 de junio de 2003 y contestación del académico Excmo. Sr. D. Francisco CALVO SERRALLER. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.

¹³²⁴ À ce sujet, et pour les références bibliographiques, voir *La línea de Apelles...*, pp. 24-25.

de l'Antiquité, et il s'en servait, comme l'attestent plusieurs de ses tableaux. Plus précisément encore, il semble que Velázquez ait été particulièrement attentif, au sein de ce miroir légendaire, aux anecdotes en relation avec la définition de l'art, de son affirmation et de sa réception. *Les Fileuses* (fig. 122) en sont un exemple paradigmatique : la joute filaire ayant opposé Athéna, déesse des arts, et Arachné, l'artisane mortelle, y est dédoublée entre le premier plan et ce qui s'apparente à une tapisserie en toile de fond. Cette même compétition, copiée par Juan Bautista del Mazo d'après Rubens, ainsi que le *Jugement de Midas* illustrant la joute musicale entre Apollon et Marsyas, repris cette fois de Jacob Jordaens, ornent la partie supérieure du mur de fond des *Ménines* (fig. 123). Ces tableaux, qui se trouvaient effectivement dans la pièce principale du « carto del Príncipe » qu'occupait Velázquez¹³²⁵, montre que le peintre s'entourait de toiles éloquentes sur sa propre activité, tels des modèles à penser pouvant illustrer ou alimenter sa propre réflexion.

Cette prise en compte des dialectiques du passé sur la grandeur de l'art a également pu se réfléchir dans les techniques choisies par le peintre : la perméabilité à la thématique antique se serait ainsi enrichie d'une réactivation des solutions picturales qui auraient fait et font toujours la gloire d'Apelle. Mais il s'agit là d'un terrain plus incertain¹³²⁶ : les concepts auxquels semble obéir Velázquez peuvent au mieux ne relever que de l'inconscient, et le rapprochement avec Apelle se limiterait ainsi à l'adage selon lequel les grands esprits se rencontrent. Ainsi, le choix d'un cadrage ni trop flatteur, ni trop réaliste dans le portrait équestre du comte-duc d'Olivares, celui d'un positionnement du visage adéquat à la majesté du roi, l'utilisation de procédés métonymiques¹³²⁷, ou la réalisation d'un autoportrait ne peuvent être considérés comme une jonction spécifique entre Velázquez et Apelle ou ses confrères. D'une part, les anecdotes transmises entre autres par Pline sur les gestes heureux des maîtres grecs ont eu sans doute dès cette transcription une dimension topique, mêlant l'imaginaire et l'hyperbole autour de questionnements inhérents à la pratique picturale. En quelque sorte, les figures d'Apelle et de ses contemporains cristallisent des problématiques artistiques qui restent insolubles ; ce n'est pas tant leurs personnalités et leurs prouesses qui déterminent le débat sur la spécificité de la peinture, que les interrogations universelles sur le sens de l'imitation ou la place de la main dans l'invention qui trouvent en eux un miroir, une illustration presque rassurante.

Ce qui fait que, d'autre part, chaque artiste devait prêter attention à ces écueils et ces solutions, chacun en fonction de ses capacités. L'utilisation du peintre dans la langue comme synonyme de flatterie montre que chacun était conscient de cette problématique du rendu lié à

¹³²⁵ Voir Jonathan BROWN, *Images et idées...*, pp. 127-129.

¹³²⁶ Pour une réflexion sur la relativité de toute interprétation, et même de toute méthode d'approche de l'œuvre du maître sévillan, voir l'article de Javier PORTÚS PÉREZ, « La mariposa y la llama (Críticos e historiadores alrededor de Velázquez) », *Arte y parte*, 2001, n° 33, pp. 60-76.

¹³²⁷ Ces hypothèses sont développées par Víctor NIETO ALCAIDE, *La línea de Apeles...*, pp. 33-44. Cependant, le récit de Pline dit bien qu'Apelle représenta le roi Antigone, borgne, de trois quarts : un portrait de face eût été trop inconvenant, tandis que le profil eût semblé trompeur. Or, Velázquez choisit le profil de Philippe IV dans le portrait équestre réalisé en 1635 pour le *Salón de Reinos*, exemple donné par Víctor Nieto Alcaide. Apelle n'est donc pas une source d'inspiration obsédante pour le peintre : d'autres traditions représentatives entrent en jeu, telles que les médailles antiques à l'effigie des empereurs.

l'art visuel, mais que très peu d'artistes savaient trouver le parfait équilibre. Mais Velázquez n'a pas agi en fonction des récits qu'il a pu lire : il a répondu par sa peinture aux énigmes posées par l'essence même de l'art. La technique de l'allusion ou la volonté d'exécuter un chef-d'œuvre qui traverserait les siècles ne nous semblent pas être une traduction délibérée ou même inconsciente de la mentalité artistique attribuée à Apelle, mais simplement, si l'on peut dire, le signe d'un génie qui transcende son art. Seuls les regards extérieurs cherchent à assimiler Velázquez à Apelle afin de saisir, de circonscrire son infinie originalité, mais cette explicitation dérive vers l'abus de langage limitatif¹³²⁸ et fait de Velázquez un émule, un disciple volontaire d'Apelle. La poésie, la théorie et tout commentaire sur son œuvre ont tendance à le présenter en ce sens, mais cette simplification équivaut en quelque sorte à rattacher au passé sa personnalité qui au contraire ouvre l'avenir.

Le troisième réflecteur posé entre Apelle et Velázquez est de nature sociale. Les visites du roi dans l'atelier, la nomination en tant que peintre officiel, le décret d'exclusivité, l'octroi du titre de noblesse : nous avons déjà insisté sur ces parallèles troublants et ne les approfondirons pas de nouveau ici. Cependant, ce miroir royal relève encore une fois de l'a posteriori. Ces rapprochements sont issus des constructions immédiates mais subjectives des théoriciens et biographes tels que Francisco Pacheco ou Lázaro Díaz del Valle, et ainsi que de notre regard différé, encore plus subjectif et sans doute anachronique. Velázquez voulait avant tout une reconnaissance de son talent et de sa grandeur qui ne pouvait pas prendre une multitude de chemins ; autrement dit, le peintre voulait moins devenir le nouvel Apelle¹³²⁹ que le maître de son temps, et de ceux à venir. Il serait tout aussi étrange de penser que Charles Quint ait voulu ressembler à Alexandre en ramassant le pinceau du Titien. L'ambition propre aux peintres et la sensibilité propre aux monarques ne doivent pas être confondues avec les fantasmes des spectateurs et des commentateurs de ces faits et gestes probablement déformés dès le départ. Les textes s'aventurent ainsi à donner officieusement et métaphoriquement la reconnaissance concrète et complète attendue par l'artiste, mais cette comparaison élogieuse reste de l'ordre de l'imaginaire. Cela ne veut pas dire que Velázquez n'ait pas eu de modèles ; les précédents du Titien et de Rubens ont sans doute motivé le Sévillan dans ses démarches pour l'obtention d'un titre nobiliaire à la mesure de son prestige.

Le tableau des *Ménines* cristallise à lui seul tous ces fantasmes qui projettent son auteur dans la peau d'un nouvel Apelle. Mais plus que devant toute autre œuvre, il faut veiller à ne pas amalgamer ce qui nous permet de la comprendre et ce qu'elle contient réellement, et qui

¹³²⁸ La phrase de Víctor NIETO ALCAIDE, « [...] Velázquez siguió de forma literal la solución de Apeles », *La línea de Apeles...*, p. 39, au sujet du portrait équestre du comte-duc d'Olivares déjà mentionné, et dans lequel le peintre choisit cette fois de représenter le modèle de trois-quarts, nous semble abusive. Mais elle révèle à quel point Apelle constitue, encore au XXI^e siècle, une antonomase de l'art pictural, antonomase verbale qui aplanit la spécificité de la rhétorique visuelle déployée par un artiste hors du commun.

¹³²⁹ Comme l'indique Karin HELLWIG, *La literatura artística...*, pp. 141-142, l'appellation « Apeles español » appliquée à Velázquez est restée rare. Il est possible d'y voir la pudeur encore tenace qui empêchait les théoriciens d'encenser un artiste vivant et jeune, ou au contraire le dépassement du topique, devenu trop étriqué et galvaudé pour glorifier un talent extraordinaire.

reste en partie ineffable¹³³⁰. De cette œuvre-miroir émane un autre reflet séduisant, celui de l'excellence, qui rassemble les figures des deux peintres d'exception. Mais là où leurs images se rapprochent le plus, ce chef-d'œuvre permet au contraire d'apprécier au mieux leur éloignement. Dans cette composition libre, destinée à un cadre privé, le peintre s'élève au-dessus du topique. Le lieu commun est compréhensible par tous, du fait de sa simplicité évidente. Or, le style et le talent déployés par Velázquez ne se laissent pas embrasser du regard, et encore moins enfermer dans les mots. Même la relation si canonique que le peintre est censé entretenir avec le monarque y est transformée, et semble même se détacher de toute légende, de toute réalité passée.

Les *Ménines* illustrent en quelque sorte comment Velázquez rompt avec la perspective identificatrice traditionnelle : au lieu de s'inscrire dans le cadre, la filiation ou la lignée d'une instance supérieure, il s'impose dans l'exercice de son art, de son excellence propre. Voir en cette mise en scène une identification visuelle au personnage d'Apelle relève d'une commodité de langage – elle-même devenue topique – qui passe sans doute à côté du dessein novateur du peintre. Plus que tout autre, Velázquez montre que la peinture est un « ejercicio del libre pensar »¹³³¹, en passant outre le topique et en cherchant son propre idéal, dans le sillage de sa propre réussite. La composition du tableau réunit toutes les gloires qui rendent un artiste exceptionnel, elle les densifie et les entremêle : ainsi, le cadre royal est rendu avec un mélange de spontanéité et de majesté qui s'accorde parfaitement avec l'idée selon laquelle la noblesse de l'art pictural était une évidence pour le monarque. De même, la technique mise en œuvre souligne une maîtrise magistrale et innovante des principes artistiques. Enfin, l'intrusion du peintre sous la forme d'un autoportrait ne se définit ni dans le détail, ni dans la dépendance, mais bien dans l'affirmation du geste pictural en tant que tel, reconnu et contemplé pour sa grandeur.

Le chef-d'œuvre est donc total, autonome. Une représentation de Velázquez en habit d'Apelle, ou de saint Luc, n'aurait pas prétendu à la même reconnaissance. Pour donner forme à sa revendication et à son expression artistique la plus accomplie, il ne choisit ni l'un, ni l'autre¹³³², et se présente en tant que peintre du roi, non pas derrière lui, mais devant sa

¹³³⁰ Victor I. STOICHITA, « *Imago Regis*: teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velázquez », in *Otras Meninas*, Fernando Marías (éd.). Madrid : Siruela, 1995, p. 192 : « [...] el tema del pintor trabajando gozaba de gran difusión en la época. Las fórmulas consagradas de este tema son “San Lucas pintando a la Virgen” y “Apeles retratando a Alejandro”, el primero de contenido cristiano, el último clásico. No obstante, carece de sentido clasificar “Las Meninas” bajo una determinada serie iconográfica. Podrían aducirse decenas de ejemplos, que no dejarán por ello de ser hipotéticos y vagos precursores [...] » L'auteur précise ensuite : « En “Las Meninas” Velázquez aspira conscientemente a ofrecer una síntesis de los problemas artísticos y aquellos que plantea la noción del retrato real. Ciertamente, interpreta y altera el tema de San Lucas-Apeles de acuerdo con precursores muy determinados (el cuadro del matrimonio Arnolfini, los *cabinets d'amateurs*). Su cuadro tiene también, sin embargo, un carácter evidentemente cortesano. », *ibid.*, p. 199.

¹³³¹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII...*, p. 289.

¹³³² Le parallélisme entre la disposition du peintre dans les *Ménines* et les figurations de saint Luc est implicitement relié aux démarches et prétentions liées à l'académie madrilène de Saint-Luc par Mary CRAWFORD VOLK, « On Velázquez and the Liberal Arts », *The Art bulletin*, 1978, vol. 60, n° 1, pp. 74-76. Mais la spécificité du tableau ramène cette lecture du côté de la spéculation. En 1656, Velázquez est engagé dans un processus d'anoblissement hors norme. Son appartenance aux confréries de Saint-Luc à Séville, vers 1617, et à Madrid, après 1623, constituait d'ailleurs un obstacle majeur – ces corporations impliquaient la vente directe de tableaux – surmonté seulement en partie grâce aux témoignages de confrères amnésiques mais solidaires ; voir Jonathan BROWN,

personne, qui surgit avec toute la majesté et l'évanescence de son rang dans l'espace infini faisant face au tableau, et dont le miroir nous renvoie le reflet¹³³³. Velázquez ne se met pas dans la perspective d'un premier peintre : il s'installe à sa place, tel un nouveau topique qui naît de son propre art. Or c'est souvent le schéma inverse qui a prévalu dans les autoportraits : le peintre s'inscrit dans le prolongement de celui qu'il sert ou qu'il veut égaler, ou plutôt surpasser dans l'esprit de ses contemporains.

Paradoxalement, le tableau des *Ménines* nous permet de comprendre à quel point la figure de saint Luc en Espagne est avant tout celle, discrète, du peintre divin moderne. Contrairement aux exemples italiens et français, les portraits espagnols que nous connaissons ne posent pas l'artiste en retrait de l'évangéliste. Ce phénomène est cependant décelable dans la représentation du Dieu peintre par José García Hidalgo : il est fort probable qu'un des regards périphériques qui se portent vers nous soit celui de l'auteur, attiré par le patron absolu. Cette « métaphysique chrétienne », comme l'analyse Frédéric Cousinié¹³³⁴, de même que son pendant profane dans le calque d'un autoportrait sur la personne d'Apelle, est certes respectueuse envers le modèle, mais surtout extrêmement auto-glorifiante. L'artiste s'affirme comme un descendant direct de Luc, un successeur, un double, ce que les textes le rabâchent au sujet d'Apelle : tout bon peintre est un nouvel Apelle, la comparaison verbale avec Luc n'ayant pas pris en Espagne. La juxtaposition du patron et de l'artiste moderne avait un pouvoir rhétorique plus rentable qu'un autoportrait déguisé, ce à quoi les peintres espagnols se sont limités. L'identification existe bien chez eux, inévitablement, mais elle se limite à une signature implicite, presque impersonnelle, et à une idéalisation contenue, presque impalpable ; l'autocensure induit un approfondissement souterrain de la figuration. À l'inverse, dans les *Ménines*, Velázquez se pose explicitement en tant que protagoniste de son propre idéal, sur le fond sans fin de sa mise en scène unique ; au-delà du peintre originaire, il atteint concrètement le rang de peintre original.

Tout comme la scène d'atelier peinte par José Antolínez, qui s'en inspire sans doute, le chef-d'œuvre de Velázquez montre un envers du décor qui l'éloigne d'une plate traduction visuelle du légendaire Apelle. Tout indique qu'il s'agit d'une réflexion très ancrée dans son

Images et idées..., p. 137. L'idéal du Sévillan visait une toute autre affiliation. Tout rapprochement entre Velázquez et les figures d'Apelle et de Luc ne relève que de la légende, de l'a posteriori ; afin de nous en convaincre, et de mesurer à quel point le tableau des *Ménines* est une culmination artistique – au-delà peut-être de sa portée mondaine –, il suffit de le comparer à la fresque de Giorgio Vasari, *Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant* (fig. 124), réalisée vers 1565 pour la chapelle Saint-Luc de l'église de l'Annunziata à Florence. La similitude des compositions est troublante ; si le Sévillan s'est inspiré de cette œuvre, beaucoup de son originalité s'en trouve explicitée, notamment le retournement emblématique du peintre vers le spectateur, en rupture avec la focalisation traditionnelle limitée au dos de l'artiste. C'est bien alors le choix artistique de Vasari, entre autres, et moins le motif ou la personne représentés, qui nourrit véritablement Velázquez, définitivement tourné vers l'art, en surplomb du mythe.

¹³³³ Nous renvoyons à l'analyse complète de la scène par Jonathan BROWN, *Images et idées...*, pp. 119 et 129-130.

¹³³⁴ Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien...*, p. 61. L'auteur analyse le tableau de Pierre Mignard, *Autoportrait avec saint Luc peignant la Vierge* (fig. 135), daté de 1695, *ibid.*, pp. 57-62. Ces dédoublements du peintre s'observent souvent dans le cadre académique : le motif illustre ainsi l'appartenance à une institution renommée, l'importance de la transmission du savoir entre maître et disciple, ainsi que les honneurs promis à ceux qui savent s'élever jusqu'à leurs modèles. Entre humilité et prestige, la mise en scène joue savamment sur l'équivoque. Mentionnons également le *Saint Luc peignant la Vierge* de 1593 (fig. 134), dans lequel Federico Zuccaro et Scipione Pulzone da Gaeta incrustent le visage de Raphaël sur le mode de l'autoportrait.

présent, ce que nous appelons la modernité. Et notamment le miroir : alors qu'il fait son entrée réflexive dans les compositions de saint Luc en Europe du Nord¹³³⁵, il est absent de cette thématique en Espagne, mais s'inscrit au cœur des *Mémoires* qui, dès le milieu du XVII^e siècle, développe une métapicturalité importante. Cette fissure du carcan auto-représentatif, élargie par l'accession de Velázquez à la noblesse quelques années plus tard, est sans doute à la fois révélatrice et déterminante pour les mises en image postérieures de l'origine et du geste artistiques, davantage assumés. Ces représentations toujours éloquentes se tiendront cependant éloignées d'une grandiloquence, voire d'une idolâtrie de la personne du peintre : entre urgence et prohibition, les artistes sont condamnés à l'exception discrète.

III. LE SINGE, TROP À L'ÉTROIT

Avant de tirer le rideau sur les œuvres picturales et de lever celui du « corral de comedias », il nous reste à commenter une figure qui, après une apparition remarquée dans l'une des gravures illustrant les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, s'est estompée dans les supports théoriques et théologiques au profit du peintre parfait. Le singe, antonomase du mauvais peintre dans la langue sous la forme du « pintamonas », ne semble pas trouver sa place dans le cadre pictural. Nous avons observé précédemment la tendance à la concentration qui caractérise les figurations des premiers peintres, mis en valeur dans des fissures et des interstices exceptionnels et souvent tardifs. Cet espace réduit n'est pas propice à la formation d'un regard distancié, qui demande du recul de la part du spectateur, mais également de l'artiste.

L'animal n'est cependant pas totalement absent de la production espagnole classique. Antonio Palomino nous livre le témoignage d'une rare licence prise à l'encontre de l'autorité¹³³⁶ : le mordant Herrera « el Mozo » aurait réalisé le portrait d'un mécène important, le comte-duc d'Olivares, sous les traits d'un primate se délectant d'une fleur d'artichaut au mépris des roses avoisinantes. Ce « miramonas » raille la faute de goût du premier ministre chargé de collecter les plus belles œuvres devant enrichir les galeries royales : il stigmatise l'absence de discernement esthétique, autrement dit la préférence pour un laideur qui se réverbère implicitement sur celui qui est visé – le singe aime le laid et est laid – tandis que son utilisation est interprétée comme une imprudence, et comme le signe d'un génie satyrique et diabolique. Le tableau ne serait pas arrivé sous les yeux du modèle involontaire ; l'intervention d'un proche du peintre pour en court-circuiter la diffusion démontre la crispation du décorum et l'étroite marge de manœuvre laissée au peintre en matière d'ironie. Un poème tendancieux

¹³³⁵ Voir Agnès MINAZZOLI, *La première ombre : réflexion sur le miroir et la pensée...*, pp. 138-148, ainsi que Victor I. STOICHITA, « El autor como detalle », in *El Museo del Prado: fragmentos y detalles*, Javier Portús Pérez (éd.). Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 259-269. L'auteur revient sur la formation de ce phénomène dans la peinture des XV^e et XVI^e siècle, avant son aboutissement dans les *Mémoires*.

¹³³⁶ Voir chap. VIII.

pouvait circuler avec un anonymat apparent, malgré le style qui signalait souvent clairement les compositions, mais une toile reste davantage attachée à son auteur.

Pourtant, la satire n'était pas étrangère aux collections royales : plusieurs des célèbres singeries de David Teniers « le Jeune » (fig. 125) et d'autres peintres flamands y figuraient¹³³⁷. Il y a cependant une nuance de taille entre rire de l'homme en général et rire de soi en particulier. Les singeries sont plaisantes¹³³⁸, mais elles sont souvent tournées vers ce qui amuse chez autrui ou vers une critique de l'ennemi, à l'image des azulejos du Palais Fronteira à Belém (fig. 126), réalisés au milieu du XVII^e siècle, et qui cristallisent sarcasme et vengeance, ou d'une représentation du roi espagnol sous forme de singe (fig. 127)¹³³⁹, sur le mode de la scène de genre. Plusieurs gravures françaises et flamandes montrent pareillement le primate en tant que protagoniste d'images inversées¹³⁴⁰.

Pour en revenir à la peinture espagnole, le singe apparaît au sein d'un trio énigmatique peint plusieurs fois par le Greco (fig. 128), l'exemplaire conservé au Prado étant sans doute l'un des derniers réalisés, vers 1600. L'identification de cette fable ou de cette allégorie reste incertaine : de l'influence plinienne à l'ambiance picaresque, la relation entre ces figures concentrées sur le tison incandescent est opaque. Le symbolisme du singe, dont on aperçoit la chaîne en arrière-plan, a souvent guidé l'interprétation de l'ensemble : diabolique, il pourrait

¹³³⁷ Pierre BAUTIER, « Les tableaux de singeries attribués à Teniers », *Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1926, t. XXXII, pp. 87-88 : « Au Prado, l'école des singes, d'un comique savoureux, [...] ; la réunion de singes dans une cave, et d'autres, – provenant d'Aranjuez, établissent à suffisance que le goût des rois d'Espagne, friands d'art flamand, s'écartait de celui de Louis XIV. À Madrid également, deux morceaux minuscules, en pendants, le *singe sculpteur* et le *singe peintre* (On rencontre dans les sources des *singes médecins* armés de seringues, et d'autres bouffonneries, souvent reproduites en gravures). Deux charmantes œuvrettes, appartenant à la galerie Harrach de Vienne, les *singes cordonniers* et les *singes tailleurs* se rattachent à cette suite. Ceux-là sont signés *A. Teniers*, c'est-à-dire Abraham (1629-1670), quatrième fils de David le Vieux, frère le plus jeune de David II et son imitateur pour les corps de garde. [...] À l'Escorial (Casa del Principe) un trio de singes aux plumes bariolées et ce me fut un plaisir délicat de noter pareille babiole proche de la "Débauche de granit du Tibère espagnol !". »

¹³³⁸ Pierre BAUTIER, « Les tableaux de singeries... », p. 85 : « Dans les tableaux de singeries attribués à Teniers – selon Louis XIV ne peignait-il pas des *magots*? –, ne cherchons cependant aucune intention psychologique ; il s'agit de mascarades sans méchanceté, d'amusantes fantaisies. »

¹³³⁹ Au sein du bestiaire satirique peuplant ces azulejos (fig. 126), les primates partagent souvent la vedette avec les chats. Sous des traits anthropomorphes, nous retrouvons des singes barbiers, médecins (« *Curgiam aporvado* ») ou musiciens (« *Mestre da colfa* ») prodiguant leurs soins et leurs savoirs aux félins non humanisés, mais dont les yeux écarquillés nous interpellent fortement ; voir les photographies de Nicolas Sapieha et Paulo Cintra dans l'ouvrage de Pascal QUIGNARD, *La frontière : azulejos du Palais Fronteira*. Paris : Chandeigne, 147 p. Ptolemy TOMPKINS, *The monkey in art*. New York : Scala Books, 1994, p. 77 : « Portuguese singerie was often more pointedly – and even rudely – satirical than its French equivalent, its chief target being the Spanish. »

¹³⁴⁰ Voir par exemple le *Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes de 1500 à 1630*, en deux tomes, conservés au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris. La référence est donnée par Augustin REDONDO, « Monde à l'envers et conscience de crise dans le *Criticón* de Baltasar Gracián », in *L'image du monde renversé et les représentations littéraires et para-littéraires, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Colloque international, Tours, 17-19 novembre 1977, Jean Lafond et Augustin Redondo (éd.). Paris : J. Vrin (De Pétrarque à Descartes ; 40), 1979, p. 93, note 9 : « Les gravures qu'ils renferment semblent avoir été collectionnées à Paris, entre 1644 et 1666, par l'abbé de Marolles et acquises par Colbert, cette dernière année. Le premier tome contient une suite de seize pièces satiriques, qui montrent les singes contrefaisant les hommes : mangeant, buvant, dansant, dans un cadre humain, se faisant faire la barbe ou se faisant saigner, chassant, faisant la guerre, etc... (fol. 64-71). Une gravure d'un autre tome de cette série (Tf. 4 petit Fol., fol. 35) montre aussi un "Joyeux petit festin fait par les singes". Dans le premier cas au moins, il s'agit de gravures flamandes. » Les primates représentés sont de grande taille, habillés et clairement anthropomorphes. Toutes les mises en scène renvoient au ludique (du patinage sur la glace aux jeux de guerre) ou à une certaine futilité (atelier de confection de fraises, crédulité devant un charlatan) ; aucune ne concerne la pratique d'un art visuel. La prolifération des singes impliqués dans chaque occupation renforce la dimension satirique.

attiser la discorde, ou associé à la luxure, il pourrait inspirer un regard lubrique¹³⁴¹. Mais son attitude annonce également celle du compagnon de *maese* Pedro dans le *Quichotte* : juché sur l'épaule de son délinquant de maître, l'animal feint de lire dans les aventures passées et chuchote à son oreille des réponses imaginaires. Gagne-pain d'un montreur ambulancier ou reflet du vice, l'animal enchaîné fascine de toute façon pour sa proximité avec le comportement et le faciès humains.

Mais aucun singe-peintre n'intervient. En dehors de la série de singeries flamandes, qui place bien des pinceaux entre ses pattes, sans que ne se dégage réellement une signification transcendante¹³⁴², le XVII^e siècle offre assez peu d'exemplaires de cette mise en scène. Le singe comme alter ego du peintre apparaît davantage durant le XVIII^e siècle : avec la montée en puissance des académies, et leurs dérives, le besoin de prendre de la distance s'est fait sentir, et le geste simien est alors venu critiquer spécifiquement les prétentions artistiques perçues par certains comme contestables, voire risibles¹³⁴³. Plus que jamais, le sérieux côtoie le divertissement au sein du motif simien, ce que les singes-peintres de Watteau et Chardin (fig. 129 à 131) illustrent bien¹³⁴⁴.

Au siècle précédent, le singe n'est pourtant pas loin de l'activité picturale : on le retrouve plus souvent dans la peau du contemplateur, notamment dans de nombreux cabinets d'amateurs. Affublé de lunettes et parfois de vêtements, assis et l'air pensif, l'animal observe des compositions posées au sol. Il semble relever du détail, mais il siège souvent au premier plan¹³⁴⁵ ; il fonctionne de plus en parallèle avec des groupes de gentilhommes en discussion

¹³⁴¹ Voir par exemple Nigel GLENDINNING, « El soplón y la *Fábula* de El Greco: ¿Imitaciones de los clásicos cuadros de género o pinturas emblemáticas? », *Trazo y Baza*, 1978, n° 7, pp. 53-60, et John BURY, « An interpretation of El Greco's Allegory », in *El Greco in Italy and Italian Art*, International Symposium, Rethymno, Crete, 22-24 de septembre de 1995. Rethymno : University of Crete, 1999, pp. 173-175.

¹³⁴² « Les "singeries" de David Teniers le Jeune (les singes jouant aux cartes, à l'école, etc.), sont les plus fameuses. Avec son pendant, le *Singe sculpteur*, le *Singe peintre* (Madrid, Prado) doit être considéré comme un des numéros de la série et beaucoup moins chargé d'intentions qu'on ne l'a cru. L'animal est entouré de tableaux de tous genres et de tous styles, mais, plutôt qu'une satire de l'artiste imitateur des œuvres d'autrui, la composition apparaît comme l'association, peu significative, de deux spécialités de Teniers : la singerie et la vue de collections de tableaux. », Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 56. Voir également les exemples donnés par Bertrand MARRET, *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*. Paris : Somogy, 2001, pp. 37-45.

¹³⁴³ Sur les comparaisons animales, parmi lesquelles figure le singe, employées pour désigner les mauvais artistes et les mauvais critiques à cette même époque, voir l'article de Florence FERRAN, « La Peinture victime de la Sottise : représentations et discours de l'ineptie au Salon », in *Sottise et ineptie de la Renaissance aux Lumières : discours du savoir et représentations romanesques*, Actes du colloque des 25-27 mars 2004, organisé par le Centre d'études du roman et du romanesque, UPJV Amiens et le Centre des sciences de la littérature française, Université Paris X-Nanterre ; Nicole Jacques-Lefèvre, Anne-Pascale Pouey-Mounou (éd.). Nanterre : Université Paris X ; Amiens : UPJV, 2004 (Littérales ; 34-35), pp. 427-444.

¹³⁴⁴ Voir Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 56-59.

¹³⁴⁵ Plusieurs exemples sont reproduits et analysés par Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau...*, pp. 122-123, n° 47 : Rubens et Jan Brueghel l'Ancien, *Allégorie de la vue*, 1617 (Prado) ; pp. 126-127, n° 48 : mêmes peintres, *Allégorie de la vue et de l'odorat*, 1617-1618 (Prado) ; p. 130, n° 51 : anonyme flamand, *Cabinet d'amateur avec allégorie de la peinture* (s. d., Fribourg), dans ce cas, le singe joue avec les couleurs ; p. 132, n° 53 : François Francken (?), *Cabinet d'amateur*, premier tiers du XVII^e siècle (Wilton) ; p. 166, n° 57 : François Francken II, *Cabinet d'amateur avec ânes iconoclastes*, 1612-1615 (Munich) ; p. 167, n° 58, Hieronymus Francken III (?), *Cabinet d'amateur avec ânes iconoclastes*, premiers tiers du XVII^e siècle (Fribourg) ; pp. 188-189, n° 67 : Guillaume Van Haecht, *La Galerie de Cornelis Van der Geest*, 1628 (Bruxelles). Dans ce dernier tableau, c'est un jeune homme accroupi devant un paysage de chasse qui occupe la place traditionnelle du singe ; l'ironie a fait un tour complet. L'auteur commente

devant d'autres œuvres. Le singe semble échappé des natures mortes qui ornent les murs, et il s'installe au seuil du tableau, ou plutôt des tableaux, celui en abyme qu'il contemple, et celui que nous contemplons. La figuration de *l'ars simia naturae* se diversifie et investit le champ du spectateur de l'art pictural. En somme, l'animal renouvelle le rôle du cordonnier prétentieux, mais son mutisme et son absence présumée de toute compétence en font un commentateur ambigu, car la vanité à laquelle il renvoie est d'autant plus universelle.

Ces espaces de jeu dans lesquels évoluent le singe-peintre et le singe-spectateur, et par lesquels l'humour et la dérision s'infiltrèrent, ne s'imposent pas dans les compositions espagnoles. Trop explicite dans sa portée ironique, le déguisement simien est banni, censuré, aussi bien pour la représentation du spectateur, nous l'avons vu dans le cas de Herrera « el Mozo », que pour l'habillement du peintre. Le « pintamonas » ne se traduit pas littéralement dans l'image : il ne cadrerait pas dans l'espace concentré que les artistes ouvraient timidement sur l'art pictural à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, alors que dès le début de ce même siècle en Europe du Nord, le regard du peintre avait déjà pris un grand recul sur lui-même, grâce à son avancée sociale plus précoce. Malgré sa dimension proverbiale, et outre ses divers symbolismes, la figure du singe était loin d'être banale ou bénigne : elle relevait de l'exotisme¹³⁴⁶ et d'une déchéance certaine, sûrement dérangeante dans l'ordre visuel.

L'affirmation de soi, déjà délicate, ne pouvait être concomitante d'une auto-dérision jouant avec les marges desquelles les peintres espagnols tentaient précisément de s'extraire. La figuration sous les traits d'un emblème profane, dans toutes les acceptions du terme – depuis sa dimension vicieuse jusqu'à sa tare de non-initié –, ne pouvait convenir en aucune manière au peintre parfait prétendant. L'unique apparition visuelle du singe en rapport direct avec la peinture, dans la gravure du sixième des *Diálogos* de Vicente Carducho (fig. 7), confirme ce rejet identificatoire : le primate est essentiellement posé comme une antithèse, une prétention sans continuité avec le geste pictural. Il est moins le représentant d'un art médiocre que l'ombre du néant artistique.

L'interdit touchant la figure du singe est l'autre face de la concentration précédemment observée, tous deux découlant d'une même cause, la reconnaissance fragile du peintre en tant qu'artiste. Cependant, et toujours au vu du contraste offert par la peinture européenne moderne, un dernier exemple permettra de boucler le cercle des antonomases du peintre. Dans la première moitié du XVI^e siècle, Martin van Heemskerck met en scène par deux fois le personnage de saint Luc¹³⁴⁷. Nous avons évoqué l'une de ces deux toiles, celle de 1532,

cette mise en abyme de l'animal : « Le singe à lunettes du premier plan [...] est une figure de l'antithèse. Il semble être la caricature de la contemplation artistique [...]. », *ibid.*, p. 178.

¹³⁴⁶ Le troisième livre du *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, publié à Séville en 1585 par Juan de ARFE Y VILLAFANE, traite des animaux quadrupèdes et de quelques oiseaux, nobles ou très familiers. Le singe n'apparaît pas ; il sera rajouté dans les éditions postérieures, notamment celle corrigée et augmentée par Josef Assensio y Torres, publiée à Madrid en 1806.

¹³⁴⁷ Ce procédé n'est pas isolé en Europe du Nord : « The master craftsman image does not entirely supplant the saintly rogerian type. It co-exists, and an artist may choose one or the other ; sometimes, he uses both. This is the case with Frans Floris. His painting in the cathedral of Saint-Bavo in Ghent uses the rogerian format. However, in a second treatment of the theme painted in 1556, Floris chooses to highlight Luke as a craftsman in his shop. », Jean Owens SCHAEFER, « Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist... », p. 417.

destinée à la guilde des peintres de Haarlem et conservée dans cette même ville (fig. 132), pour l'ampleur et l'originalité précoce de sa mise en scène du thème. L'autre tableau, qui se trouve au Musée des Beaux-Arts de Rennes et a été réalisé vers 1545 dans le cadre de la même confrérie (fig. 133) montre une composition plus conventionnelle mais tout autant originale et démonstrative¹³⁴⁸. Outre le décor antique qui caractérise le saint Luc offert à la guilde en 1532, la composition arbore un détail qui passe difficilement inaperçu : un *cartellino* est en effet cloué au piédestal sur lequel Marie et l'Enfant Jésus siègent, mais le papier semble avoir été accroché à la hâte. Détail dans le détail : le texte qui y figure occupe bien peu d'espace dans ce grand trompe-l'œil qui cherche décidément à attirer l'attention.

Le message que le peintre y a peint se veut le remerciement écrit par ses confrères pour cette effigie de leur patron saint Luc, donnée par Heemskerck juste avant son départ pour l'Italie : « Ce tableau a été offert en souvenir par son auteur, Martin Heemskerck. Il l'a peint en l'honneur de saint Luc et par égard pour ses confrères. Nous avons l'intention de le remercier jour et nuit de l'aimable présent que nous avons devant nous. Et nous prions de toutes nos forces que la grâce de Dieu l'assiste. Achievé en l'an 1532, le 23 mai. »¹³⁴⁹. L'humour contenu dans cette parcelle ambiguë du tableau n'est cependant pas isolé, toute la composition montre en effet un regard distancié, original, et même inversé, sur le motif de Luc peintre :

[...] le saint vieillard à demi aveugle dont les besicles glissent sur le nez, la palette chantournée, le chevalet sculpté "à la grotesque" et le socle de pierre qui sert de siège au peintre, tout se veut trouvaille, caprice ou intention cachée. En même temps, trois hiéroglyphes désignent les ressorts profonds de l'art de saint Luc tel qu'Heemskerck le conçoit : *Libertas* : le bonnet phrygien du peintre ; *Furor* (inspiration divine) : le bacchant couronné de lierre dont la gesticulation répond à celle de l'Enfant ; *Raptus* (ravisement de l'âme) : sur le socle sculpté, le saint enlevé par un animal au galop qui est à la fois l'emblème de saint Luc et le taureau d'Europe. Le bovidé prend ici une signification exactement opposée à celle que lui donneront Zuccaro (dans sa maison romaine, ca 1598) ou Carducho (frontispice des *Dialogos de la Pintura*, 1633) en en faisant l'emblème de *Labor* et *Patientia* ou de *Practica*¹³⁵⁰.

¹³⁴⁸ Voir l'analyse de Daniel ARASSE, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 2008 [1^{re} éd. 1992], pp. 15-17; les deux tableaux y sont datés de 1532. Voir également Jean Owens SCHAEFER, « Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist... », pp. 418-420. L'auteur date le tableau de Rennes de 1555. Le Musée des Beaux-Arts le date aujourd'hui de 1545, soit après le voyage en Italie et alors qu'Heemskerck est doyen de la guilde des peintres de Haarlem.

¹³⁴⁹ La traduction est tirée du catalogue de Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 274. Anne-Marie Lecoq précise que dans « cette étiquette mi-sérieuse, mi-comique », « l'orgueil professionnel et la dévotion prennent le ton de l'humour ».

¹³⁵⁰ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 109. Jean Owens Schaefer, à la recherche d'un autoportrait mais sans voir le *cartellino*, interprète différemment le personnage placé derrière saint Luc : « Roger [van der Weyden] innovates by becoming the saint, pious and reverent. Heemskerck cannot imagine himself as Luke. He becomes not the saint, but a classical allegory of inspiration who stands beside Luke and gestures upward and outward as if to suggest all the ideas that the Christian tradition of Saint Luke as painter has not taken account of. », Jean Owens SCHAEFER, « Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist... », p. 419. Abstraction faite de l'identification hypothétique des traits de Heemskerck, d'ailleurs discutée par Anthony Cutler dans le débat retranscrit à la suite de l'article, les deux portraits de saint Luc peints par Heemskerck dévoilent un regard éloquent et revendicatif sur l'art pictural : si la grandeur de l'Antiquité est d'abord représentée comme un avant-goût idéalisé, juste avant le départ de l'artiste pour Rome, le tableau de Rennes précise a posteriori cet idéal en mettant en avant, au premier plan, des ouvrages anatomiques et médicaux qui montrent la « foi » du peintre en la connaissance scientifique ; voir à ce sujet l'article de Ilja M. VELDMAN,

Au sein de la figure sacrée des peintres, Heemskerck insère des valeurs païennes, une auto-représentation multiple ainsi qu'une auto-dérision assumée auprès de ses confrères, et sans doute également auprès d'un cercle plus large : l'artiste se singe lui-même¹³⁵¹ – et peu importe encore une fois s'il s'agit ou non d'un autoportrait –, il joue avec l'idéal de toute la corporation. Ce recul n'est compatible qu'avec la conviction partagée selon laquelle la peinture est un exercice digne. Sans cette reconnaissance tacite, ce type de distance ne peut s'implanter dans la perspective picturale, et la dialectique ne s'opère donc pas.

L'art espagnol du XVII^e siècle ne montre pas de réversibilité similaire dans la figuration de ses idéaux, mais cela ne signifie pas que la projection des peintres se soit limitée à la surface bidimensionnelle de la toile. La concentration du regard est un indice de cette profondeur recherchée dans un espace crispé sur le décorum. Par ailleurs, de multiples incursions du peintre en dehors de la voie idéalisante, divine et anoblissante, sont autant de subtilités qui sortent des limites de notre étude. Nous n'en citerons qu'une, dans le prolongement de l'exemple précédent : Diego Velázquez, dans *La reddition de Breda* (fig. 137), intègre dans le coin inférieur droit un *cartellino*, vide. Le peintre effleure ce tableau tout en profondeur de sa signature implicite, symbole de l'évidence du style.

L'utilisation des antonomases picturales du peintre apparaît proportionnellement inversée face à celle observée dans la majorité des supports écrits. Appelle, si lié verbalement au maniement des pinceaux, implique un décor antique que les artistes ont rarement fusionné avec leur propre atelier. Si les représentations des célèbres anecdotes tirées de la vie du maître grec sortaient du cadre habituel des commandes, le contexte académique pouvait justifier cette

« Maarten van Heemskerck and St Luke's medical books », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1974, vol. 7, n° 2, pp. 91-100. La figure de Luc dans les deux cas est largement dépassée, réduite à un support recouvert par les convictions de l'artiste, exprimées dans toute la profondeur des compositions et jusqu'à la pointe des détails.

¹³⁵¹ La capacité à singer le peintre atteint chez Heemskerck un extrême impressionnant : il est l'auteur d'un dessin (fig. 138), faisant partie d'une suite de quatre *Allégories de l'Espérance placée dans l'Argent*, qui montre un diable peintre à l'œuvre devant un grand cœur humain en guise de toile, sur lequel il représente les symboles des richesses et des plaisirs terrestres. Ce diable est bien un ange déchu et monstrueux, loin de l'apparence comique et burlesque du singe. « C'est le diable, autrement dit l'esprit du mal, qui met au cœur de l'homme les désirs impurs. [...] Si cette morale est un lieu commun, en revanche il est inattendu de rencontrer le diable sous les traits d'un peintre : à la première allégorie ne s'en superpose-t-il pas une autre ? qui exprimerait, sous un voile transparent, l'idée de la nature "diabolique" de l'artiste au pouvoir démiurgique... », *Le Dossier d'un tableau : « Saint Luc peignant la Vierge » de Martin Van Heemskerck*. Musée de Rennes, 12 octobre - 20 décembre 1974, catalogue par François Bergot et de Sylvie Blottière. Rennes : Musée de Rennes, 1974, pp. 84-86. Un contemporain de Heemskerck, Lambert van Noort, a quant à lui singé le modèle du peintre (fig. 139) : « Le sujet est peu commun [...] : un empereur pose devant un peintre qui, au lieu de reproduire les traits de son modèle, trace sur la toile ceux d'un diable griffu et cornu ; un ange apparaît qui tend déjà vers l'artiste la palme du martyr... Nous n'avons découvert aucune allusion à un trait de ce genre dans la vie des saints, ni dans la *Légende Dorée*. Nous serions tentés d'interpréter ce dessin comme une allégorie contre la tyrannie espagnole, mais si cette explication de circonstance peut lui être appliquée, la leçon qu'il propose a une portée plus générale : l'artiste révèle, au-delà des apparences trompeuses, la vérité des êtres. Et, parfois, il y faut de l'héroïsme. », *ibid.*, p. 86. Cette sanguine sur papier, réalisée vers 1560, est conservée au Musée des Beaux-Arts de Rennes. Au vu d'un autre motif quelque peu irrévérencieux, *Momus critiquant la création des dieux* (fig. 140), peint par Heemskerck en 1561 – un grand *cartellino* y consigne cette fois le reproche du roi de la moquerie –, nous pouvons apprécier la large palette des mises en scène de l'esprit critique et des prises de recul face à la création et au créateur chez un peintre flamand attiré par les modèles classiques et ouvert à l'humanisme de son temps.

illustration des prétentions des peintres, mais sa faible ampleur en Espagne en a limité l'expression. La figure de saint Luc, si restreinte dans les textes, est quant à elle plus diffuse. Elle constituait sans doute le principal levier de réflexion pour les peintres, levier qui contenait en germe plusieurs atouts implicites : l'intimité privilégiée avec la Vierge, la double compétence historico-littéraire et picturale, mais aussi une indétermination de la légende permettant une interprétation variée du personnage, tributaire cependant du moule idéologique. En somme, l'idéal du peintre reste de l'ordre du mot, du fantasme, sans se traduire intégralement dans l'image, et donc dans le concret. Sans ce pôle clairement instauré, le « pintamonas » n'a pas trouvé sa place d'antithèse ; on ne peut railler ce qui n'est pas établi dans les faits.

Le parcours suivi, du verbal vers le visuel, permet de mesurer le décalage entre les mécanismes littéraires et le langage propre à l'image. Le raisonnement sur l'idéal du peintre construit par les mots ne peut être décalqué sur les tableaux, les reflets étant trompeurs. Gilbert Bortoli synthétise ainsi la particularité du geste qui se contemple au moment même de sa duplication : « Toutes les scènes d'atelier sont autant de témoins d'un processus exploratoire tendant à mettre le peintre au premier plan et la peinture en perspective. »¹³⁵². Dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, c'est le peintre divin qui s'affiche progressivement au premier plan, mais dans une mise en perspective limitée de l'art pictural. La concentration qui ressort des figurations de saint Luc peut être comprise aujourd'hui comme une focalisation délibérée sur la personnalité du peintre, ou comme un cadre imposé par l'autocensure gommant une matérialité toujours encombrante. Cet entre-deux est difficile à clarifier, mais la quasi absence de débordements visuels vers les topiques antiques, démiurgiques ou comiques, indique que le regard porté sur le peintre reste marginal.

Cette crispation espagnole n'est pas exempte de profondeurs, mais elle ne cesse de révéler les entraves de la définition et de l'affirmation de l'artiste. Anthony Cutler, qui réfute le calque systématique de l'autoportrait dans la représentation de l'évangéliste, interprète ainsi l'évolution du motif : « In some, the changing of representation of Saint Luke is surely the epitome of a changing view of the world at large, of which the painter is only a small if increasingly important part. »¹³⁵³. Or il n'y a pas eu de véritable « révolution copernicienne » dans l'art espagnol de cette époque : l'artiste en tant que tel n'est pas réellement sorti de son point fixe pour occuper le rang désiré. La figure de saint Luc en Espagne jusqu'à la moitié du XVII^e siècle montre l'espace restreint et contraint de la vision du peintre qui ne parvient pas à l'envergure espérée, qui peine à prendre conscience de lui-même en dehors de l'idéologie, et qui peine donc à se contempler d'un autre point de vue, distancié ou novateur. Velázquez reste l'exception de ce panorama :

Les Ménines marquent en quelque sorte une révolution copernicienne dans le domaine de la peinture. Velázquez ne s'y donne plus comme le centre fixe, et invisible pour soi-même, autour duquel s'organise le spectacle, il imagine celui-ci à partir d'un autre

¹³⁵² Gilbert BORTOLI, *L'atelier de saint Luc...*, pp. 301-302.

¹³⁵³ La citation est tirée de l'intervention d'Anthony Cutler dans la discussion suivant la communication de Jean Owens SCHAEFER, « Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist... », p. 421.

point de vue que le sien, il voit – et se voit – par les yeux d'autrui. Voici ce qu'il pourrait voir s'il était à la place du roi et voici comment il le verrait, lui qui est peintre. C'est-à-dire doté du double pouvoir d'imaginer un instant de vie que la peinture officielle aurait superbement ignoré, et d'en faire ce chef-d'œuvre¹³⁵⁴.

Dans la seconde moitié du siècle, plusieurs compositions originales montrent le geste pictural sous un autre jour, mais toujours dans le cadre d'une finalité dogmatique ou académique, et donc sous la forme d'exercices de style. S'être peint et idéalisé en orbite des topiques de premiers peintres assure au contraire à Velázquez une force perpétuelle, celle de l'affirmation d'un style nouveau déjà ressenti par ses contemporains. Il nous reste désormais à observer ce retournement du peintre vers le spectateur dans une dernière mise en scène, celle du théâtre précisément, qui permet une idéalisation dédoublée dans les expressions verbale et gestuelle.

¹³⁵⁴ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, pp. 192-193.

Chapitre IX. Scénographie de la métaphore

I. L'artiste déguisé ou défiguré - II. Inspirations et limites du peintre excellent - III. La divinité guidant le peintre - IV. La palette et la spatule : le peintre médecin

La production théâtrale offre peu de pièces entièrement dédiées à la personne du peintre. Le thème pictural relève majoritairement de l'allusion, du sens figuré ou de la métonymie, avec le portrait notamment. Parmi les rares interventions de l'artiste sur scène, les *topoi* de peintres premiers ne manquent pas, mais ils apparaissent sur les planches du « corral de comedias » sous une diversité formelle inédite. Nous en présenterons un éventail synthétique afin de définir les notions et les réputations affiliées à ces rôles extrêmes. Nous retrouverons le chef de ligne antique, convoqué non plus seulement comme une référence historique, mais bien impliqué en tant que protagoniste des célèbres anecdotes reconverties en véritables intrigues. Sur scène, l'antonomase d'Apelle, si chère aux poètes mais si épineuse pour les peintres, reprend corps, mais pas toujours son esprit. Parallèlement, la figure évanescence et restreinte de saint Luc se voit dédier une pièce entière, dans laquelle les détails manquants sur son geste artistique sont susceptibles d'être éclairés. Mais avant d'approfondir les mythes personnifiés de l'excellence, nous prendrons la pyramide des peintres à revers, en quête des cas de peintres primaires, médiocres.

I. L'ARTISTE DÉGUISÉ OU DÉFIGURÉ

C'est dans la *comedia nueva*, elle-même plurielle et ambivalente, que nous puiserons les entrées verbales et physiques de l'artiste décalé. Dans les représentations éminemment divertissantes du peintre abusif, mauvais, médiocre ou primaire, nous interrogerons les modalités répétitives du recours à la dérision, voire au burlesque. Au-delà des guenilles et des travestissements, il importera donc de discerner les contextes narratifs et dramatiques favorables à l'apparition de ce peintre sous-doué, dépourvu de talent, mais non d'esprit parfois ; nous tenterons ainsi de cerner la portée significative qu'une telle figure pouvait incarner pour le public.

1. Les reflets déformés du faux peintre et du peintre médiocre

Le personnage du mauvais peintre puise son inspiration dans plusieurs sources, des contes folkloriques, d'origine antique le plus souvent, à l'épaisseur simiesque attribuée à certains peintres, les « pintamonas », que le public pouvait côtoyer au quotidien. Parallèlement aux mauvais jugements et aux mauvais goûts largement partagés, même par les prétendus connaisseurs d'art, l'artisan médiocre¹³⁵⁵ était une réalité séduisante pour l'écriture dramaturgique, friande de personnages excessifs. Ces figures ne sont parfois que des déguisements, le *dramatis personæ* ne contenant que rarement un peintre à part entière. Mais ce masque surajouté à la fonction première des personnages permet justement de déceler les topiques attachés à la figure du mauvais peintre avec lequel jouent précisément les personnages. Ainsi, l'accoutrement met sur la piste des qualités spécifiques pouvant être reconnues au véritable peintre médiocre, en deçà de son ridicule habituel.

Le peintre artisan-vendeur déambulant dans certaines pièces pourrait être le reflet le plus neutre de ceux que l'on pouvait croiser dans les villes d'Espagne alors, sauf quand il n'est effectivement ni artisan, ni vendeur. Dans ce cas, le jeu de la reconnaissance se superpose à celui de l'affublement. En effet, le client dupé, ou qui feint de l'être, peut continuer la métaphore concrète qu'est le déguisement de peintre et simuler un dialogue type avec lui. Dans *La viuda valenciana* de Lope, *comedia* écrite entre 1595 et 1603, et dédiée à Marcia Leonarda, la jeune veuve Leonarda reçoit la visite impromptue et simultanée de deux démarcheurs, l'un libraire et l'autre marchand d'estampes, habits sous lesquels se cachent deux courtisans, Otón et Valerio. Leonarda n'est pas dupe et le leitmotiv de la rencontre, « Sois librero, o sois galán »¹³⁵⁶, qu'elle répète en chiasme, montre que l'équivoque est suivie par les uns et les autres, le prétexte des livres et des estampes se prêtant à un double discours dans lequel il s'agit moins de sonder les œuvres proposées que les sentiments offerts. Ainsi, quand vient le tour du pseudo-vendeur, on s'amuse de le voir vider tout à la fois son panier et son sac :

- Leonarda: ¿Qué vendéis?
 – Valerio: Vos lo veis ya,
 vendo el mismo corazón.
 – Leonarda: Mostrad, ¿qué es este papel?
 – Valerio: El Adonis del Tiziano,
 que tuvo divina mano,
 y peregrino pincel.
 O quien éste hubiera sido;
 cuando fue tan regalado,
 pues muero desesperado,
 y él murió favorecido. [...]

¹³⁵⁵ Sur la production et la présence de la peinture, bonne ou mauvaise, dans la vie quotidienne et sur sa réception dans toutes les couches sociales, voir Miguel MORÁN TURINA, « Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo era tanto) », in Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar...*, pp. 93-116.

¹³⁵⁶ Lope de VEGA, *La viuda valenciana*, in *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio* [1620]. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ; Madrid : Biblioteca Nacional, 2005, f° 107^o.

- Leonarda: Mal a estas cosas me aplico,
¿no traéis cosas de Dios?
– Valerio: Sí traigo, aquí hay una estampa
del matrimonio escogida.
– Leonarda: Este no espero en mi vida¹³⁵⁷.

Le vendeur d'estampes pouvait être l'auteur de sa marchandise, mais en l'occurrence, Valerio n'est ni l'un ni l'autre ; il n'a à offrir que sa personne¹³⁵⁸. Cependant, si l'on retire le contenu galant de l'échange, il reste la trame d'une discussion plausible entre un marchand et une cliente d'images peintes, ce qu'illustre en partie le *Vendeur de tableaux* de José Antolínez (fig. 115) ; les copies de maîtres étrangers et les représentations religieuses sont naturellement les plus prisées. Par ailleurs, le discours sur la peinture – bien que biaisé par la galanterie qui articule cette scène –, contenu dans les paroles de Valerio, reprend des arguments exposés avec sérieux dans les poèmes ouvertement portés sur la défense de la peinture et du peintre, dont ceux du même Lope, à l'image des adjectifs « divina » et « peregrino ».

Ce représentant facétieux de l'art pictural retranscrit donc une manière élaborée et réfléchie de contempler la peinture et l'artiste ; mais entre le possible statut de porte-parole du dramaturge et l'éventuel reflet de topiques picturaux, bien qu'assez savants pour un simple colporteur, cette figure de marchand déguisé tient davantage du comique de situation. D'une certaine manière, elle renvoie à l'ambivalence de la peinture, chargée de diffuser le message religieux tout en passant par une matérialité qui pouvait inspirer dans certains cas une interprétation humaine, voire charnelle. C'est le jeu délicat de transposition, autour du thème de l'amour, entre le registre spirituel et le registre terrestre, jeu auquel la peinture s'est prêtée et que cette mise en scène galante de l'image et de son pouvoir évocateur reflète : le tableau, et par conséquent le peintre, doivent tendre vers un idéal, tout en s'inspirant d'une réalité prosaïque.

Dans cette péripétie, rien n'est dit cependant de la qualité même des estampes proposées par Valerio : les originaux ne manquent pas de grandeur, mais le filon de la médiocrité des copies n'est pas exploité. L'usurpation ne se situe donc pas au niveau de la qualité de l'œuvre, ce dont il sera question dans le point suivant, mais au niveau du statut de l'artiste. Nous avons vu comment le personnage de Leonarda, spectateur complice de ce travestissement, se met dans la peau de l'interlocuteur du faux vendeur d'estampes, plaçant ainsi en abyme de la scène du « corral » une scène d'atelier ou de boutique d'artisan. Mais l'habit de peintre peut également être emprunté jusqu'à son extrême, par un imposteur outrepassant le déguisement qu'il s'est inventé.

¹³⁵⁷ Lope de VEGA, *La viuda valenciana...*, f° 107r°.

¹³⁵⁸ Sur la fonction d'entremetteuse de la peinture et sur le peintre « alcahuete », voir Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en el teatro », in Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar...*, pp. 147-148. Voir également Frederick A. de ARMAS, « De Tiziano a Rafael: pinturas y libros en *La viuda valenciana* de Lope de Vega », *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de julio de 2001, Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coord.). Newark : Juan de la Cuesta, 2004, vol. 2 (Literatura española, siglos XVI y XVII), pp. 165-172.

Ce cas limite, sur lequel nous reviendrons, est celui de don Juan Roca, dans la *comedia* *El pintor de su deshonra* de Pedro Calderón de la Barca. L'invention de son personnage de peintre n'est pas intégrale puisqu'il est présenté au début de la pièce comme un artiste amateur, à ses heures perdues de gentilhomme. Mais dans la quête qu'il s'est imposée, celle de retrouver sa jeune femme enlevée, il revêt l'habit du peintre professionnel afin de mener son investigation et de cacher son déshonneur aux yeux du monde. Don Juan Roca pousse ce camouflage vers deux extrêmes : d'une part, il se fera engager comme artisan par le prince d'Ursino, chose impensable pour un noble de son état¹³⁵⁹, et d'autre part, en tant qu'artiste autoproclamé et doué des qualités développées par sa pratique oisive, il montrera la volonté d'inscrire son honneur et sa noblesse, précisément par sa peinture. Nous pourrions avoir là l'image du peintre excellent, tourné vers un exercice parfait de l'art pictural, comme nous en donne l'illusion de cette réponse que don Juan Roca adresse à une commande risquée proposée par le prince :

– D. Juan: Digo, gran señor, que iré
 en tu palabra fiado,
 y después en mi valor;
 que aunque un humilde pintor
 soy, quizá por ser honrado
 vivo así¹³⁶⁰.

Tel un nouvel Apelle, le peintre don Juan Roca avait tout pour briller : talent et haut commanditaire. Cependant, nous le classons parmi les peintres usurpateurs car son œuvre majeure ne sera pas proprement picturale, mais meurtrière, ou vindicative ; la portée morale de l'intrigue, assez tranchée dès qu'il s'agit de rétablir l'honneur, reste toujours délicate à interpréter et à restituer fidèlement. En tout état de cause, ce mauvais peintre l'est à plusieurs titres : d'une part, don Juan Roca s'est avoué vaincu, au début de la pièce, à l'heure de portraiturer sa femme jugée trop belle, et d'autre part, il investit finalement un rôle qui n'est pas le sien, il est un faux représentant de la peinture.

Cependant, comme dans le cas précédent, il est intéressant de récolter ce qu'il reste de la vision générique du peintre dans cette usurpation : don Juan Roca, en résumant son errance, mentionne le prétexte d'un chantier de peinture qui lui a donné l'idée de prendre l'habit de peintre afin d'échapper à l'infamie. Et c'est bien le terme d'« oficial »¹³⁶¹, à connotation manuelle, qui qualifie ce nouveau statut pour lui, tandis qu'au tout début de l'œuvre, l'ami de don Juan, don Luis, qualifiait son passe-temps pictural de « noble ejercicio »¹³⁶². Tout est donc

¹³⁵⁹ Susann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII...*, p. 172 : « Don Juan Roca se vio obligado a ocultar al príncipe de Ursino su ascendencia aristocrática y presentarse como pintor profesional para recibir de él un dinero por la realización de su cuadro de Hércules. Es cierto que la pintura era reconocida como una ocupación de la nobleza, y el propio Felipe IV había recibido lecciones de pintura, pero, en rigor, el noble o el pintor noble no podían ganar dinero con ella ni poseer una tienda abierta al público. »

¹³⁶⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II. El médico de su honra. El pintor de su deshonra* [vers 1650], Ángel Valbuena Briones (éd). Madrid : Espasa Calpe, 1978 (Clásicos castellanos ; 142), p. 219, III, vv. 660-664.

¹³⁶¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, p. 216, III, v. 555.

¹³⁶² Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, p. 123, I, v. 45. Les vers de don Luis sont les suivants : « de cuyo noble ejercicio, / que en vos es habilidad, / o gala o curiosidad, / pudiera

question de point de vue, le reflet renvoyé par le peintre pouvant ainsi se muer en son image opposée, celle de l'artisan. De plus, les didascalies offrent encore un peu plus de ce que devait être l'apparence commune, ou stéréotypée, du peintre artisan : « Sale Don Juan, con vestido pobre »¹³⁶³. Dans ce drame complexe, le côté réaliste du peintre, tel qu'il était et tel qu'on le concevait alors le plus communément, cohabite avec le versant idéaliste, la revendication sociale, la noblesse de l'activité intellectuelle¹³⁶⁴, subvertie dans ce cas par une prétention toute morale.

Ces cas de faux peintres offrent donc une image déformée de l'artiste par l'objectif qu'ils assignent à leur statut, mais ils portent les stigmates de la corporation qu'ils imitent : ils sont à la recherche d'une reconnaissance et tentent de démontrer leur valeur par leur œuvre. Venons-en désormais à un autre extrême de la figure bancale du peintre, au-delà du faux marchand et en deçà de l'artiste sanguinaire, celui du peintre mauvais, au sens propre. Peu de ces peintres apparaissent sur les planches du « corral de comedias », mais ils y sont relativement souvent cités par le biais de bribes proverbiales qui rejoignent les anecdotes antiques et folkloriques.

Autant les intrigues dramatiques ont recours au personnage du peintre que nous pourrions qualifier d'ordinaire, depuis le peintre engagé par le Commandeur d'Ocaña dans la *comedia* de Lope de Vega *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* jusqu'à ceux des « entremeses »¹³⁶⁵, autant la médiocrité picturale, dans sa dimension technique, semble rare. On trouve des peintres appliqués mais étourdis¹³⁶⁶, ce qui rejoint le contenu de plusieurs histoires courtes qui dressent des portraits burlesques de peintres étranges, bizarres, mais qui, parfois, ne manquent pas de ressources pour justifier leur travail surprenant. La mauvaise qualité esthétique n'est

otro hacer oficio », p. 123, vv. 45-48 ; ils préfigurent ainsi le changement de personne et de statut de don Juan Roca.

¹³⁶³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, p. 213. Javier Portús Pérez relativise cependant cette apparence physique : « La referencia al "pobre vestido" de Juan Roca hay que leerla como contraposición a la rica vestimenta nobiliaria que llevaba hasta entonces; y es que el que los pintores se empeñasen en demostrar el carácter noble de su arte no quiere decir que pensarán que su posición económica o social tuviese que ser similar a la de la nobleza de título. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete... », p. 148.

¹³⁶⁴ Une des rares œuvres à mettre en scène le peintre dans sa condition la plus réaliste est celle de Lope de Vega, *Los Ponces de Barcelona*, qui traite des difficultés pour un père noble à accepter que son fils se marie avec la fille d'un peintre. L'ambivalence de la figure de l'artiste est plus que jamais en jeu : « Esta obra, que fue escrita entre 1610 y 1615, es el más claro indicio de lo viva que estaba por entonces la polémica que enfrentaba a los pintores no sólo con Hacienda, sino también con una parte importante de la sociedad. Lope ha elegido a la hija de un pintor precisamente por su situación socialmente ambigua: sabe que la actitud francamente despectiva del suegro es completamente verosímil, pues todavía la compartía buena parte de la audiencia [...]. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete... », p. 145.

¹³⁶⁵ Pour plus de références sur le peintre standard dans les pièces du XVII^e siècle en Espagne, figure qui n'entre pas spécifiquement dans notre interrogation sur les peintres extraordinaires, voir Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete... », pp. 149-155.

¹³⁶⁶ Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete... », p. 151, donne cet exemple du peintre Gutierre à qui, dans la *comedia* anonyme *Ya anda la de Mazagatos*, le roi commande le portrait d'une femme dont il s'est épris. Le quiproquo qui constitue le nœud de l'intrigue est une erreur du peintre sur le modèle, erreur d'autant plus risible qu'il se flatte de son travail, faisant honneur au titre de « segundo Apeles » qu'on lui prête : « Al tiempo que se lo muestra va ponderando sus propias habilidades, lo que casa bien con el tópico del artista vanidoso y pagado de sí mismo. Al final, lo que se adivinaba tragedia queda convertido en comedia, porque el rey, a la vista de don Álvaro, riñe al pintor por haber retratado a una mujer equivocada, pues de quien estaba enamorado era de la prima de Elvira, doña Inés. »

abordée que par l'intermédiaire d'allusions diffusées par les autres supports littéraires et théoriques. Il est sans doute possible de lier ce constat avec la tendance générale des références à l'art pictural et au peintre observables dans les pièces théâtrales : les dramaturges y ayant recours sont souvent sensibles à la revendication des artistes, ce qui ne les empêche pas de faire entrer sur scène leurs antagonistes. En revanche, il est rare de trouver des prises de position clairement à l'encontre des peintres et de la peinture¹³⁶⁷, ce qui rejoint l'orientation majeure des compositions poétiques qui utilisent le parallèle pictural comme une modalité d'éloge, même si, au final, cette louange se réverbère implicitement sur l'écrivain qui la compose.

En quoi consistent alors ces cas de mauvais peintres ? Il est possible d'en distinguer trois types. Tout d'abord, la figure qui s'impose fréquemment est celle du peintre conscient de sa propre maladresse, qui le désespère et qu'il pallie grâce à l'écriture. À l'inverse, le peintre peut ne pas se rendre compte de sa faible qualité et aggraver son cas en se montrant vaniteux. Enfin, l'exagération théâtrale permet l'exploitation de l'image du peintre burlesque, non plus seulement contrepoint du bon peintre, mais anti-peintre sans limites. Tous entrent à leur manière dans la catégorie du « pintamonas ».

Dans les variantes du coq, du lapin ou du chat, l'anecdote de l'artisan devant se résoudre à définir verbalement son tableau provoque à la fois un comique de situation et une réflexion sur cette nouvelle occasion pour la peinture et l'écriture de se rejoindre. Mais l'utilisation dramatique de ce motif se fait sans la présence du peintre douteux sur scène : l'image verbale constitue un moyen de comparaison malléable dont les termes changent d'un auteur à l'autre, et même d'une comédie à l'autre, rendant compte du travail de réappropriation d'une histoire multiséculaire. Javier Portús a analysé la profondeur des racines de cette légende qui puise au-delà du folklore une diversité d'interprétations¹³⁶⁸. Elle est à la fois liée à la naissance de l'art pictural dans l'Antiquité, et elle témoigne d'une pratique qui n'avait pas pour critère celui de la ressemblance, mais celui de la correspondance. Les inventeurs de la peinture avaient pour coutume d'inscrire le nom de ce qu'ils représentaient

¹³⁶⁷ Dans la poésie, le vol prométhéen associé à la peinture constitue la considération la plus dubitative face à cet art. Il est sans doute logique de trouver au sein de la poésie les prises de distance les plus marquées face à la nature fascinante, voire dangereuse ou décriée, de la peinture et du peintre, car l'enjeu de la discussion sur *l'ut pictura poesis* y est particulièrement à vif. À l'inverse, le théâtre semble, dans sa condition visuelle, au-delà de sa nature poétique, plus propice à se considérer en phase avec l'art pictural, et plus rares sont les remarques réellement dirigées contre le peintre et son art. Le traitement du personnage de don Juan Roca dans *El pintor de su deshonra* de Calderón a pu inspirer à Julián Gállego une réserve sur l'opinion du dramaturge sur la peinture, mais Javier Portús Pérez modère ce commentaire : « Aunque Gállego, basándose fundamentalmente en el papel de "alcahueta" que se atribuye a la pintura y en que don Juan viste pobremente cuando aparece como pintor profesional, sostuvo que "no cabe pensar que Calderón, en esta comedia, sea muy partidario de la dignidad de la pintura" [Julián GÁLLEGO, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, 1976, p. 1812 (sic)], creemos que hay suficientes detalles en esta obra como para que el espectador advirtiese que la pintura era una actividad apreciable y muy digna de consideración. » Javier Portús Pérez mentionne également des paroles dédaigneuses à l'encontre d'un peintre dans la *comedia Ser prudente y ser sufrido*, de Juan Pérez de Montalbán, mais là encore, ce témoignage rendrait davantage compte d'une opinion partagée par certains, et moins par l'auteur : « Era amigo de Juan van der Hamen y de Carducho, en cuyo tratado incluyó un largo poema », Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete... », p. 149, note 47.

¹³⁶⁸ Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo sobre la mala pintura: Orbaneja », in Miguel MORÁN TURINA, Javier PORTÚS PÉREZ, *El arte de mirar...*, pp. 117-127.

sous leur dessin ; la précision scripturaire et le contenu visuel ébauché formaient un tout pour le public¹³⁶⁹.

À époque différente, attentes différentes : cette vision de la mise en phrase du tableau a basculé dans la compréhension d'une peinture lacunaire face à un mode d'expression autre, rival ou aîné – interprétation rejoignant d'une certaine manière la discussion sur *l'ut pictura poesis* –, mais aussi face à une complétude technique exigée et souvent recherchée par les peintres modernes – *l'imitatio*. L'écriture dramaturgique, entre autres, s'est engouffrée dans cette lecture de l'anecdote antique¹³⁷⁰, filtrée par l'intérêt du folklore pour l'impression de décalage. En bout de chaîne, cette compréhension partielle de l'anecdote s'est muée en ingrédient de locutions proverbiales, perdant ainsi tout contact avec le référé originaire. La multitude d'exemples issus du théâtre espagnol du XVII^e siècle¹³⁷¹ illustre à quel point la scène du peintre complétant son tableau grâce à la plume n'avait pas besoin d'être représentée : citée, elle suffisait à déclencher le rire du public qui partageait cette image proverbiale du mauvais peintre. La comparaison parodique est la modalité majoritaire de l'apparition de cet artiste malheureux dont le pinceau n'était pas à la hauteur des désirs de l'époque.

L'autre cas plus risible encore est celui du peintre inconscient de sa défaillance, qui s'entête et parfois se vante d'un talent invisible¹³⁷². Là encore, une anecdote s'érige comme référence commune : celle du mauvais peintre, plutôt peintre en bâtiment, dont l'usage de la chaux semble plus méritant que son usage des couleurs. La voici relatée dans la *comedia* de Calderón, *Los amantes del cielo* :

Un mal pintor compró una
mala casa, y muy contento,
un mal amigo llevó
a enseñársela: lo primero
fue un mal aposento, y dijo:
¿Veis este mal aposento?
pues dejádmelo blanquear,
y que yo le pinte luego
de mi mano a todo él
las paredes y los techos,

¹³⁶⁹ « En realidad, en Plinio y en Eliano, sobre todo en el primero, tiene [esta anécdota] un lugar muy preciso dentro de la historia del origen de la pintura, y más que reflejar impericia del pintor, está aludiendo a un estado en el que el arte tenía una función mágica, y, según Kurz y Kris, se creía en la “identidad de retrato y retratado”, por lo que “importaba poco o nada que la obra de arte se pareciera lo más posible a la realidad” [E. Kurz y O. Kris, *La leyenda del artista*, Madrid, 1982, p. 75]. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo... », p. 124.

¹³⁷⁰ « Vemos, pues, que los tratadistas de arte, con excepción de Pacheco, no explotan las posibilidades paródicas de la anécdota, que para ellos no es más que representativa de uno de los primeros pasos en la evolución de la pintura. Es muy significativo que mientras que la versión que ofrecen el teatro, la novela y la poesía deriva evidentemente de Eliano, la que aparece en la tratadística procede en su mayor parte de Plinio. » Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo... », p. 125.

¹³⁷¹ Nous renvoyons aux exemples cités par Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo... », pp. 120 et 122.

¹³⁷² Une référence au peintre vaniteux, à l'instar du poète et du musicien, est présente dans la *comedia* de Lope de Vega, *Mirad a quien alabáis*, citée par Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro », in *Espacio, Tiempo y Forma*, série VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, p. 179, note 15 : « Rey: Resuélvome que al letrado, / entre los hombres de letras, / se ha de alabar con templanza, / pues los demás le respetan [...] al músico, sin exceso / con los que el arte profesan; / al pintor entre pintores; / al poeta, entre poetas. »

y vereis que bueno queda.
 A que el amigo, risueño,
 dijo: Bueno quedará;
 más si le pintais primero,
 y le blanqueais después,
 quedará mucho más bueno.
 Déjate pintar, señor,
 ahora del lucimiento,
 y sobre aquesta pintura
 caerá mejor el blanqueo;
 porque, al fin, el mal pintor
 es bueno al venir el tiempo¹³⁷³.

L'histoire est intégrée comme un exemple allégorique censé illustrer le thème du passage du temps et de la bonification qu'il implique, mais ce qui retiendra notre attention, c'est bien l'image donnée à cet artisan, reconnu par ses proches pour son manque de talent et son excès de prétention, qu'une couche homogène et discrète remettrait à leur juste place. L'hypothétique amélioration que l'ami laisse entrevoir au peintre est toute rhétorique et signifie ironiquement que le meilleur des mauvais peintres est celui qui ne peint jamais.

Mais le peintre benêt n'est pas forcément maladroit dans l'usage de ses pinceaux ; il existe une large palette de pratiquants défailants de la peinture mais dont les nuances sont parfois difficiles à cerner, du fait d'allusions dont le sens a pu se perdre. Ainsi, nous trouvons des peintres entêtés dans la répétition d'un même motif, quelque soit l'œuvre qui leur est demandée¹³⁷⁴ : constituent-ils le reflet d'une tendance maniaque associée au métier de peintre par l'opinion commune, ou bien s'agissait-il d'un symptôme révélant une incompétence à peindre autre chose ou à réfléchir à une autre mise en scène du tableau ? Concernant la première hypothèse, aucune statistique n'est possible sans recensement. De plus, le corps des peintres a lui-même évolué à cette période, et son image populaire a pu ne pas suivre ce tournant. Ainsi, ces figures de peintres difformes dans la pratique de leur art pourraient ne pas correspondre à la réalité contemporaine, mais reposer sur des restes d'interprétation d'anecdotes antiques ou dériver d'agissements extrêmement marginaux, mais pittoresques.

Par ailleurs, la nature humoristique de ces références peut découler de préjugés qui ne nous sont pas tous parvenus. Pour retrouver une objectivité dans l'analyse, il faudrait entreprendre une étude comportementale et psychologique de ces humbles peintres à l'aurore de leur reconnaissance, puis en définir le degré d'adéquation avec leur image. Celle-ci reste très

¹³⁷³ Pedro Calderón de la Barca, *Los dos amantes del cielo*, citation tirée de Manuel RUIZ LAGOS, *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*. Grenade : Gráficas del Sur, 1969, p. 18.

¹³⁷⁴ « Allí, aludiendo otra vez a la actividad de ciertos comentadores, escribe [Lope de Vega, in *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso, de Lope de Vega*, ed. Cerdá, Madrid, Sancha, 1776-1779, t. XVII, p. 350]: “[...] dejándolos parecidos al otro pintor, que en todas sus tablas introducía el cyprés, viniese o no viniese a propósito de lo que trataba la pintura principal”. La historia recuerda a la que incluyó Sebastián Mey en su *Fabulario*, que trataba sobre un pintor empeñado en representar a san Antón. La fórmula “el otro” con la que se encabezan estas anécdotas de Lope parece indicar que eran de dominio común y ya formaban parte del patrimonio cultural de la masa de población. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo... », p. 121.

diffuse ; mais le terrain des variantes de la bizarrerie des peintres, peu défriché pour ce qui est de l'Espagne¹³⁷⁵, dépasse le cadre de notre interrogation sur les topiques.

En tout état de cause, le fait que ces figures soient passées à la postérité dans le langage proverbial est troublant et révélateur soit d'une existence avérée, soit d'une aura propice du peintre à recevoir ce type de traitement, soit des deux. Elles stigmatisent un personnage soumis au jugement d'autrui, et qui, s'il est maladroit ou incompris – tout dépend du point de vue – a toujours la possibilité de recourir à une ingéniosité indéfinissable, pouvant justifier son travail et ainsi éclairer ou troubler davantage son commanditaire¹³⁷⁶. La personne du peintre en vient à symboliser la problématique de la subjectivité, du mystère, de l'incompréhension qui pouvait parfois sans doute être à son comble dans une scène d'atelier, entre l'artiste et son client dubitatif : au final, tout est affaire de sensibilité, insondable pour certains, et admirable pour les autres. D'où cette habituelle mise en scène proverbiale et non physique du mauvais peintre, au théâtre¹³⁷⁷ ou dans les autres supports, et qui révèle d'une certaine manière que le sens à lui donner se trouve sans doute au-delà de la simple condition de peintre, bien plus dans les sentiments que provoquent sa figure, son geste et son intellect.

2. Le miroir déformant d'un Apelle burlesque

Qui dit humour dans la *comedia* espagnole, dit personnage du *gracioso*. Il ne sera donc pas étonnant de voir se rejoindre le valet bouffon et le peintre bouffon, d'une manière ou

¹³⁷⁵ Sur ces problématiques complexes, voir l'ouvrage de Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*. Paris : Macula (Histoire de l'art ; 2), 1985 [1^{re} éd. 1963], notamment pp 113-119. Nous ne pouvons appliquer à l'Espagne du Siècle d'Or ce que les auteurs déduisent de leurs recherches menées surtout sur l'Italie. Le tournant de la Renaissance nous parle cependant : l'artiste obtient une reconnaissance certaine, il entre dans une nouvelle sphère sociale et est en proie à de nouvelles difficultés en tant que créateur. Il est porté à s'identifier à d'autres modèles, et donc à se comporter autrement. « Dès le milieu du XVI^e siècle, le non-conformisme, avec ses manies et ses excentricités, est “passé de mode”. On estimait que les artistes devaient se fondre discrètement dans l'élite sociale et intellectuelle. », *ibid.*, p. 114. L'artiste tend à se rapprocher d'une figure d'intellectuel, et corollairement, on attend cette mouvance de la part de ceux qui revendiquent la noblesse de leur geste. Si ce processus a vraisemblablement existé aussi en Espagne, mais avec un temps de décalage et probablement moins d'envergure, on peut supposer que le contexte contre-réformiste a pu accélérer cette homogénéisation des comportements, mais là encore, toute une enquête reste à faire afin de déterminer la place des peintres marginaux dans cette société en transition.

¹³⁷⁶ Nous avons déjà évoqué certaines de ces anecdotes : « Entre las más difundidas destacan la del pintor que representa a trece apóstoles en el cuadro de “La Cena”, la del que pretende hacer un fresco en la pared de un amigo, la del mal pintor que se hizo médico para que en adelante la tumba se tragase sus errores, o las relativas a la iconografía de las once mil vírgenes. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo... », p. 125. Voir également Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria... », pp. 190-193.

¹³⁷⁷ José Camón Aznar cite un autre exemple tiré de *El caballero del Sacramento* de Lope de Vega : « La posada / tiene enfrente una portada / donde hoy he visto colgar / muchas, no buenas pinturas, / que las buenas no sobrarian / ni en las calles las colgaran. / ¿Si son malas qué procuras? / Que bastara que el pintor / sepa mi intención pintar. », José CAMÓN AZNAR, « Citas de arte en el teatro de Lope », *Revista de Ideas Estéticas*, 1945, t. III, n° 10, p. 240. Dans la note 196, il précise un autre cas, extrait de *El Príncipe perfecto*, de Lope. Lors d'une séance de justice, Lope de Sosa présente au roi du Portugal plusieurs individus, dont un peintre : « Lope : Este, señor, es pintor. [...] / No es éste / de los que el arte profanan, / sino destes que en las calles / pinturas infames cuelgan. / Rey: ¿Qué ha hecho? Lope: Retratos tuyos, / mas con pintura tan fea / como es él tan mal pintor / que es en tu notable ofensa. / Rey: ¿Cómpranos? Lope: Los ignorantes / de aquesta divina ciencia / de tan pocos conocida... » Ce mauvais peintre sert clairement de prétexte à Lope pour distinguer l'artisanat impropre et la peinture noble et divine. Mais encore une fois, le mauvais peintre n'est pas montré en plein travail, il est évoqué de manière quasi anecdotique, comme un lieu commun verbal.

d'une autre, dans la trame des tragicomédies. Le plus souvent, cette jonction se fait dans la parole, et comme la nature du discours du *gracioso* est généralement celle de la digression, la personnalité et l'aura du mauvais peintre interviennent de manière anecdotique, précisément dans les histoires ou *cuentos* dont le valet comique a le secret. Par ce biais, le théâtre, comme les formes romanesques et bien d'autres supports, même théoriques, reflètent les histoires folkloriques, inspirées à l'origine des sources antiques, qui véhiculent des stéréotypes mais aussi des visions ambiguës sur certains personnages hauts en couleurs.

Dans le cas du peintre, nous l'avons vu dans notre étude sur les usages proverbiaux, le paradoxe se situe souvent entre une incompétence certaine – dommageable pour l'ensemble de la corporation¹³⁷⁸ –, et un certain génie – ce qui reflète implicitement une conscience de la difficulté de la pratique picturale¹³⁷⁹. Ainsi, l'existence de mauvais peintres sert de contrepoint aux bons peintres, dûment reconnus pour leurs qualités spécifiques, non partagées par qui le voudrait ; mais chez ces peintres maladroits, on notera aussi la possible présence d'une intelligence hors norme, c'est-à-dire quasi incompréhensible, un génie à part, difficile à définir. Enfin, la médiocrité peut rejoindre une certaine folie chez le peintre, mais là encore, l'ambivalence s'invite, car la mélancolie connote parfois une âme noble ; la personnalité du peintre médiocre ne se limite donc pas à une simple vision burlesque.

Cette complexité nourrit une figure archétypique qui s'inscrit a priori en totale opposition avec l'idéal constamment ressassé dans les textes, et qui semble se déporter vers l'extrême simien souvent mis de côté : celle de l'anti-Appelle. Le sommet de l'insuffisance picturale peut en effet s'ériger à l'ombre du maître antique, tel un pendant négatif, un antipode, ce qu'exprime Calderón par la bouche du *gracioso* Cangrejo dans *El escándalo de Grecia* :

De los malos templos con rigores
las imágenes pretende
quemar. Sin duda se ofende
de ver tan malos pintores.
Que hay algunos que en su afán
tan pintamonas salieron,
que parece que aprendieron
a pintar en Tetuán.
¡Que haya quien copie sin queja
cualquier figura a su salvo!
¡Qué haya quien retrate a un calvo!
¡Qué haya quien pinte a una vieja!
Y dejando las profanas

¹³⁷⁸ « Los malos artistas, con el pobre ejercicio de su profesión, no sólo desprestigiaban a sus compañeros más habilidosos, sino que – y esto era peor – impedían que la escultura o la pintura alcanzasen siempre la eficacia devocional que se esperaba de ellas. El problema, como hemos dicho, dio lugar a variadas reacciones y fue uno de los argumentos que esgrimieron los pintores madrileños para concienciar a Felipe III y al Consejo de Castilla sobre la necesidad de crear una academia de pintura que regulase la práctica profesional. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete... », p. 137.

¹³⁷⁹ « [...] la existencia de cuadros de muy diversa calidad demostraba la dificultad que entraña la práctica de este arte, y que los materiales utilizados no era tan importantes como la habilidad del artista. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Un cuentecillo... », p. 127.

pinturas ¡qué haya pinceles,
siendo antípodas de Apeles,
que copien las Soberanas!
Si a Cristo pintan con cruel
saña sangrientos impíos
aún no hicieron los Judíos
tanto, como su pincel¹³⁸⁰.

Autant les figures de peintres imparfaits peuvent provoquer le rire, voire même la curiosité s'ils montrent une certaine malice, autant ceux qui s'aventurent au-delà de la sphère profane, dans laquelle ils ne sont que tolérés, se voient taxés de lourdes injures. Si rire il y avait, il devait sûrement être suscité par la mise en scène du bouffon, mais la diatribe portée par ses paroles semble constituer un fond de vérité pour toute l'assistance. En tout état de cause, le « pintamonas » est un terme générique pour désigner l'artiste malheureux dans son art, le peintre risible mais bonne pâte malgré tout. Par contre, la référence à Apelle s'accompagne inmanquablement de notions plus précises, logiquement inversées dans le cas de son antagoniste : l'attitude blasphématoire et le crime de lèse-majesté peuvent transposer les qualités courtoises et le respect ingénieux propres au peintre grec.

Une pièce force davantage le trait et fait se rejoindre les deux extrêmes en offrant précisément à Apelle l'habillement d'un anti-Apelle. Il s'agit de la *comedia* burlesque de Pedro Lanini Sagredo datée de 1671, intitulée *Darlo todo y no dar nada*, et qui fait écho à l'œuvre antérieure du même titre de Pedro Calderón de la Barca¹³⁸¹. La parodie réunit tous les ingrédients qui font d'un peintre un tâcheron, sur fond antique. L'intrigue est centrée sur l'anecdote mettant en scène Alexandre, sa favorite Campaspe et Apelle, qui tombe amoureux de celle-ci en exécutant son portrait, commandé par l'empereur. Qu'en est-il précisément des qualités artistiques du peintre ainsi plongé dans une ambiance totalement parodique ?

Le double burlesque du maître grec fait son apparition au milieu du premier acte, lors du choix par Alexandre du meilleur portrait entre ceux réalisés par trois compétiteurs¹³⁸². Le thème de la mauvaise peinture est abordé par le ressentiment subjectif du modèle offensé : la flatterie de l'un, Timanthe, est assimilée à une maladie du cerveau à soigner d'urgence, tandis que le réalisme de l'autre, Zeuxis, est considéré comme un outrage à réparer sévèrement¹³⁸³. La qualité de l'exécution n'est pas remise en cause, seule la perspective choisie, et donc la

¹³⁸⁰ Pedro Calderón de la Barca, *El escándalo de Grecia*, cité par Manuel RUIZ LAGOS, *Estética de la pintura...*, p. 15. L'auteur précise ceci : « Estas palabras, puestas en boca de la figura del donaire, hacen pensar en una sátira contra aquellos que defendían las normas realistas establecidas por el Barroco español frente a las platonizantes aún en boga en determinados sectores. »

¹³⁸¹ La *comedia Darlo todo y no dar nada* de Calderón fut représentée en 1653 et publiée en 1657. Nous aborderons cette œuvre dans le point suivant.

¹³⁸² La transcription topique de cette anecdote de Pline fusionne les épisodes : il s'agit en fait du portrait du roi Antigone, dit le borgne. La figure d'Alexandre exerce une force centripète, tout comme celle d'Apelle.

¹³⁸³ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada* [1671], in *Comedias burlescas del Siglo de oro*, t. V, Ignacio Aurellano (éd.). Pampelune : Universidad de Navarra ; Madrid : Iberoamericana ; Frankfort-sur-le-Main : Vervuert (Biblioteca Aurea Hispánica ; 20), 2004, p. 270-271, vv. 340-358 : « Alejandro: [...] este no se me parece, / porque le falta el defecto / deste ojo de besugo, [...] y así lleva al hospital / este retrato. Efestión: ¿A qué efecto? / Alejandro: Está muy malo. Efestión: ¿Qué tiene? / Alejandro: Lisonjas en el cerebro. [...] Pero este es mucho peor, / y me holgara ser por cierto / don Quijote de la Mancha, / para deshacer el tuerto / que este pintor cara a cara / me hace diciendo el defeto / mío [...]. »

conception, sont incriminées : c'est la question du décorum qui est en jeu¹³⁸⁴. Ces deux artistes ne sont pas présents sur scène, par économie et efficacité dramatiques, l'entrée d'Apelle n'en est que davantage remarquée, et elle montre d'emblée une incompréhension entre le peintre et son futur mécène. Les premières paroles de l'artiste sont toutes prosaïques, « Temblando de frío llego », tandis que la réaction d'Alexandre amorçe un quiproquo : « De carne soy, llegaté »¹³⁸⁵. Ce début de dialogue absurde n'empêche cependant pas l'empereur de se reconnaître parfaitement dans le tableau que lui tend Apelle, dans lequel il croit voir son effigie vivante, ce qui l'encourage à officialiser la position du peintre. Il faut inclure la réponse d'Apelle afin d'avoir le panorama complet :

- Alejandro: De cámara mi pintor
sea Apeles ; solo él quiero
que sea mi pintamonas.
– Apeles: Vivas, señor, más que un ciervo,
y se te cuenten los años,
como a él¹³⁸⁶.

D'un côté, la nomination de l'empereur penche vers le burlesque, le titre de « pintamonas » ne devant être envié de personne, et d'un autre, le remerciement d'Apelle tire vers la satire. En plus d'anticiper subtilement sur l'intrigue, ces paroles donnent le ton de la personnalité de chacun. Alexandre n'est pas un modèle d'intelligence et ses écarts de langage le ridiculisent lui-même : dans ce « pintamonas » prononcé par l'empereur, il faut sans doute voir un lapsus révélateur à retourner contre lui-même. Involontairement ou non, Alexandre taxe son nouveau peintre attiré de médiocrité ou de sottise ; tel peintre, tel roi, pourrait-on alors penser. D'ailleurs, plus loin dans la *comedia*, Statire répond à Héphaïstion qui évoque Alexandre : « Pues ¿qué me quiere ese mono? »¹³⁸⁷. Il n'est plus étonnant alors de voir le roi-singe se complaire dans le miroir que lui tend son « pintamonas ». Inversement, Apelle s'affranchit malicieusement de l'étiquette courtisane qui lui est habituellement attachée : il se plaît précisément à défaire cette image de galant, d'autant plus admiré qu'il est odieux¹³⁸⁸.

La médiocrité qu'il était inévitable de trouver dans ce type de pièce est exclusivement tournée vers le comportement, le langage ou la réflexion des personnages. Les travers de

¹³⁸⁴ Sur l'évolution du « decoro », simple adéquation devenue synonyme de décence, voir Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, pp. 14-16.

¹³⁸⁵ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 272, vv. 367-368.

¹³⁸⁶ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 273, vv. 378-383. Ignacio Aurellano précise en note : « la edad del ciervo se ve por los cuernos; le desea que sea muy cornudo. »

¹³⁸⁷ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 335, v. 1514. Sur l'ensemble des procédés burlesques et parodiques de la pièce, voir les articles de Carlos MATA INDURÁIN, « De Calderón a Lanini Sagredo: la parodia burlesca de *Darlo todo y no dar nada* », in *Calderón: innovación y legado*. New York : Peter Lang (Ibérica ; 36), 2001, pp. 247-261, ainsi que « El "noble al revés": el antimodelo del poderoso en la comedia burlesca », *Literatura: teoría, historia, crítica*, 2004, n° 6, pp. 149-182.

¹³⁸⁸ Plus loin dans la pièce, Apelle tourne lui-même en dérision son personnage courtisan en adressant à la femme qu'il croit devoir peindre, Statire, des paroles aux antipodes de la bienséance : « Señora, de cualquier modo / veréis, aunque no me humillo, / cómo a vuestros pies me postro / porque os los quiero besar, / aunque sean largos y gordos, / y aunque huela a escarpines, / y aunque estén sudando arroyos [...]. », Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 336, vv. 1528-1534. Plus directement encore, il joue cartes sur table devant cette même Statire qui lui dit : « Cortesano sois, pintor », et Apelle de répondre : « No lo soy de ningún modo. », *ibid.*, p. 337, vv. 1547-1548.

Timanthe et de Zeuxis ne sont pas différents de ce que le texte de Pline rapporte. En ce qui concerne Apelle, seule l'appellation de son statut de peintre courtisan est écornée : il n'a pas le respect reconnu à son homologue historique, mais la faute incombe d'abord à son benêt de souverain, tandis que son art semble intact. Cependant, les mots continuent de lui associer d'une manière ou d'une autre cette image de peintre médiocre. En plus du « pintamonas » utilisé en contresens par l'empereur, Héphaïstion qualifie Apelle de « pintor modorro »¹³⁸⁹ : mais de nouveau, c'est la personnalité de l'artiste qui prête le flanc à la moquerie, non pas sa qualité, et la portée pathologique de l'adjectif anticipe là encore sur le déroulement de l'action.

L'anti-Apelle de cette *comedia* burlesque n'est pas un mauvais peintre au sens propre, mais une figure pervertie dans son statut d'artiste courtisan et excellent. La métaphore filée avec laquelle joue le valet Chichón confirme cette vision déformée mais non pas strictement opposée : le métier de peintre est en effet constamment tourné en dérision par son homonymie en espagnol avec la profession, si l'on peut dire, du joueur de cartes, et a fortiori du tricheur. La boutade commence par un jeu de mot qui trompe même Apelle :

- Chichón: A pintor quiero tornar.
- Apeles: ¿Qué ganas en ser pintor ?
- Chichón: Porque soy tahúr, señor,
y así deseo pintar¹³⁹⁰.

Nous voyons se dessiner d'une certaine manière une nouvelle figure de faux peintre. Mais ce qui retiendra notre attention, c'est que ce déguisement verbal de l'artiste ne se cantonne pas aux tirades bouffonnes de Chichón : il contamine peu à peu le discours sur le peintre, dans le langage des autres personnages et dans celui d'Apelle. Ainsi, la peinture assimilée à une partie de cartes souvent douteuse devient une constante dans la pièce, et bien évidemment, la thématique amoureuse s'y marie à merveille. Ainsi, la confusion des genres picturaux, amoureux et ludiques se retrouve au début de la séance de pose de Campaspe, qui ignore ce qu'est un portrait :

- Campaspe: La nariz traigo pendiente
hasta ver lo que es retrato;
¿sois vos pintor?
- Apeles: De claveles,
que yo siempre pinto flores¹³⁹¹.

La figure d'Apelle se distingue par un certain sens de l'étiquette et aussi par un sens certain de la répartie ; tout cela correspond parfaitement aux types de la *comedia* burlesque. Cependant, un trait spécifique lié à sa condition de peintre, déjà observé dans les anecdotes

¹³⁸⁹ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 335, v. 1516. Ignacio Aurellano indique en note que « modorro » est l'équivalent de « necio, bobo ».

¹³⁹⁰ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 276, vv. 442-445. Ignacio Aurellano clarifie en note la confusion sémantique : « *pintar*: jugar a las pintas, conocido juego de naipes. Pintas son las rayas que tienen los naipes por las cuales se puede conocer el palo sin mirarlas enteras. En cualquier caso es vocablo asociado a los juegos de las cartas. »

¹³⁹¹ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 341, vv. 1640-1643. Ignacio Aurellano note à ce propos : « *flores*: juega con el sentido de “trampas en el juego” de las pintas. »

populaires, peut être souligné : l'artiste est souvent incompris, et à travers lui, c'est l'art pictural qui subit une valorisation inadéquate. Ainsi, pour la réalisation du portrait de Campaspe commandé par Alexandre, celui-ci offre magnanimement à son peintre un matériel surprenant, ce qui provoque chez Apelle une réaction toujours aussi peu diplomate¹³⁹² :

- Alejandro: [...] para esta ocasión
ha traído Efestión
treinta toldos de la villa.
- Apeles: Pues sin pinceles groseros
te la pondré acicalada
más que lo estuvo la espada
de Albayaldos ni Oliveros.
- Alejandro: ¿Qué es lo que dices, Apeles?
- Apeles: Que así de servirte trato.
- Alejandro: Pues denle para un retrato
una tabla de manteles [...] ¹³⁹³.

Cette considération grossière d'Alexandre découle-t-elle de sa propre limite intellectuelle, ou est-elle à mettre sur le compte d'un jugement populaire porté sur la peinture et qui la réduirait à un barbouillage sur de vulgaires bâches ? En tout état de cause, cette exagération devait largement susciter le rire au sein du public, en reflétant soit une opinion marginale mais bien réelle sur le peintre, soit certaines pratiques picturales répandues mais peu reluisantes.

D'autres remarques révèlent l'incompréhension qui accompagne souvent le personnage du peintre. Celles contenues dans les paroles du bouffon sont conventionnelles, et elles raillent encore une fois les instruments de l'artiste : ainsi Chichón, chargé d'apporter à Apelle ce dont il a besoin pour le portrait de Campaspe, lui offre-t-il tout un attirail surréaliste en guise d'instruments picturaux, dont une canne à pêche, appuie-main improbable, mais appau susceptible, selon le *gracioso*, d'assurer sa proie à son maître¹³⁹⁴. La dérision se tourne bien vers le peintre, mais elle sert avant tout la portée comique et dramatique de la pièce entière ; le peintre et son modèle se donneront effectivement la main lors du dénouement. La dimension burlesque atteint son paroxysme quand le peintre se trouve incompris des autres, mais aussi et surtout de lui-même, ce à quoi l'Apelle de Lanini arrive à cause du sentiment amoureux qui commence à s'emparer de lui : à ses paroles obscures, qui rendent compte du trouble que lui inspire la perspective d'une séance de pose avec Campaspe, celle-ci lui répond : « No os entiendo », ce à quoi Apelle ne trouve rien d'autre à dire que : « Yo tampoco »¹³⁹⁵. L'expérience de la jalousie poussera cette confusion de l'esprit jusqu'à la folie, mais dans le dernier acte, où le délire gagne Apelle, la peinture n'a plus le rôle de prétexte

¹³⁹² Nous pourrions voir dans ce tempérament d'Apelle une continuité du topique hérité de Pline, selon lequel le peintre avait pour habitude de remettre l'empereur à sa place sur des questions strictement picturales. L'Apelle de Pedro Sagredo Lanini ne fait qu'exagérer un trait de caractère passé à la postérité, même si son fondement reste incertain et est lui-même largement exagéré.

¹³⁹³ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 332, vv. 1462-1472.

¹³⁹⁴ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, pp. 340-341, vv. 1611-1634 ; vv. 1615-1618 : « Chichón: Esta, caña de pescar, / para que la moza pesques, / y puede servir también / de tiento, porque la tientes. »

¹³⁹⁵ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 342, v. 1653.

dramatique, la personne du peintre glisse jusqu'à la configuration conventionnelle de l'amoureux en peine.

Toutes ces petites touches forment une image du peintre et de son art qui n'a rien de noble et qui semble au contraire tirée vers le bas, vers une assimilation avec l'artisanat : « pintamonas », « pintor modorro », le matériel vulgaire et de seconde main offrent une piètre mise en scène à l'art pictural, mais elle est le fait du regard, des paroles et des intentions des autres. Il est à cet égard remarquable que jamais « Apelle » ne rime avec « pinceles » – rime ressassée en poésie –, mais avec « manteles » ou l'équivoque « flores ». Face à la médiocrité presque générale du jugement porté sur son travail et son œuvre, Apelle s'en tire cependant avec certains honneurs : en contraste avec son mécène, il fait montre d'une ingéniosité particulière et d'un art admirable, malgré toutes les bourles ambiantes.

Nous l'avons évoqué, son portrait d'Alexandre est le meilleur. Mais qu'en est-il de l'autre moment de vérité picturale, celui de la séance de pose avec Campaspe ? Celle-ci découvre, à ses dépens, ce qu'est un portrait, car le résultat relève du grotesque :

– Campaspe: ¿Qué es lo que miro? ¿Es por dicha
algún niño de dos meses
el que me ponéis delante,
que tanto se me parece?
¿Es el trompeta del Prado
cuando hinche los mofletes? [...]
¿Es posible que tengáis
un arte tan excelente
y no andéis sacando niños
de la Inclusa? Sois aleve¹³⁹⁶.

Ses paroles confirment ce qu'a scandé le chœur durant l'exécution du portrait : chevelure éparse, fausses dents, peau foncée, le portrait est conforme à la parodie de rigueur, et il s'inscrit comme une distorsion forte de la légende. Cependant, où placer concrètement la médiocrité dans cette œuvre ? Contrairement aux peintres étourdis, désespérés ou inconscients face à leur maladresse, Apelle est totalement maître de son travail : la phrase avec laquelle il dévoile son œuvre, « mírate, para que veas, / que estás hecha un Holofernes »¹³⁹⁷, ne laissait pas espérer autre chose. Deux raisons peuvent être avancées pour expliquer ce geste laid mais volontaire : d'une part, Apelle tente de se venger de l'affront qu'il subit intérieurement, en devant peindre pour un autre celle qu'il aime. Il rappelle en effet à Campaspe que ce portrait est une commande dont le modèle et le fruit lui échapperont¹³⁹⁸ ; il prend ainsi un malin plaisir à le gêner. Mais le texte offre une autre piste interprétative, difficile à mesurer sans didascalies précises : à plusieurs reprises, Apelle fait allusion à la couleur de peau de Campaspe¹³⁹⁹, dont le ton mat contraste avec les canons de la beauté féminine. Le portrait pourrait ne pas être si

¹³⁹⁶ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 349, vv. 1795-1800 et 1809-1812.

¹³⁹⁷ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 348, vv. 1789-1790.

¹³⁹⁸ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 349-350, vv. 1813-1815 : « Con lo mesmo que me matas, / con eso mesmo me hieres: / mira que he sido mandado. »

¹³⁹⁹ À la commande du portrait de Campaspe formulée par Alexandre, Apelle répond : « Que será malo, / porque gasta mucho negro. », Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 332, vv. 1459-1461.

éloigné de l'apparence prêtée sur scène à la courtisane, laquelle pourrait être alors moins déçue que blessée d'avoir été traitée avec autant de réalisme.

Apelle est donc grotesque dans son action et sa réaction, mais toujours pas dans son art, qu'il maîtrise dans un sens ou dans un autre. Il est révélateur que le topique du peintre excellent résiste au contexte burlesque, l'adjectif « excelente » apparaît de fait dans la bouche de Campaspe, même s'il est employé de manière ironique : son amertume fait état de la réputation élogieuse d'Apelle, qu'il bafoue lui-même par désespoir. Nous finirons sur une dernière remarque, lancée par Campaspe avant d'entamer un jeu d'attirance et de rejet avec Apelle :

- Campaspe: Nunca agravian los pintores.
- Apeles: ¿Por qué?
- Campaspe: Porque les dan siempre
a las razones que dicen
el color que les parece¹⁴⁰⁰.

Cette abdication devant le peintre conclut le thème pictural dans la pièce. Elle livre une image particulièrement nuancée de la personne du peintre. D'une part, le jeu sur les couleurs variables, comprises comme des significations changeantes, renvoie l'artiste à sa versatilité, ce qui implique cependant le fait que le peintre sait utiliser son esprit, voire sa malice. D'autre part, cette critique pourrait révéler une certaine liberté, une autonomie du peintre, maître de son expression, de sa sensibilité et de sa subjectivité. La figure de l'artiste, même dans sa variante burlesque, dépasse largement une vision simple, voire simpliste, de sa condition. Dès l'interrogation des proverbes utilisés à son sujet, l'envergure de la personnalité du peintre était apparue dans sa complexité, et cet exemple d'anti-peintre, qui n'en est pas un, vient la confirmer.

Cette faible subversion du personnage d'Apelle peut dériver de plusieurs facteurs : tout d'abord, la *comedia* de Pedro Lanini Sagredo ne s'éloigne que très peu de celle de Calderón¹⁴⁰¹. La base dramatique étant intacte, l'association d'une pratique totalement défailante du portrait au personnage d'Apelle aurait supposé une refonte du déroulement, et ce à deux moments clés : lors du choix d'Apelle comme peintre officiel d'Alexandre, et lors de la séance de pose avec Campaspe. Dans les deux cas, la réalisation des œuvres détermine la suite de l'intrigue. Mais il est possible d'insister sur un autre aspect, plus implicite et aussi plus révélateur : même dans une œuvre burlesque, l'art pictural n'est pas dissocié de la problématique de la ressemblance et de l'idéal, au contraire, elle y est savamment exploitée. La capacité à rendre le réel jusqu'à la confusion et l'esprit idéalisant définissent le peintre, et c'est cela qui est préservé comme noyau référentiel sur lequel se greffent des motifs parodiques. Ce n'est donc pas l'art qui est parodié, mais le personnage du peintre, non dans sa pratique, mais dans sa personnalité. Apelle s'inscrit toujours comme l'archétype du peintre excellent, il reste

¹⁴⁰⁰ Pedro LANINI SAGREDO, *Darlo todo y no dar nada...*, p. 350, vv. 1821-1824.

¹⁴⁰¹ Sur la comparaison entre les deux intrigues et leur contextualisation, voir Tania de MIGUEL MAGRO, « *Darlo todo o no dar nada* de Calderón a Lanini », *Romance Quarterly*, 2007, vol. 54, n° 2, pp. 98-108.

intouchable dans cette fonction, tandis qu'autour de celle-ci tout est matière à moquerie, des instruments à la folie du peintre, en passant par les sobriquets et les préjugés qu'il endure.

La catégorie de mauvais peintre renvoie à plusieurs variantes dont la plupart n'est pas originaire de l'expression dramaturgique. Les anecdotes antiques remodelées par le folklore s'invitent dans l'intrigue, mais elles gardent leur forme orale et ne sont pas mises en scène, hormis le cas d'Apelle ; son essence d'artiste n'est cependant pas atteinte par la parodie. Le peintre n'est pas souvent physiquement convoqué comme représentant légitime de son art, et le peintre maladroit l'est encore moins. La médiocrité est donc une qualité essentiellement narrative qui sert le jeu comique d'une péripétie donnée ; nous n'avons que des simulacres d'artistes médiocres, sous forme de déguisement ou de réputation, mais nous ne voyons pas leur talent douteux à l'œuvre. Le personnage du mauvais peintre fonctionne véritablement comme une image, une opinion partagée par les personnages théâtraux et par le public, un imaginaire non dénué de référent dans le réel cependant : les défauts qui peuvent lui être imputés sont connus par des faits plus ou moins lointains et avérés, mais ils résonnent sûrement avec la personnalité de certains artisans-artistes qui sévissaient dans les ateliers.

L'image déformée du peintre évolue entre le contenu parodique en germe dans les histoires anciennes et les visées de plusieurs polémiques contemporaines : de la définition de la peinture comme poésie muette à la reconnaissance de sa dimension intellectuelle et noble, en passant par la volonté de distinguer une pratique d'élite, l'équilibre des arguments et l'enjeu de la démonstration exigeaient sans doute de circonscrire certaines faiblesses et déviances, afin d'éviter les amalgames et de souligner la spécificité louable de l'art pictural bien exécuté. Les « pintorzuelos, estropeadores de rostros reales »¹⁴⁰² et autres sous-peintres sont donc mentionnés, mais non totalement incarnés. Nommer et représenter sont deux modalités différentes, qui n'ont ni la même force, ni la même portée ; le proverbe n'a de toute façon pas besoin de se personnifier pour être efficace.

Mais il semblerait que dans l'écriture dramaturgique – du fait de la propre sensibilité des auteurs, en premier lieu – il ait existé un regard bienveillant envers ces tâcherons qui, malgré le poids qu'ils pouvaient constituer pour la corporation, en devenaient en quelque sorte les garants, en tant que révélateurs de la noblesse de l'art pictural intellectuellement pratiqué. La figure du mauvais Apelle s'explique entièrement dans ce sens : la médiocrité se situe du côté du comportement et moins de la qualité picturale. Ainsi, derrière les apparences de lacunes diverses et variées, la conviction d'une peinture essentiellement digne et méritoire persiste. Nous rejoignons en cela la déduction de Javier Portús qui constate qu'il est toujours

¹⁴⁰² Simon A. VOSTERS, « El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español », *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 1981, n° 2, « Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro », p. 22 : « [...] resulta que Alejandro, en vista de los muchos malos pintores que le retrataban mal, dio el derecho exclusivo de hacerlo a Apeles. La indignación contra los pintorzuelos, estropeadores de rostros reales, pero con relación a Felipe II, la trató Lope en su comedia *El príncipe perfecto* y en su folleto *Por qué Platón llamó bienaventuradas las repúblicas*, que se publicó hacia 1620, es decir, en el año cuando se aprobó la *Parte 16* de sus comedias, que insertó *Las grandezas de Alejandro*. »

question d'un « mal pintor »¹⁴⁰³, et non l'inverse, l'adjectif ainsi antéposé laissant une marge d'appréciation, la médiocrité pouvant n'être que partielle et non rédhitoire.

II. INSPIRATIONS ET LIMITES DU PEINTRE EXCELLENT

Le rire que le peintre peut provoquer est une réponse à ses propres excès mis en valeur, mais cette dérision n'entame pas réellement l'essence même de la création artistique : le comique de situation évolue à son aise précisément à la surface des questions délicates. Mais les « pintamonas » plus ou moins assumés ne sont pas les seuls à représenter le peintre sur les planches du « corral de comedias » : le haut de l'échelle et même les instances symboliques interviennent dans l'intrigue, sous forme humaine ou seulement verbale. Cependant, et contrairement à aux autres supports écrits, l'écriture dramaturgique ne met quasiment jamais en scène les maîtres modernes¹⁴⁰⁴. Reste à savoir ce qu'il reste de la grandeur des figures emblématiques, Apelle en tête, convoquées en dehors du cadre parodique généralisé, mais sur fond de la conception particulière des « poetas ».

1. Le lustre courtisan

Dans la veine sérieuse, nous retrouvons le personnage d'Apelle dans toute sa splendeur, mais aussi dans toute son évanescence. Trois modalités président à son utilisation dans les intrigues : les références proverbiales qui exploitent le topique de l'excellence, celles qui recontextualisent l'artiste dans un temps très contemporain et courtisan, enfin, les allusions qui rapprochent Apelle de la figure du « Dios pintor » en fusionnant leurs valeurs. Les preuves de la supériorité du maître grec sont légion. Chez Lope, l'allusion est même envahissante, au détriment de toutes les autres figures de peintres, anciens et modernes¹⁴⁰⁵. Nous ne prétendons

¹⁴⁰³ « Lo más significativo de estas anécdotas, es que siempre se coloca el adjetivo “malo” antes que el nombre “pintor”, lo que sirve para transmitir la idea de que la pintura es una actividad difícil, es decir, es un arte que no puede cultivar bien cualquiera, que requiere estudio y que está sujeto al juicio de los demás. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria... », p. 191. Un troisième degré d'interprétation de ce traitement nuancé du mauvais peintre peut aussi inclure la relativité due à l'appréciation douteuse du public, qui pouvait encenser des œuvres plus que modestes, et à l'inverse ne pas comprendre un chef-d'œuvre : « Careciendo la mayor parte de la población del discernimiento necesario para juzgar el valor de una pintura [...] a nadie podía extrañar que alguna pintura se hubiera “premiado por mala, [por]que hay pintores y poetas que pintando mal agradan al pueblo” [Lope de Vega, *Acertar errando*, in *Obras de Lope de Vega*, Madrid : Cotarelo, 1916-1930, t. III, p. 45]. », Miguel MORÁN TURINA, « Aquí fue Troya... », p. 109. L'auteur fait également référence à une anecdote que nous avons déjà citée, tirée du *Sobremesa y alivio de caminantes*, celle d'un « caballero rico » ne sachant pas dans quel sens regarder un tableau. Tous les rangs sociaux sont donc concernés : sous un mauvais peintre peut toujours se cacher un mauvais spectateur. Sur la problématique de la médiocrité, mais du côté du poète et du dramaturge, voir Gónzalo SOBEJANO, « El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII », *Hispanic Review*, 1973, vol. 41, pp. 313-330.

¹⁴⁰⁴ Titien tient un rôle secondaire dans *La Santa Liga* de Lope de Vega. Voir à ce sujet Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete... », pp. 142-144.

¹⁴⁰⁵ José CAMÓN AZNAR, « Citas de arte en el teatro de Lope... », pp. 243-244 : « La propensión ideal a buscar arquetipos pictóricos le lleva a Lope a presentar como pintores modélicos no los contemporáneos o a lo menos los comprobable históricamente, sino aquellos que sólo por referencias humanistas podía conocer. Lo que Lope

pas ajouter de références supplémentaires à celles, très nombreuses, déjà répertoriées dans différents travaux¹⁴⁰⁶. Nous voudrions simplement synthétiser la diversité ainsi que la densité de la référence emblématique à la figure d'Apelle comme peintre excellent, afin de mieux comprendre son implication dans les deux autres modalités : son rapport au souverain et son rapprochement avec la divinité, aspect que nous développerons dans le point suivant.

La figure d'Apelle peut être définie comme modèle, emblème, paradigme et même archétype¹⁴⁰⁷ du peintre excellent, mais cette élaboration n'est pas propre à la littérature ni aux autres écrits de l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles ; Pline déjà a choisi certains traits et insisté sur certaines anecdotes jusqu'à exagérer sans doute l'aura que le peintre grec avait pu avoir à son époque. La constitution postérieure d'un *locus classicus*¹⁴⁰⁸ du peintre idéal ne fait aucun doute, et la preuve la plus symptomatique du profond ancrage de la figure d'Apelle dans le savoir à la fois populaire et savant, preuve étonnante mais commune, est sans doute la perte de précision et d'exactitude qui l'entoure. Ainsi, après les processus de choix biographiques, ce sont ajoutés des phénomènes de mélange et même d'invention : Apelle est sorti de son contexte et s'est vu investi de nouveaux pans de vie, révélant ainsi une force centripète, coagulante et sélective.

Les causes de cette préférence sont diverses. Dans le jeu des traditions et des *auctoritas*, nous pouvons imaginer que les premiers choix ont déterminé les suivants, mais au-delà des tendances que nous pourrions qualifier d'objectives – comme par exemple la concentration des qualités, ou même le nombre élevé de pages laissées à son sujet par les anciens –, il reste difficile de sonder exactement l'attraction exercée par la figure d'Apelle. Son nom même semble propice à cette réception particulière : la poésie fait souvent correspondre « Apeles » au symbole de la peinture, les « pinceles ». Comparé aux autres noms qui eurent relativement moins de succès, tels que Zeuxis, Protogène, ou encore Timanthe, Apelle est composé de sonorités non spécifiquement marquées, presque neutres, non attachées à une période précise, et nous pourrions dire agréables, harmonieuses. Nous parlons d'un choix éventuel des plus

desa son bellezas intachables, “divinas perfecciones”, formas, en suma, valorables dentro de la estética platónica. Es tal su culto a la hermosura, que su reproducción en tabla no la puede concebir sino es realizada por angélicas manos. A esto equivale el desdén por todos los nombres de pintores famosos y su consagración casi exclusiva a Apeles. Para Lope, Apeles era nombre tópico en el cual resumía toda la posibilidad expresiva de gracia y de belleza pura, dentro de la corriente mística de su época. Su léxico es muchas veces el mismo que el de místicos. Y esta belleza, despegada de casuales herencias terrenas, tiene que ser reproducida por un artista en el cual los hombres hubieran simbolizado la capacidad de creación estética. Apenas si en sus citas de artistas se encuentra algún nombre que no sea el de Apeles. A veces Zeuxis. » Le peintre normalement indiqué pour ce rôle n'atteint pas cette allégorie forte de la création esthétique : saint Luc est en effet artistiquement limité par son essentielle redevance auprès de Dieu, peintre transcendantal. D'où la rareté de sa figure et la filiation opérée entre le modèle conceptuel du peintre, Dieu, et le modèle charnel, Apelle.

¹⁴⁰⁶ Voir notamment Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura a la historia del arte...*, José CAMÓN AZNAR, « Citas de arte en el teatro de Lope »..., pp. 233-281, Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, et du même auteur, *Pintura y pensamiento en la España de Lope*. Hondarrabia : Nerea (Arte), 1999.

¹⁴⁰⁷ Pour la démonstration de cet archétype, nous renvoyons au développement de Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, pp. 366-383. Nous nous en inspirons pour cette synthèse.

¹⁴⁰⁸ L'expression est employée par Frederick A. de ARMAS, dans « Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega », in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Manuel Criado de Val (éd.). Madrid : EDI-6 (Historia de la literatura española desde sus fuentes ; 5), 1981, p. 720.

subjectifs, car la langue a ses préférences et évolue souvent vers la facilité et l'efficacité. La vision d'un peintre parfait parmi les parfaits ainsi que son nom à la fois passe-partout et évocateur font d'Apelle, entre autres choses, un condensé idéal pour l'expression de convictions, de revendications et d'admiration : sa figure se transposait idéalement dans un présent, une société et une culture autres, mais tout aussi inquiets de perfection et de beauté.

En dehors de cette attirance hypothétique et inconsciente, la réactualisation ou la réappropriation du personnage d'Apelle s'est effectuée par strates successives ; le théâtre offre sans doute le meilleur angle pour en apprécier les détails. Le phénomène le plus générique s'observe dans l'omission du nom du peintre, ce qui pourrait aussi bien être un indice de la non nécessité de nommer celui à qui tout le monde pense¹⁴⁰⁹. En revanche, d'autres anecdotes ne laissent pas de doute quant au choix opéré parmi les noms de peintres antiques : elles fusionnent les hauts faits artistiques antiques et en concentrent la paternité, Apelle se trouvant ainsi auteur des chefs-d'œuvre de Zeuxis¹⁴¹⁰ ou d'autres de ses contemporains. Un degré supplémentaire mène aux inventions auxquelles les auteurs semblent recourir, portés par l'aura légendaire d'Apelle, séduisante et progressivement étoffée par l'imagination et une connaissance toujours plus approximative ou distendue des sources¹⁴¹¹. Toute transformation de la légende originale traduit ou bien une stratégie de l'allusion, ou bien une tendance inconsciente qui resserre la perspective mythique dans ce qu'elle a de plus emblématique.

Ces mécanismes de réélaboration à l'intérieur de l'écriture dramatique ne relèvent pas forcément de l'automatisme : la réflexion spécifique de l'auteur y affleure. La comparaison de deux œuvres clairement basées sur la biographie d'Apelle, mais assez différentes dans le

¹⁴⁰⁹ Tel un sous-entendu dont nous ne connaissons pas le degré d'érudition, Apelle est implicitement désigné dans cette tirade : « Toda la ciudad murmura / y puesto que no he de ser / ni mujer ni dama, agora / nuevo Alejandro, podéis / darne a mí, sin que sea vuestra, / a mí propia merced », extraite de la pièce *Lo que quería ver el Marqués de Villena* de Rojas Zorrilla, citée par Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 376.

¹⁴¹⁰ Une de ces confusions attribuée à Apelle le portrait d'Hélène, alors que Zeuxis est en l'auteur. « En *Las mujeres sin hombres* (1613-1618), comedia mitológica sobre las mujeres amazonas, encontramos dos descripciones icónicas derivadas de supuestas pinturas de Apeles, aunque ninguna de las dos es mencionada por Plinio. En el segundo acto, Fineo, el gracioso, describe a Antiopía, reina de las amazonas. Su belleza es tal que "Ni la Elena, honor de Apeles", puede compararsele. Es posible que en este caso Fineo o Lope hayan confundido a Apeles con Zeuxis, otro pintor griego cuya pintura de Elena obtuvo gran fama. », Frederick A. de ARMAS, « Pintura y poesía... », p. 721. Que l'interversion soit comique ou réellement inconsciente, elle souligne ce processus de concentration. Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, pp. 369-370, précise que Baltasar Gracián commet le même type d'inversion : « Un ejemplo muy significativo aparece en *El Criticón*, donde Gracián escribe : "Vieron ya en las oficinas del tiempo y del ejemplo, formarse un grande hombre, copiándolo más felizmente de este héroe que el retrato de Apeles de las siete mayores bellezas". Alude a la historia de Zeuxis, que se inspiró [...] en cinco, y no siete, doncellas de Crotona para pintar una imagen de Helena. »

¹⁴¹¹ Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 370 : « Así, Lope de Vega en *Las mujeres sin hombres* escribe : "Ya Apeles en una tabla / pintó pisando el amor / los libros y las espadas". La obra a la que se refiere guarda grandes similitudes con el "Amor victorioso" de Caravaggio en el Museo de Berlín, y responde a los tópicos sobre la omnipotencia de Eros. En *Los peligros de la ausencia* indica que Alejandro encargó a su pintor un retrato de "La Desdicha", que fue pintada sin ojos. » Sur le premier exemple, Frederick A. de ARMAS, dans « Pintura y poesía... », p. 721, indique ceci : « En estas palabras y valiéndose de la referencia a Apeles, Lope resume el tema central de la comedia: la obra dramatiza la famosa rivalidad entre Marte y Venus. » Les phénomènes de confusion ne semblent jamais totalement innocents : la présence d'Apelle intervient comme un nom banalisé, à la limite du faux nom, par lequel l'auteur se réfère de manière métonymique à une autre réalité, soit contemporaine (nommer Apelle pour évoquer un peintre moderne), soit dramatique (nommer une œuvre d'Apelle pour évoquer l'intrigue même). Un topique passe-partout donc, et qui s'affichait comme tel, ou qui pouvait jouer avec l'érudition d'une partie du public.

traitement de son personnage, en offre un éclairage éloquent¹⁴¹². La *comedia* de Lope de Vega *Las grandezas de Alejandro*, écrite entre 1604 et 1608, retrace la vie d’Alexandre en accumulant ses hauts faits, entre lesquels apparaît le don de Campaspe à Apelle, suite au portrait qu’il réalise d’elle. Celle de Pedro Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada*, publiée en 1657, est au contraire centrée sur cet épisode, mais elle l’aborde de manière plus libre : le peintre et la favorite font connaissance avant la séance de pose, qui, lorsqu’elle a lieu en milieu de l’œuvre, est l’occasion pour Apelle de dire rageusement son sentiment à la modèle qu’il sait courtisée par Alexandre.

Les perspectives des deux œuvres divergent davantage, notamment dans le résultat de la séance de pose : Calderón dépeint Apelle en proie à de vives souffrances, maître de son art malgré tout, et parvenant à réaliser une parfaite effigie de celle qu’il aime mais qu’il doit abandonner au roi. En revanche, chez Lope, le peintre, voyant pour la première fois Campaspe et sous le coup de sa beauté, faillit à sa tâche et est interrompu par Alexandre qui, voulant se montrer plus habile et libéral qu’Apelle, lui offre l’original du portrait raté. Dans les deux intrigues, le discours sur la peinture est riche et la figure du peintre occupe un protagonisme relativement rare, mais chacune montre une originalité différente face à la source antique : pour Lope, Apelle échappe à l’excellence en échouant devant son modèle. Chez Calderón, c’est la psychologie du peintre qui est mise à mal, grâce à une extrapolation des circonstances de sa rencontre avec Campaspe. Peintre inapte, peintre fou, tels sont les extrêmes que les dramaturges intègrent dans leurs œuvres. Qu’est-il dit plus précisément sur la condition de l’artiste vu à travers le prisme d’Apelle ?

Nous commencerons par la *comedia* la plus tardive, mais aussi la moins ambiguë. Calderón dresse en effet un portrait totalement conforme à toutes les qualités attenantes au maître grec : dans sa fonction de peintre officiel, dans la pratique de son art et dans ses sentiments, Apelle est parfait en tous points. Alexandre le qualifie au cours de la pièce de « prudente y cuerdo », « discreto », son portrait idéal est un « político ejemplo », et il vante également « la elegancia », « la gala y la valentía » de ses pinceaux. Pour l’empereur, le peintre peint avec l’âme, ce qui lui vaut des tableaux auxquels il ne manque que la parole. Pour son valet Chichón, Apelle est de la même manière un maître idéal : il lui assure que quoi qu’il

¹⁴¹² Une troisième *comedia* met en scène la vie d’Apelle, et notamment son coup de foudre avec Campaspe : il s’agit de *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, dont l’attribution à Lope de Vega est incertaine. L’intrigue se rapproche de celle de Calderón, mais la scène du portrait n’intervient qu’au troisième acte. Apelle y est plusieurs fois défini comme « pintor soberano » ou « noble pintor », il est même nommé Capitaine par Alexandre. L’auteur intègre également la commande par le roi d’un tableau de son cheval Bucéphale ; cet épisode transmis par Pline symbolise le réalisme de la peinture d’Apelle. *Apeles y Campaspe*, jouée au Palais royal en 1681, pourrait être une quatrième interprétation de la péripétie, à moins qu’il ne s’agisse de *Darle todo y no dar nada* de Calderón ; voir à ce sujet Javier PORTÚS PÉREZ, « Entre el divino artista y el retratista alcahuete... », p. 141. Pour une étude exhaustive des sources et des représentations de l’épisode d’Apelle et Campaspe, et l’influence des pièces de Lope, Calderón et Lanini sur un poème de Gabriel Bocángel, voir Bienvenido MORROS MESTRES, « Sentido y fuentes de la canción de Bocángel “Al caso de Apeles” en “La lira de las Musas” », *Dicenda : Cuadernos de filología hispánica*, 2001, n° 19, pp. 179-242.

arrive, il ne se séparera pas de lui. Pour tous enfin, il est le meilleur peintre : « divino Apeles », « Segundo ser darle puedes / a un cuerpo », « tan divino arte ejerces »¹⁴¹³.

Courtisan et divin, tel est l'héritage antique et biblique du personnage d'Apelle, peintre parfait. Mais l'artiste reflète également une conception esthétique particulière. À deux reprises dans la pièce, Apelle a l'occasion de s'exprimer sur ses goûts. En écoutant les premières notes d'un chant, il dit : « oye, que la simpatía / tras sí arrastrarme procura / que tienen con la Pintura / la Música y la Poesía », ce qu'il confirmera plus loin : « Ya hice reparo yo en uno / y otro, que son muy parientes / música, poesía y pintura »¹⁴¹⁴. Cette répétition encadre le moment de gloire d'Apelle : la première occurrence intervient juste après sa nomination en tant que peintre officiel et exclusif, et la seconde, juste avant la séance de pose avec Campaspe, qui va déclencher sa folie. L'inversion des termes en son sein fait que chaque art est égal à un autre et qu'aucun n'occupe une place privilégiée, ou que tous s'y inscrivent.

Le message sur l'art pictural transmis par divers personnages tout au long de la pièce parachève cette impression : Alexandre parle de la peinture comme du « mejor arte, / más noble y de más ingenio »¹⁴¹⁵. Aussi, quand Héphaïstion lui fait remarquer que la récompense qu'il assigne à son peintre nouvellement nommé est disproportionnée – « Mira que es precio excesivo / para Apeles » –, l'empereur rectifie le jugement en mesurant l'artiste à son aune : « que si él es Apeles, yo / soy Alejandro; y midiendo / la distancia desde mí, / nada es excesivo precio ». Enfin, si Campaspe ignore ce qu'est un portrait, elle connaît l'expression artistique comme étant « una noble mentira / de la gran naturaleza »¹⁴¹⁶. D'une part, la grandeur de l'art pictural ne semble pas en discussion, ou plutôt elle semble tranchée, la position d'ensemble affirmant une vision réfléchie sur sa spécificité – la peinture est virtuelle mais intellectuelle –, et d'autre part, Apelle est présenté comme un peintre salué dans ses fonctions de courtisan, d'artiste, et même d'amoureux honnête, puisqu'il se verra décerner par Alexandre la main de sa favorite.

Calderón procède donc à l'extrapolation de l'un des épisodes les plus fameux de la vie d'Apelle qu'il étend sur trois actes et qu'il émaille de réflexions claires sur la condition du peintre excellent ainsi que sur la valeur de la peinture, présentés sous leur meilleur jour. En 1677, l'auteur publie sa *Deposición a favor de los profesores de la pintura*, qui insiste sur la noblesse de cette pratique en argumentant sur le motif du *Deus pictor*, présent dans *Darlo todo y no dar nada*. Une cohérence de pensée se dessine distinctement entre ses deux discours, littéraire et théorique, ce sur quoi nous reviendrons.

¹⁴¹³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada* [1657], in *Septima parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca...* Madrid : Juan Sanz, 1715, éd. fac-similé. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ; Madrid : Biblioteca Nacional, 2009, II, p. 377. Sur les différentes éditions de l'œuvre, voir Erik COENEN, « Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón », pp. 195-209.

¹⁴¹⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada...*, I, pp. 350-351 et II, p. 371.

¹⁴¹⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada...*, I, p. 348.

¹⁴¹⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada...*, I, p. 349 pour les citations précédentes, et II, p. 366 pour celle de Campaspe.

La pièce de Lope est en revanche datée du début du siècle, et son message sur la peinture et sur son représentant par excellence, Apelle, montre une certaine subtilité dans les tournures dramatiques et verbales. La thématique picturale apparaît principalement à deux moments distincts, le premier étant la séance de pose avec Campaspe, épreuve dans laquelle l'artiste échoue. Il faut dire qu'Alexandre a pris le soin de lui rendre la tâche difficile en le mettant doublement au défi, face à l'instance créatrice de référence, la nature, et face à un autre artiste, le sculpteur Lysippe :

Llama a Apeles:
retrate de mi Campaspe
la celestial hermosura,
mientras hace su figura
Lisipo en mármol o jaspe. [...]
Hoy de la naturaleza
has de ser competidor¹⁴¹⁷.

La réaction de l'intéressé décline deux autres *topoi* de l'image du peintre, les deux feux divins entre lesquels il semble pris :

Está la pintura
corrida de verse aquí.
Los colores no podrán
competir con las que ven;
el arte y mano también
cobardes de verla están.
¡Cielos, pintores divinos!
Es, Prometeo, mi fama,
que os pretendo hurtar la llama:
¡muerto soy! ¡Qué desatinos!¹⁴¹⁸

Devant l'incrédulité de l'empereur, Apelle précise aussitôt sa pensée : « Digo, señor, / que de una rara figura, / nadie entiende la hermosura / como un perfecto pintor ». Le maître grec évolue à contre-courant de son image en expérimentant des sentiments non nobles de peur, de couardise ; de plus, il ne se reconnaît pas dans les lignées divines dont il redoute au contraire le désaveu. Il se définit lui-même comme inférieur et imparfait. La raison de ce comportement pourrait en éclaircir le fond métaphorique : Apelle est amoureux et il se sent indigne de celle que son cœur a choisie. L'éventuelle impossibilité de peindre Campaspe pourrait se limiter à une illustration verbale de la réelle impossibilité d'un amour partagé, mais la mise en scène concrétise ensuite très précisément cet échec pictural. Le face à face entre l'artiste et son modèle produit l'inverse de ce qui est attendu d'une scène de portrait : « Si pinto los ojos, ciego; / si la boca, mudo estoy »¹⁴¹⁹, se plaint Apelle. Le *topos* de la peinture muette est retourné en défaveur du peintre ; au lieu de dérober virtuellement la beauté vivante de Campaspe, il perd lui-même l'usage des sens, de la raison et des pinceaux. Nombreuses

¹⁴¹⁷ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro*, in *Obras de Lope de Vega. Vol. XIV, Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 [1^{re} éd. 1966], I, vv. 516-520 et 537-538.

¹⁴¹⁸ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 543-552.

¹⁴¹⁹ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 589-590.

sont les exclamations sur son incapacité à peindre : « Rindo la ignorancia mía », « ¡Cielos, no acierto a pintar! », « En vano porfío », « nunca he pintado tan mal »¹⁴²⁰.

Le jugement d'Alexandre ne l'épargne pas moins : en interrompant son peintre qui tente d'achever son œuvre, il lui lance un « No sabrás » rédhibitoire, et devant l'ébauche de portrait, il prononce la pire critique redoutée par un artiste : « Muestra a ver; no le parece »¹⁴²¹. La réclamation de Campaspe auprès du roi qui la donne en consolation à Apelle finit d'enliser celui-ci dans une imperfection contagieuse : « que ya no tengo valor, / pues por faltas que me hallaste / a aderezar me enviaste / a la casa de un pintor »¹⁴²². Campaspe apparaît ainsi comme le porte-parole de ceux qui considèrent le peintre comme un artisan, et aucun des arguments de l'empereur ne la convainc. Ses dernières paroles résument d'une certaine manière le traitement de l'anecdote par Lope : « Grandeza es ésta, / mas parece desatino »¹⁴²³. Sa réélaboration de la légende antique semble en effet se concentrer principalement sur ce que reflète le titre même de la pièce : la grandeur, la magnanimité et la libéralité d'Alexandre, d'autant plus admirable qu'elle s'exerce face à un sujet qui n'honore pas son engagement. Le message sur la peinture en est troublé, malgré la réhabilitation d'Apelle par l'empereur, qui s'arroge en passant l'affiliation au Peintre céleste et relègue finalement l'artiste au second plan :

porque fue el primer pintor
de la fábrica del suelo
en dar vida, en dar belleza
a las cosas con colores;
mira que son los pintores
segunda naturaleza.
De un rey, si tengo valor,
no pudieras tú emplearte
en más elevada parte
que en el alma de un pintor¹⁴²⁴.

Cette double proximité avec l'art divin et la noblesse royale n'est cependant pas satisfaisante pour Campaspe, qui ressent cruellement la différence de nature qui persiste entre l'original et son imitateur ; elle estime ainsi la grandeur d'âme d'Alexandre, mais la refuse à l'artiste. Apelle clôt d'ailleurs la péripétie par un syllogisme qui sonne creux :

Ven, mi Campaspe, y no llores,
aunque es de amor justa ley;
que si Alejandro era Rey,
yo soy rey de los pintores¹⁴²⁵.

¹⁴²⁰ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, respectivement aux vers 569, 574, 576 et 647. Cette dernière exclamation d'Apelle se poursuit ainsi : « nunca he pintado tan mal / ni me han pagado tan bien », car il reçoit malgré tout la reconnaissance d'Alexandre sous la forme d'un mariage avec Campaspe. Cette boutade serait digne d'une *comedia* burlesque ou d'un « cuentecillo », tant elle représente le comble du peintre officiel, d'autant plus honoré qu'il est médiocre.

¹⁴²¹ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 607 et 610.

¹⁴²² Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 681-684.

¹⁴²³ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 691-692.

¹⁴²⁴ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 663-672.

¹⁴²⁵ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 697-700.

Aucune qualité probante de sa part ne plaide en faveur de ce titre, légendaire, mais mis à mal par la mise en scène. Seul le pouvoir est ici encensé. La configuration du peintre incapable n'est cependant pas isolée, d'autres anecdotes représentent des peintres vaincus par leur modèle mais savamment relayés par l'instance divine¹⁴²⁶. Reflet de la divinité sur terre, Alexandre achève l'œuvre d'Apelle en concrétisant matrimonialement l'union picturale avortée. Malgré l'échec, le peintre n'est pas déconsidéré : il est reconnu dans sa grandeur, uniquement vulnérable face au sentiment le plus dramatique, l'amour. Entre construction théâtrale et réflexion esthétique, le discours est nuancé, singulièrement tourné. Au terme de cet épisode, nous retenons que c'est le roi qui fait le peintre, en adéquation avec la politique alors en vigueur¹⁴²⁷.

Mais au-delà de cette dimension idéologique attendue, il n'en reste pas moins que la pièce met en scène, de manière inattendue cette fois-ci, la figure du mauvais peintre, sous les traits d'un Apelle qui subit une médiocrité non calculée, contrairement à l'ébauche volontairement ratée et parodique dans l'œuvre de Lanini vue précédemment. Ce contre-pied remarquable, qui fait bégayer Apelle de stupeur – « no acierto a pintar », « nunca he pintado tan mal » –, dit et visualise crûment ce qui est majoritairement associé aux peintres de seconde zone, en particulier les « estropeadores » de portraits royaux, que Lope ne manque d'ailleurs pas de brocarder plus loin dans la pièce. En jouant sur l'impossible – l'expérimentation de l'échec par le peintre excellent –, l'intrigue gagne en force dramatique, mais elle mène paradoxalement une défense des plus sincères de la peinture et de son auteur.

En effet, en poussant le *topos* du peintre excellent dans ses retranchements, l'œuvre de Lope offre non pas une justification sur pièce, qui relève toujours d'une confiance presque exclusive en la matérialité, en la réussite effective œuvre par œuvre de l'artiste, mais une démonstration basée sur le principe d'un art a priori noble, et d'un artiste d'abord admiré pour sa compréhension intellectuelle de la beauté¹⁴²⁸ – même si les ressorts dramatiques font que cette sensibilité devient paralysante. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent les variations picturales sur la rencontre entre Apelle et Campaspe sous les yeux d'Alexandre : au-

¹⁴²⁶ Voir à ce sujet l'article de Javier PORTÚS PÉREZ, « Verdadero retrato y copia fallida... », pp. 241-251.

¹⁴²⁷ Pour l'analyse de la pièce du point de vue de la relation entre peinture et pouvoir, voir Pierre CIVIL, « Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega », colloque international, Florence, 14-15 septembre 1998, Maria Grazia Profeti et Augustín Redondo (dir.). Firenze : Alinea ; Paris : Publications de la Sorbonne (Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles ; 16), 1999, notamment p. 80 : « La exclusividad de Apeles como retratista de Alejandro (también lo era Lisipio como escultor), recalca claramente el cargo de pintor del Rey o el de pintor de cámara como exigencia del sistema monárquico. Los Austrias supieron establecer siempre con los mejores artistas relaciones privilegiadas. » Malgré la réaction de Campaspe, la réhabilitation d'Apelle par Alexandre ne doit pas être mise en doute, et elle correspond à l'opinion que Lope laisse largement entrevoir au fil de ses œuvres. Frederick A. de Armas synthétise ainsi cet enjeu : « El concepto de *deus pictor* le sirve aquí a Alejandro para explicarle a Campaspe el gran valor del pintor y su puesto prominente en la jerarquía social. Se acerca el artista a Dios, pues lo imita siendo otra *natura naturans*. Como dijimos anteriormente, no solamente se explica la magnanimidad del monarca a través de la concepción teocéntrica del arte, sino que también se considera al artista como inferior sólo al rey, pues éste necesita de sus servicios para esparcir su fama. », Frederick A. de ARMAS, « Pintura y poesía... », p. 730. Cette toile de fond topique et théorique n'empêche pas l'auteur d'exploiter dramatiquement le *locus classicus* de manière originale.

¹⁴²⁸ Apelle s'exclame bien, en découvrant la perfection de Campaspe : « nadie entiende la hermosura / como un perfecto pintor. », Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 559-560.

delà des poses galantes, une fresque de Giorgio Vasari (fig. 118) et l'œuvre perdue de Lucas de Valdés, unique tableau espagnol connu sur ce thème, insistent précisément sur la présentation du portrait – cette fois achevé – de Campaspe, preuve matérielle d'une grandeur d'âme qui inspire celle du roi.

La seconde illustration du thème pictural apparaît lors du deuxième acte, en plein milieu de l'intrigue, et elle n'est pas non plus dénuée d'originalité, malgré les apparences. La figure du maître grec resurgit dans une lettre adressée à Roxane et accompagnée d'un petit portrait de l'empereur dont l'amazone s'est éprise, effigie excellemment réalisée par Apelle. La position emblématique d'Alexandre observée dans le premier acte y est reformulée très clairement :

Tantos retratos había
de Alejandro en toda Grecia,
por lo que ya el mundo precia
su grandeza y valentía,
que muchos malos pintores
le retrataban, por ver
que ganaban de comer
con el nombre y los colores.
Y así, Alejandro mandó
dar licencia sólo a Apeles,
de cuyos raros pinceles
este retrato salió¹⁴²⁹.

La problématique des mauvais peintres, comme dans la Grèce antique, était alors une réelle préoccupation et le décret attribué à Alexandre, sans réel fondement historique toutefois¹⁴³⁰, reflète la position que les autorités durent adopter¹⁴³¹. Apelle est amendé des limites qu'on lui a vues durant le premier acte, et il est réconforté dans sa fonction de garant de l'image du monarque : le pouvoir fait le peintre, mais les pinceaux de celui-ci font la gloire du prince. Sa figure est donc remise sur des rails traditionnels, clairement aux antipodes des « pintamonas » dérangeants.

Immédiatement après ce rappel théorique, l'auteur achève une sorte de panorama implicite et condensé sur la place particulière des arts dans la société, par une évocation de la poésie. L'hommage que rend Alexandre à Achille sur sa tombe prend la forme d'une comparaison avec sa propre destinée. L'unique lacune que le roi y relève et qui le désespère est l'absence du témoignage qu'un poète aurait pu lui offrir :

¹⁴²⁹ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, II, vv. 506-517.

¹⁴³⁰ Javier PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las artes plásticas...*, p. 380 : « Aunque la crítica moderna ha demostrado que Apeles no fue un pintor exclusivo de su príncipe, lo cierto es que en el siglo XVII no se pensaba así, y las alusiones que lo prueban son numerosas. » L'auteur se réfère à l'ouvrage de Ferro, *Storia...*, p. 166, qui évoque les portraits peints par Aetion, Antiphiles et Nikias.

¹⁴³¹ Voir à ce propos Pierre CIVIL, « Retrato y poder... », p. 75 : « En un *Memorial* redactado entre 1608 y 1615, arremetió [Lope] contra los malos pintores, refiriendo la anécdota famosa de Felipe II magnánimo con los retratistas ignorantes a pesar de que éstos ofendían en sus cuadros la majestad y autoridad real. “Dexadlos ganar de comer”, decía el Rey Prudente, “que ya que pintan nuestro rostro, no pintan nuestras costumbres” [citation tirée de María Cruz García de Enterría, « Un memorial casi desconocido de Lope de Vega », *Boletín de la Real Academia Española*, LI, 1971, pp. 139-160]. »

Envidio que hayas tenido
 aquel divino poeta
 Homero, a quien no sujeta
 tiempo, envidia, muerto, olvido,
 por coronista famoso,
 pues con su verso divino
 a hacer inmortales vino
 tu fama y nombre dichoso¹⁴³².

Le parallèle entre « el arte divino », au vers 689, et ce « divino poeta » ne cesse de résonner dans cette reconstitution implicite de la discussion sur la place des arts, face au pouvoir, mais aussi les uns face aux autres. Le message de Lope semble clair, mais ses choix dramaturgiques indiquent également une lucidité particulière. Alexandre dispose de son peintre et de son sculpteur favoris pour concrétiser et immortaliser son image, mais il s'inquiète de ne pas avoir un chroniqueur qui soit aussi habile et fidèle dans la transmission de sa personnalité. Cependant, autant le rapport entre le souverain et son peintre, et aussi son sculpteur, est documenté dans les sources antiques – même si le décret d'exclusivité reste hypothétique –, autant Lope accommode à son goût ce désir d'Alexandre de se voir chanter par le meilleur des poètes : Démophon, convoqué à cet effet, était en réalité le devin du roi¹⁴³³. L'auteur force l'histoire afin d'y refléter l'équation complète qui relie le pouvoir et les arts, et les arts entre eux à son époque, la poésie devant apparaître comme le point de comparaison à atteindre et à admirer¹⁴³⁴. À la renommée assurée par le peintre choisi, seul et unique, correspond la postérité garantie par le poète également parfait entre les meilleurs :

- Alejandro: Vitelo, escribir a todos
 se concede de mil modos;
 pero es un cansancio, vil
 cuando no es con perfección:
 el poeta ha de nacer.
 – Vitelo: ¿En qué se han de conocer
 los que verdaderos son?
 – Alejandro: En el arte y natural
 que hacen las obras perfectas,

¹⁴³² Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, II, vv. 594-601.

¹⁴³³ Frederick A. de ARMAS, « Pintura y poesía... », pp. 731-732 : « Sin el poeta, el héroe es olvidado. Alejandro ya tiene su pintor, Apeles. Manda entonces llamar a su poeta, que será en esta obra Demofón. [...] Es interesante notar que, según Quinto Curcio, Demofón era el mago de Alejandro y no su cronista. Esta falta de exactitud histórica puede tener una razón importante: para Lope lo que importa no es el cronista que trata de preservar los hechos, sino el poeta que interpreta estos hechos del mismo modo que el astrólogo que debe de interpretar los aspectos de los planetas. »

¹⁴³⁴ Pierre Civil émet cette hypothèse en interrogeant le parallèle entre poésie et peinture, « pilares de la monarquía », implicitement présent dans les paroles d'Alexandre lorsqu'il se désespère de ne pas avoir un poète louant ses exploits : « La comedia que exalta las grandezas de Alejandro Magno a modo de metafórico retrato encuentra probablemente, a través de estos sutiles efectos metateatrales, algo más de coherencia. El tema del puesto y papel del artista quizá le sirva a Lope para clarificar – en cierta medida por lo menos – los fundamentos de su arte, a la vez que su propia posición social. », Pierre CIVIL, « Retrato y poder... », p. 81 ; voir aussi p. 82. Frederick A. de Armas rejoint cette interprétation en analysant l'art de Lope à la lumière de la comedia *La quinta de Florencia* : « Lope de Vega, poeta, pinta con las acciones un retrato del duque de Florencia [que se llama Alejandro]. Es entonces nuestro dramaturgo un segundo Apeles que dibuja un segundo Alejandro. Cada uno se perfecciona al imitar su modelo por excelencia; ahora bien, el modelo de Lope es en primera instancia Apeles, pero en última instancia, el Apeles celestial. », Frederick A. de ARMAS, « Pintura y poesía... », p. 727.

y que todos los poetas
de aquel sólo digan mal;
porque es más claro que Apolo
que no le iguala ninguno,
cuando todos se hacen uno
para perseguir a uno solo¹⁴³⁵.

Ce critère de distinction de l'artiste parmi les amateurs est évocateur d'un recul certain face à la pratique de l'art en général, et ces paroles sur la relativité du jugement et la confiance à avoir en la subjectivité qui sait reconnaître la perfection, même conspuée, en disent long sur la mentalité de l'auteur. Et c'est un éclairage que nous pouvons appliquer à la mise en scène de la faille d'Apelle, tellement parfait dans son humanité que son art en implose, momentanément seulement, car comme le lui conseille Alexandre, et comme il le promet lui-même, Apelle mettra en image son amour et cette gloire, une fois l'inspiration et le génie recouverts¹⁴³⁶.

L'imperfection fait partie de la vie de l'artiste, mais elle est due au regard extérieur, tombeur ou railleur. L'échec d'Apelle peut ainsi refléter l'incapacité que peut, ou doit même expérimenter tout artiste afin qu'il se sublime, tout en gardant conscience et de sa grandeur, et de ses limites. La mise en scène de l'art dans cette pièce offre ainsi un discours nuancé et réaliste¹⁴³⁷, éloigné de l'idéalisme topique qui tend à l'assimilation presque inconditionnelle de l'artiste avec le divin. Le peintre et le poète mal ou trop vite jugés sont réhabilités par le monarque sur un critère de perfection, l'artiste devant s'accorder au diapason esthétique mais aussi éthique de la souveraineté. Lope a pu transmettre dans cette œuvre sa propre réflexion sur l'art, et sur son art¹⁴³⁸, que nous retrouvons dans son *Memorial* sur la bonne et la mauvaise peinture, rédigé entre 1608 et 1615.

Dans la monarchie des Habsbourg, la défense de la peinture s'est concentrée en grande partie sur l'enjeu et le statut de la peinture de cour : parallèlement ou conjointement au rôle des commanditaires religieux, l'interaction des intérêts du monarque et de l'artiste a alimenté les débats sur une pratique qui peinait à s'affirmer en dehors de ces dépendances. Les intimes convictions et les revendications plus personnelles n'apparaissent qu'en filigrane des

¹⁴³⁵ Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, II, vv. 627-641.

¹⁴³⁶ « Mas yo te juro pintar / un cuadro de aquesta historia, / que al templo de la memoria / sirva de famoso altar. », Lope de VEGA, *Las grandezas de Alejandro...*, I, vv. 649-652.

¹⁴³⁷ Nous pouvons voir dans la relativité inhérente au jugement de goût exprimée par Alexandre le pendant fictionnel d'une considération, voire d'une expérimentation réelle de la part de Lope : « Recordemos que según un testimonio de la época, el Fénix tenía en casa un retrato suyo que llevaba escritas estas prudentes palabras de Séneca: *Laudes et iniuriae vulgi in promiscuo habendae sunt; nec de his dolendum, nec de illis gaudendum* [traduit en note : "Los aplausos y los insultos del vulgo van siempre muy unidos. No hay por qué dolerse de éstos ni por qué alegrarse de aquéllos"] ». », Pierre CIVIL, « Retrato y poder... », p. 86.

¹⁴³⁸ Frederick A. de ARMAS, « Pintura y poesía... », p. 732 : « Pintor y poeta se relacionan en *Las grandezas de Alejandro* no sólo a través del concepto de la hermandad entre las dos artes, sino por dos motivos que reocurren en las comedias del Fénix: las bases teocéntricas de ambas artes y la idea del arte como portavoz de la fama. Así, pues, pintor y poeta son imprescindibles: no solamente son ellos los que alaban mejor a Dios a través del concepto de *imitatio*, sino que en cierto sentido hacen un papel tan importante como el del representante de la justicia divina, o sea el monarca, ya que utilizando la verdad poética perfeccionan sus hechos y los inscriben, ya plenos de moral *philosophia*, en los anales de la fama. Para Lope de Vega, pues, la figura de Apeles no es meramente el *locus classicus* del pintor por excelencia, sino que sirve para clarificar las bases de su arte y su concepto del puesto y papel del artista, sea éste poeta o pintor, en la sociedad. »

discussions, des formulations visuelles et des expressions littéraires, par exemple au détour d'une figure d'Apelle pas totalement conventionnelle, mais le rayonnement des modèles absolus n'est jamais totalement éclipsé.

2. L'éclat démiurgique

L'image d'Apelle constitue un biais privilégié pour illustrer le face à face entre l'artiste et le souverain, avec comme toile de fond les questions de noblesse, de préférence et de postérité. Mais son personnage ne suit pas tout à fait le chemin tracé par Pline : les dramaturges façonnent sa destinée et exploitent les failles des anecdotes que les traités théoriques prennent soin de figer ou de dépasser. Ces libertés de mises en scène ne s'éloignent cependant pas des problématiques artistiques ; elles insèrent au contraire la réflexion des auteurs au sein même du topique. Les différents Apelles rencontrés ne sont pas de simples copies ou marionnettes empruntées telles quelles à la légende : ils sont de véritables personnages, certes stéréotypés, mais souvent animés d'une certaine originalité artistique. La facette courtisane traditionnelle et la figuration beaucoup plus exceptionnelle du peintre à l'œuvre font de l'Apelle dramatique un nouveau miroir pouvant réfléchir les gloires des artistes modernes et côtoyer la portée créatrice d'un autre topique, celui du Dieu peintre.

Si les noms des peintres italiens et espagnols les plus célèbres n'apparaissent quasiment jamais dans le *dramatis personæ*, le déguisement antique, celui d'Apelle en particulier, peut les inviter implicitement sur scène. L'assimilation des personnalités passées et présentes touche à ce qui les différencie de la masse, c'est-à-dire le style et la fonction sociale. Apelle est, selon le récit de Pline, l'un des premiers peintres à se distinguer non seulement par une maîtrise technique innovante, mais également par une touche particulière, cette grâce qui caractérise ses portraits notamment. Dans *Darlo todo y no dar nada* de Pedro Calderón de la Barca, quand le peintre demande à Campaspe de ne pas bouger afin d'apprécier au mieux l'atmosphère de la scène, ou le tracé de son visage, il est possible de songer au maître de la perspective aérienne et du portrait, Velázquez¹⁴³⁹.

Mais le parallèle entre le maître grec et ses homologues modernes emprunte le plus souvent le thème de leur condition commune de peintre officiel, et la symétrie se dédouble alors en comprenant la personne du monarque. Pour les dramaturges du XVII^e siècle, la matière malléable remonte au siècle antérieur et à la gloire qui y est attachée, d'autant plus admirée qu'elle contrastait avec un présent moins faste. Charles Quint et Philippe II sont les effigies politiques de cette période et leur éclairage pictural est dû, en partie, aux artistes étrangers qu'ils ont affiliés à la cour espagnole, sur le modèle de ce qui se faisait en Italie. Titien, même s'il n'a pas ou peu officié physiquement à la cour, a été nommé premier peintre

¹⁴³⁹ « No hagáis / mudanza, para que llegue / a coger más fijo el aire. », Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada...*, II, p. 375. Sur les possibles références à Velázquez dans le théâtre de Pedro Calderón de la Barca, voir Eunice JOINER GATES, « Calderón's interest in art », *Philological Quarterly*, 1961, t. 40, n° 1, pp. 63-64.

par Charles Quint et a bénéficié de titres officiels ; il a constitué à son tour un exemple répété lors des règnes suivants.

Nous avons souvent observé le processus de modernisation d'Apelle, nom promu à la louange des artistes modernes, les nouveaux Apelles, parfois dans un jeu de miroir multiple : Rubens est le nouveau Titien, ce dernier étant lui-même un nouvel Apelle, tout comme Philippe IV renvoie à ses aïeux¹⁴⁴⁰. Le parallèle instauré par la majorité des supports écrits entre le maître grec et les peintres contemporains face à leurs monarques respectifs a profité d'une porosité entre réalité, topique et fantasme, mais au final, seul un fond tangible assez réduit¹⁴⁴¹ a servi de base aux phénomènes de réappropriation, de projection et même d'identification, jusqu'à l'appellation de tout grand peintre par le nom d'Apelle, au détriment de leur patronyme propre.

Sur scène, ces associations sont également présentes, mais les allusions insistent davantage sur la ressemblance entre la figure d'Alexandre le Grand et les monarques espagnols, tous hommes politiques de grande envergure mais aussi mécènes célèbres ; la peinture officielle est ainsi confortée dans son rôle d'instrument du pouvoir. Cependant, l'autre versant de la similitude n'est pas achevé : la précision sur l'identité des Apelles modernes est souvent manquante¹⁴⁴². Plus que les personnalités, ce sont certaines notions qui

¹⁴⁴⁰ Nous avons mentionné cet enchâssement des figures dans notre analyse du poème de Lope de Vega « Al cuadro, y retrato de su Majestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, Pintor Excelentísimo » ; voir chap. III. Voir également l'article de Frederick A. de ARMAS, « Pintura y poesía... », p. 729. Le rapprochement entre peintre antique et peintre moderne est le fait même du Titien : « I hold myself to be so flattered by this, that I dare to affirm I do not envy the famous Apelles, who was so dear to Alexander the Great, and I say so with reason, since, if I consider the dignity of the monarch he served, I fail to see who else is more like Alexander in all parts that are admirable of praise than your Majesty. », tiré de J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle, *The life and times of Titian*, Londres, 1881, II, 279, et cité par Frederick A. de ARMAS, dans « Lope de Vega and Titian », *Comparative literature*, 1978, vol. 30, p. 343, note 22. Sur les similitudes techniques et thématiques entre Apelle et Titien, voir Ruth WEDGWOOD KENNEDY, « Apelles redivivus », in *Essays in memory of Karl Lehmann*, Lucy Freeman Sandler (éd.). New York : Institute of Fine Arts, New York University (Marsyas ; 1), 1964, pp. 160-171. D'un autre côté, la comparaison antique appliquée à Rubens et Philippe IV est surfaite, uniquement basée sur l'effet de filiation recherché : « Rubens and Philip IV, on the other hand, had little in common and their relationship was brief. The Flemish painter came to the Spanish Court on a diplomatic mission : he was advocating peace with England, which he thought would bring solace to his war-ravaged country. Rubens could not be considered an admirer of Philip IV. », *ibid.*, p. 343. Il est intéressant que ces parallèles revendiqués ou constitués de toutes pièces participent d'une idéalisation du statut de peintre, qui diffère beaucoup de la réalité : Apelle n'a sans doute pas été le peintre exclusif d'Alexandre et il n'a certainement pas maintenu la familiarité qu'on lui prête avec l'empereur, tandis que le Titien ne semblait pas jouir d'un traitement financier de faveur (mais son statut lui permettait cependant de s'en plaindre directement au roi) : Rudolf et Margot WITTKOWER montrent l'autre côté du reflet officiel et les difficultés administratives auxquelles était confronté le premier peintre de la cour de Charles Quint, dans *Les enfants de Saturne...*, pp. 310-316.

¹⁴⁴¹ En plus du statut effectif des peintres modernes, surtout italiens, rappelant celui attribué à Apelle, une ressemblance anecdotique mais symbolique inaugure le mécénat politique de l'Espagne du XVI^e siècle : « Era cosa consabida que la relación particular de Carlos V con Ticiano a menudo se comparaba con la de Alejandro Magno y Apeles, a quien celebra Plinio en su *Historia natural*. Como el vencedor de Darío, el de los luteranos tenía un defecto físico. Los dos pintores resolvieron satisfactoriamente este problema y en recompensa obtuvieron la exclusiva del poder retratar a sus soberanos. », Simon A. VOSTERS, « El intercambio entre teatro y pintura... », p. 21. En ce qui concerne Philippe IV, le parallèle avec Alexandre reposerait en partie sur la conversation qu'il aimait avoir avec Velázquez dans son atelier, à l'instar de l'empereur auprès d'Apelle. Mais si Pline rend compte des insuffisances d'Alexandre dans son jugement artistique, Philippe IV aurait pu concrétiser son goût en maniant lui-même les pinceaux, ce qu'un portrait anonyme immortalise ; voir chap. VIII.

¹⁴⁴² Dans la *comedia El cerco de Santa Fe*, de Lope de Vega, l'allégorie de la renommée dit à celle de l'Espagne : « espero un Carlos Quinto, un gran Filipo, / para quien guardo a Apeles y Lisipo. », Lope de VEGA, *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, in *Primera parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio...*

sont défendues par ces rapprochements répétés. L'admiration suscitée par le travail individuel des artistes laisse place à une réflexion idéologique basée sur le décorum et l'*imitatio*, valeurs qui occupent le nœud de la relation entre artiste et souverain, tout comme l'honneur obsède l'intrigue. Le portrait équilibré réalisé par Apelle tient lieu de pierre de touche de cette conception. La peinture est présentée comme un art s'épanouissant sur le tuteur monarchique ; la figure d'Apelle, à la fois référence à l'Antiquité et antonomase du peintre officiel universel, en est la sève.

Par la réverbération royale qui concentre la gloire moderne, la figure d'Apelle ne concrétise pas les personnalités toujours diluées des prétendants à cette reconnaissance dans le présent ; mais l'écriture dramaturgique n'a pas fonction à pallier la pudeur qui leste l'ensemble de la théorie artistique espagnole ainsi que le propre discours du peintre. Ainsi, le masque d'Apelle n'a pas vocation à tomber afin de dévoiler une identité spécifique ; il est bien plus un instrument propice à la variation sur le thème du don artistique et de ses subtilités. Dans le prolongement de cette magnificence courtisane, Apelle accède cependant à une apothéose significative, en entrant en contact avec l'instance démiurgique par excellence, celle du *Deus pictor*. L'affiliation est là encore nuancée, de l'Apelle divin au Dieu comparé à Apelle. Voyons quelles sont les qualités retenues pour fonder ce rapprochement, cette incarnation de la faculté créatrice.

L'image du Dieu créateur sur laquelle insiste le poète dans les honneurs qu'il attribue à la peinture prend véritablement la forme du Dieu peintre sous la plume du dramaturge. Celui-ci, même s'il mesure son écriture à l'œuvre du peintre¹⁴⁴³, approfondit plus librement la particularité picturale et joue avec sa personnification ; l'assimilation de la figure divine avec celle de l'artiste atteint ainsi un degré intense, sans s'écarter des préoccupations sociales et éthiques, au contraire. Ainsi, dans la continuité des éloges adressés à l'artiste dans sa relation avec le souverain, l'argument de la divinité intervient fréquemment ; la noblesse de rang

[1604], Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ; Madrid : Biblioteca Nacional, 2008, f° 89v°. L'équation peut cependant être facilement résolue : « Es obvia aquí la alusión a Ticiano, quien en 1548 en Augsburg pintó al emperador en varias posturas (sentado, de pie y a caballo) y a Felipe II en el *Maiores tibi*. La mención de Lisipo – según Plinio tenía el monopolio de retratar en escultura a Alejandro – probablemente es una alusión al escultor y pintor florentino Baccio Bandinelli. », Simon A. VOSTERS, « El intercambio entre teatro y pintura... », p. 21. Lope, connu pour son affinité envers les arts, multiplie les allusions à la peinture et à Apelle dans ses œuvres, mais il n'offre paradoxalement que peu de références directes aux peintres modernes : « Son muy escasas las citas de pintores contemporáneos. Es extraño que en una tan variada producción, donde se recoge todo lo que palpitaba en el ámbito nacional, no se encuentre mayor documentación artística. Y esto en un poeta como Lope, tan presto en recoger todas las alusiones al medio en que se movía. Mucho debe haber en esta extrañeza, del orgullo de nuestro dramaturgo que pocas veces valora con justicia las obras de sus contemporáneos, sean literatos o artistas. », José CAMÓN AZNAR, « Citas de arte en el teatro de Lope... », p. 250. Parmi les occurrences, se sont surtout les noms de peintres étrangers qui sont mis à l'honneur : Raphaël (« Urbino »), Titien, Rubens. Cependant, ce choix reflète de manière très réaliste le statut d'exception de ces peintres.

¹⁴⁴³ Entre l'intégration du motif du peintre dans les compositions poétiques et théâtrales, il ne peut y avoir une différence de nature ; les plus grands auteurs se sont illustrés dans les deux supports. Une différence de degré intervient cependant, notamment dans la capacité dramaturgique à embrasser toutes les expressions artistiques : poésie, musique, peinture, etc., sans que cela ne préjuge d'ailleurs de la supériorité de l'une sur les autres. Pedro Calderón de la Barca tient cependant pour évidente la domination de l'art pictural, précisément du fait de son origine divine ; il insiste sur ce point dans sa *Deposición* de 1677.

s'accompagne d'une grandeur chrétienne qui, par rétroaction, touche la figure emblématique d'Apelle.

Le raccourci contenu dans l'expression « Apelle divin » découle d'un syllogisme amorcé par les revendications des uns et les exigences des autres. La peinture n'est reconnue comme art qu'à la condition qu'elle corresponde à un état de grâce dans son expression : le public, les commanditaires, les écrivains veulent un art qui répond à leurs attentes de vraisemblance et de bienséance, l'*imitatio* et le decorum. De leur côté, les peintres s'appliquent à satisfaire ces attentes, dans la mesure de leurs capacités. Le marché de l'art ne fonctionnait pas autrement à l'époque en Espagne, les œuvres libres ne constituaient qu'une minorité de la production : pour obtenir une avancée sociale, les artistes devaient transcender les commandes politiques et religieuses, majoritaires, et donc entrer dans ces sphères, s'appropriant leurs valeurs, mettant ainsi l'esthétique au service d'un rendu glorieux et pieux. Tout peintre tendant vers ce but, et y parvenant un tant soit peu – une petite minorité –, pouvait ainsi être considéré comme appartenant ou touchant à l'autorité contentée, d'où les peintres dits souverains ou divins. Certains d'entre eux ont accompli cet exercice exigeant tout en y imprimant une valeur esthétique novatrice ; ils en ont tiré davantage de prestige, mais pas toujours de leur vivant.

Ces faits de langue qui associent l'artiste à la grandeur royale ou divine ne reflètent aucune réalité générale, tout au plus quelques opportunités particulières, souvent offertes à des artistes étrangers, et très tardivement accordées à des peintres espagnols. Ces processus verbaux anticipent et idéalisent un changement beaucoup plus subtil et laborieux dans les faits : même quand toutes les qualités et les reconnaissances étaient réunies, un critère annexe restait rédhibitoire, celui de la naissance¹⁴⁴⁴. Autrement dit, les constructions de figures de peintres excellents sont des utopies à considérer comme l'expression d'ambitions et de convictions individuellement et subjectivement ressenties, et confortées par le même type d'expressions remontant à l'Antiquité – Pline rend lui-même compte d'une minorité à travers le personnage d'Apelle et des autres maîtres grecs. Les leitmotifs encensant le peintre n'ont pu infléchir un ordre social établi, mais ils ont continué à se développer jusqu'à devenir des topiques, non pas vides de sens ni de sincérité, mais au contraire remplis de différentes strates de critères et d'attentes. L'image de l'Apelle divin en est la plus haute concrétisation : elle condense les procédés de substitution du vocable « peintre » et d'antonomase du peintre

¹⁴⁴⁴ Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria... », p. 175 : « Es cierto que la propia conversión de la pintura y los pintores en tema de todo tipo de creación literaria es prueba de una cierta estima social e intelectual; pero en una sociedad estamental como la española, basada en la codificación de un sistema rígido de privilegios, el factor básico para la distinción social era la estirpe y no la actividad profesional. Por eso, cuando se habla de la nobleza de la pintura y de los pintores hay que relativizarla mucho y no perder de vista que sólo en contadísimas ocasiones estos creadores pudieron auparse más allá de un medio social calificable, con todas las reservas, de “mediana burguesía”. Y cuando lo hicieron, fue por razones de sangre y no de oficio. » Le plus grand peintre espagnol classique reconnu de son vivant, Diego Velázquez, n'a pas échappé à cette règle. Voir cependant l'analyse de Susann WALDMANN à propos de l'impact dans le genre du portrait et la considération de l'artiste de l'évolution du concept de noblesse dans l'Espagne de la première moitié du XVII^e siècle, la *virtus* tendant alors théoriquement à l'emporter sur la généalogie, dans *El artista y su retrato...*, pp. 80-104.

excellent universel, en y fusionnant l'idée de la Création divine originale à l'excellence liée à l'Antiquité.

Ce type de formulation hautement significative intervient dans les pièces théâtrales de manière mesurée, dans un sens presque unilatéral ; l'hybride greco-chrétien ne s'incarne qu'exceptionnellement. Chez Lope, deux références désignent clairement Dieu comme « Apeles del cielo »¹⁴⁴⁵, dans *El premio de la hermosura*, de 1614, ou « divino Apeles »¹⁴⁴⁶, dans *El niño inocente de La Guardia*, datée entre 1603 et 1606 : elles fonctionnent comme de pures métaphores basées sur la notion d'excellence, la divinité en plus. Dans les paroles du maître grec mis en scène physiquement, nous trouvons la confirmation de cet ordre des choses : dans *Las grandezas de Alejandro*, Apelle – certes diminué par son échec, mais célébré malgré tout – s'en remet aux instances supérieures, les « pintores divinos », et parle d'un « perfecto pintor », qui n'aurait pas failli dans la tâche de représenter la beauté absolue. Il semble exister une différence de nature entre le peintre noble, ou anobli verbalement par le roi confiant dans la bienséance courtisane de son peintre, et le peintre suprême, fondamentalement divin, infaillible. Cependant, la *comedia* de Calderón, *Darlo todo y no dar nada*, marquée par une vision globale de la noblesse des arts, offre une exception notable. Héphaïstion, envoyé par Alexandre comme diplomate auprès de Statire, lui annonce ceci :

Que deis licencia que llegue
a retratar a Campaspe;
que ya sabéis cómo tiene
ofrecido su retrato
a las sagradas paredes
de Júpiter el no igual
arte del divino Apeles¹⁴⁴⁷.

L'association entre Apelle et la divinité n'est pas utilisée pour désigner Dieu, mais pour qualifier directement le peintre légendaire. La nature de cette divinité peut être interrogée : l'anachronisme chrétien est rendu impossible par la contextualisation antique de l'intrigue, renforcée par la mention de Jupiter, lui-même créateur notoire. Ce « divino Apeles » renvoie à la transcendance religieuse païenne, mais Calderón peut avoir insufflé dans ces paroles une vision plus contemporaine, rapprochant la figure du peintre de celle du Dieu chrétien. Par ailleurs, Campaspe est définie comme une « deidad », leitmotiv de l'amour exprimé par Apelle dont la ferveur fait écho à celle suscitée par l'icône catholique, la Vierge.

¹⁴⁴⁵ « Vi divinas hermosuras / en mil damas y señoras / que con diversos pinceles, / por testigo de sus obras, / hizo el Apeles del cielo », Lope de Vega, *El premio de la hermosura*, cité par José CAMÓN AZNAR, « Citas de arte en el teatro de Lope »..., p. 248, et par Susann WALDMANN, *El artista y su retrato...*, p. 46 : « Dios se representa aquí como "Apeles del cielo", que, prueba de su habilidad pictórica ("diversos pinceles") otorgó a las mujeres una belleza divina. » Voir également Frederick A. de ARMAS, « Pintura y poesía... », p. 725.

¹⁴⁴⁶ Cité par Javier PORTÚS PÉREZ, « Una introducción a la imagen literaria... », p. 186 ; il y est fait référence à Dieu comme auteur des portraits de Cupidon et du Christ. Il est intéressant de noter que, tout comme dans le corpus poétique, Apelle peut également représenter un sommet surpassé : le topique est duel, mais toujours orienté vers l'excellence et l'émulation, nous avons déjà précisé cet aspect. Ainsi, Lope écrit dans *Circuncisión y sangría de Cristo* : « Por los dioses soberanos / que nunca Zeuxis ni Apeles / hicieron con sus pinceles / más hermoso rostro y manos. », José CAMÓN AZNAR, « Citas de arte en el teatro de Lope »..., pp. 248-249.

¹⁴⁴⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada...*, II, p. 372.

Cette même Campaspe, troublée par son portrait – dont elle découvre à la fois le genre et l'*imitatio* – pousse le topique de la ressemblance jusqu'à assimiler le peintre à un démiurge : « ¿Segundo ser darle puedes / a un cuerpo? »¹⁴⁴⁸, en évoquant dans le vers suivant le « divino arte » exercé par le peintre. Ces ambiguïtés fréquentes héritées de la scolastique ont en commun de réserver au peintre terrestre une somme exemplaire d'idéaux moraux et artistiques, ce qui caractérise la profonde réflexion de Calderón sur la peinture, nous y reviendrons.

Mais la confluence des excellences semble largement réservée à la figure apte à les embrasser toutes, figure transcendante, abstraite mais originaire : celle de Dieu. À sa suite, les peintres premiers terrestres ne sont légitimés dans leur appellation que dans une dépendance conventionnelle face à leurs patrons divin et souverain. La figure du « Dios pintor » est la pièce maîtresse du jeu idéologique qui sous-tend la mise en scène de la figure du peintre : plus qu'une source d'inspiration, le Dieu peintre devient un modèle de peintre sur scène, une nouvelle antonomase, ce que nous analyserons en détail dans le point suivant. Sans approfondir les implications globales de cette image, déjà ébauchées à propos du corpus poétique et développées dans de nombreux travaux¹⁴⁴⁹, nous évoquerons l'expression ainsi que l'extension limite de cette instance démiurgique qui surplombe inévitablement tout discours sur l'artiste.

L'image du Dieu peintre est le lit d'une pensée qui a évolué et a même connu une révolution dans son utilisation : au Moyen Âge, la divinité créatrice, le *Deus artifex*, conglomérat des idées de Création et de ses projections artisanales, avait une fonction illustrative. Cette figure devait en effet faire le lien entre le monde matériel et le contenu de la doctrine afin de schématiser l'action de Dieu. Au début de l'époque moderne, la volonté d'exemplification s'inverse : les qualités manuelles métaphoriques de la divinité explicitent et légitiment le travail des artisans-artistes. Ponctuellement, ce processus a connu d'autres ancrages, notamment dans les figures du Dieu architecte ou du Dieu géomètre. Le Dieu peintre a également suscité une attention particulière dans les écrits de l'Espagne classique, le théâtre en offre un reflet remarquable et il montre en quelque sorte l'aboutissement du phénomène. Le topique du « Dios pintor » a suivi l'évolution générale, de l'illustration – l'explication de la création divine par l'image de la peinture – à la comparaison – la démonstration de l'origine divine et noble de la peinture –, mais le degré de métaphore a été atteint en faisant de Dieu un peintre à part entière, une figure reconnue et autonome, et non plus seulement assimilable ou assimilée à cette condition.

L'auteur le plus emblématique en ce sens reste Calderón : le thème du Dieu comme peintre apparaît dans plusieurs de ses *autos sacramentales*¹⁴⁵⁰, tandis que le Dieu peintre à

¹⁴⁴⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada...*, II, p. 377.

¹⁴⁴⁹ Voir en premier lieu Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne...*, t. II, pp. 401-404, « Dieu considéré comme créateur », et pp. 427-447, « La théorie artistique de Calderón et les arts libéraux ».

¹⁴⁵⁰ Eunice JOINER GATES, « Calderón's interest in art »..., pp. 55-56 : « This conception of God as Painter [...] appears repeatedly in the *autos* that deal with the theological history of humanity, namely, *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, *El veneno y la triaca*, *La vida es sueño*, *La cura y la enfermedad*, *Amróneda y Perseo*, *El pastor Fido*, and the

proprement parler est effectivement personnifié, notamment dans *El Pintor de su deshonra*, pendant religieux de la *comedia* du même titre. Cette œuvre représente en quelque sorte le chaînon ultime de notre étude : les figures de peintres premiers, originaires mais tangibles, au moins dans la légende, excluent a priori la personnalité divine, rapprochée de la pratique artisanale et artistique dans la Bible et par la tradition, mais sans rapport concret, physique, avec le maniement du pinceau. Au bout de ce processus de métaphorisation, nous trouvons dans l'*auto* de Calderón l'incarnation de cette abstraction par excellence, Dieu étant désigné comme « El Pintor », ainsi rebaptisé tandis que la Nature, la Science, la Faute, l'Amour et tous les autres personnages gardent leur substantif original. Le topique entier – Dieu à l'œuvre dans la Création artistique du monde et dans le portrait de l'homme à son image – a pris corps dans cette pièce qui dépasse la simple transposition allégorique en joignant au mode pictural de l'intrigue une conception aboutie de la place et de la nature de la peinture¹⁴⁵¹. Nous reviendrons sur l'ampleur de cette exemplification du Peintre à l'œuvre.

Le parcours emprunté par l'imaginaire pour apparenter la création artistique à la Création divine finit donc par se jouer visuellement – telle une anticipation du *Dieu le Père peignant la Vierge* de José García Hidalgo (fig. 77) – dans un sens proche du premier degré qui exprime toute la foi et la conviction que l'auteur a pu forger en cette seconde moitié du XVII^e siècle. Nous pouvons y voir le point culminant de la présence de la figure originaire du peintre, dans sa version divine. Mais nous pouvons prolonger l'extrémité de cette hyperbole incarnée du premier peintre par l'évocation d'un autre cas limite, hors de la sphère céleste.

Le double du Peintre dans la version profane de la même trame du *Pintor de su deshonra*, don Juan Roca, s'approche des qualités des peintres excellents – au-delà des statuts d'amateur puis d'usurpateur qui l'associent au mauvais peintre – car il dépasse l'usage commun des pinceaux et, d'une certaine manière, il en sublime la pratique. Comme Apelle, don Juan Roca est confronté à un obstacle esthétique face à son modèle : au début du deuxième acte de la pièce, il tente de saisir la beauté de Serafina, jeune femme trop parfaite d'un mari vieillissant, mais il finit par jeter ses pinceaux. Le peintre amateur se plaint d'une perfection qui lui échappe, et dont l'éclat aveuglant l'empêche de reconnaître sa propre défaillance, sa propre inadéquation. Afin de justifier son abandon, il invoque une théorie artistique assez partielle, et qui révèle quel type d'artiste don Juan Roca est réellement :

Deste arte la obligación
(mírame ahora, y no te rías)

two versions of *El divino Orfeo*. All of these, like *El pintor de su deshonra*, treat of the creation of Man, the Origin of Sin, and the Redemption of Man ; and they interpret these theological problems in much the same allegorical manner. » Sur les usages allégoriques de la peinture dans le théâtre de Calderón, voir également Manuel RUIZ LAGOS, *Estética de la pintura...*, pp. 9-37.

¹⁴⁵¹ Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne...*, t. II, « La théorie artistique de Calderón et les arts libéraux », p. 442 : « La nature humaine est un portrait créé par le *Logos* divin, lequel – à la fois source et résumé des arts et des sciences – est un peintre. L'*auto sacramental* illustre par l'imagination poétique la théorie que le *Traité [Deposición a favor de los profesores de la pintura, 1677]* nous présente sous forme doctrinale. Il est l'aboutissement grandiose d'une spéculation qui a ses origines dans l'Antiquité et les écrits des Pères et se maintient vivante à travers le Moyen Âge et la Renaissance. Une idée traditionnelle, vivante encore après des millénaires, après avoir subi des modifications à toutes les époques de l'histoire occidentale, se trouve développée et façonnée pour la première, et peut-être la dernière fois, dans un chef-d'œuvre poétique. »

es sacar las simetrías,
 que medida, proporción
 y correspondencia son
 de la facción; y aunque ha sido
 mi estudio, he reconocido
 que no puedo desvelado
 haberlas yo imaginado
 como haberlas tú tenido.
 Luego si en su perfección
 la imaginación exceden,
 mal hoy los pinceles pueden
 seguir la imaginación. [...]
 Fuego, luz, aire y sol niego
 que pintarse puedan: luego
 retratarse no podrá
 beldad que compuesta está
 de sol, aire, luz y fuego...¹⁴⁵²

L'art est une obligation, l'imagination est limitée, et la peinture est inanimée. Fort d'une telle conviction, le peintre ne pouvait en effet que choir au moment de se laisser inspirer par un idéal de beauté. La faute incombe donc au modèle : « mas culpa es de tu hermosura », conclut don Juan Roca. Contrairement à Apelle, momentanément troublé par son amour pour la beauté incarnée de Campaspe et démontrant paradoxalement ainsi son sens artistique, don Juan Roca semble a priori inapte à la compréhension subjective de cette qualité esthétique, pour la simple et bonne raison qu'il place la beauté intellectuelle, morale, en amont de la beauté sensible, charnelle. En censurant les composantes mêmes de l'amour et du vivant – le feu, le soleil, l'air, la lumière –, il ne peut avoir accès à l'idéal de beauté plastique qui s'offre à lui, mais dont il n'a pas la jouissance. Don Juan Roca est un artiste sans art, et Calderón joue précisément sur cette amputation initiale en lui greffant avec d'autant plus d'ambiguïté d'autres extensions du personnage du peintre.

Tout comme l'Apelle de Lope promet sa revanche une fois qu'il aura retrouvé ses esprits, don Juan Roca aura l'occasion de se venger de ce portrait frustré, ce qu'il accomplira cependant dans un tout autre cadre. En effet, suite à cette première séance de pose, le geste pictural ne devra plus être compris que dans un sens figuré – sens applicable dès le départ, d'ailleurs –, car le peintre perd son modèle et son art se métamorphose : à la fin du deuxième acte, Serafina est enlevée par un ancien prétendant, don Álvaro, et elle devient alors davantage un motif de vengeance qu'un motif artistique.

Malgré tout, don Juan Roca choisit de continuer sur la voie picturale : il prend l'habit de peintre afin de mener à bien sa reconquête sans étaler aux yeux du monde le déshonneur qui salit sa noble personne. Ce déguisement lui offre une nouvelle opportunité d'exécuter son modèle idéal, et les apparences confortent cette possible rédemption de don Juan Roca dans sa qualité de peintre. Il entre au service du prince d'Ursino, mécène pour une fois plus averti que

¹⁴⁵² Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, pp. 163-164, II, vv. 51-70.

son protégé en matière de beauté et d'amour, et qui lui offre une gloire enviée mais rarement concrétisée – le théâtre joue vraiment ici son rôle cathartique :

[...] y tengo
 puesto el gusto en unos cuadros
 que para una galería
 me hacen los más celebrados
 pintores de toda Italia,
 y aun España, pues yo he hallado
 alguno que a Apeles puede
 competir [...] ¹⁴⁵³.

Pour cette commande du prince, don Juan Roca, fantasmé en nouvel Apelle, et plus encore, en Apelle espagnol – titre rarissime dans la théorie et dans les faits –, réalise une scène mythologique dans laquelle il injecte sa propre mésaventure. Son tableau représente en effet Hercule courant après Déjanire, enlevée par le centaure Nessus. Dans sa première œuvre, don Juan Roca n'était pas parvenu à circonscrire les traits parfaits de Serafina qui outrepassaient le cadre de son esprit, et de son corps. Dans cette deuxième tentative, détournée, le peintre est contraint à un second échec. Par la faute du centaure qui s'impose au centre de la composition, emportant à bras-le-corps la belle Déjanire, Hercule crève la toile :

Fuera de la tabla está,
 y aún estuviera más fuera
 si en la tabla no estuviera,
 el centauro tras quien va ¹⁴⁵⁴.

Distancé, supplanté, trompé, c'est cette fois don Juan Roca lui-même qui ne tient pas dans le cadre de son tableau et de son esprit noble ; il est proprement hors de lui, il n'existe plus que par sa soif de vengeance, autodestructrice ¹⁴⁵⁵.

À la fin du troisième acte, et toujours pour satisfaire une demande du prince désireux d'obtenir l'effigie d'une beauté dont il est tombé amoureux, le peintre trouve enfin l'occasion

¹⁴⁵³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, pp. 208-209, III, vv. 347-354.

¹⁴⁵⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, p. 218, III, vv. 597-600.

¹⁴⁵⁵ Dans cette même composition, don Juan Roca intègre en arrière-plan une scène à échelle réduite dans laquelle Hercule s'embrase de jalousie : « [...] en perspectiva menor / se ve abrasándose, y es / el mote que darle quiero: / “Quien tuvo celos primero, / muera abrasado después.” », Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, p. 218, III, vv. 604-608. Sur l'interprétation de cette *ekphrasis*, voir notamment Alan K. PATERSON, « Three versions of art theory and practice by don Pedro Calderón de la Barca », *Journal of the Scottish Society for Art History*, 1999, vol. 4, pp. 61-62 ; Susann FISCHER, « Art-within-art: the significance of the Hercules painting in *El pintor de su deshonra* », in *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz, José A. Madrigal (éd.). Lincoln : University of Nebraska, 1981, pp. 69-79. Voir enfin Alessandro MARTINENGO, « La venganza de Hércules: técnicas y sentido del cuadro de Roca en *El pintor de su deshonra* », in *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*, XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005, Manfred Tietz, Gero Arnscheidt (éd.). Stuttgart : F. Steiner (Archivum Calderonianum ; 11), 2008, notamment p. 370 : « El v. 2694 (“Fuera de la tabla está”) es el que se refiere al primer plano de la representación, dominado por la figura de Hércules. Ahora bien, por medio del sintagma “fuera de la tabla” se indicaba, en los tratados teóricos de la época, el especial relieve que, gracias al colorido o, más frecuentemente, al empleo de la técnica del claroscuro o del escorzo [...] cobraba una determinada figura, habitualmente la principal, dando al observador la impresión de que saliera o se desprendiera, no sólo del contexto de las demás, sino del propio lienzo (o tabla que fuera). » L'auteur donne ensuite d'autres occurrences théoriques et littéraires de cette expression.

d'achever radicalement son modèle : la femme qu'il doit peindre à la dérobée pour le compte du prince n'est autre que Serafina, sa propre femme. Celle-ci, endormie au début de cette seconde séance de pose avec son mari, déguisé et placé en voyeur, s'éveille brusquement d'un cauchemar prémonitoire. Don Álvaro, son ravisseur et bourreau malgré lui, accourt afin de la rassurer et signe ainsi leur fin. Don Juan Roca, qui n'avait pu saisir la perfection de sa femme modèle, saisit au vol le moyen de refaire son honneur : le sang de l'épouse défaillante et de son amant était la seule couleur manquant à son tableau d'honneur.

Devant son ouvrage final, le personnage du peintre devient dans les derniers mots de don Juan Roca une véritable antonomase aux accents démiurgiques : « Un cuadro es, / que ha dibujado con sangre / el pintor de su deshonra »¹⁴⁵⁶. Le geste pictural est ainsi passé par toutes les étapes, depuis le simple divertissement, en passant par la pratique professionnelle et jusqu'à la métaphore. Mais chacun de ces paliers s'articule autour d'ambiguïtés typiques de la *tragicomedia*, qui grossit certains traits de la société venue assister à son propre spectacle : le passe-temps artistique insatisfait renvoie sans doute à la masculinité frustrée de don Juan Roca qui n'est plus un don Juan, l'exercice du métier de peintre oscille quant à lui entre une condition très médiane et une faculté admirée, louée par les princes, tandis que le coup de pinceau final relève à la fois de la scène de genre et du coup de théâtre. Rarement la figure du peintre et l'acte pictural n'auront été représentés avec autant de diversité et de profondeur, avec autant de réalisme et de symbolisme à la fois.

Peintre impuissant, peintre usurpateur, peintre meurtrier : rien ne semble cependant plus éloigné de la perfection, et de la divinité. Mais en se surpassant pour accomplir son dessein, don Juan Roca s'arroge une dimension créatrice particulière. Comme Dieu, il crée sa propre vérité et il rend justice par ses propres moyens. L'interprétation de ce pouvoir démiurgique reste délicate. Le génie divin devient celui d'un dieu pervers, fou, car hors de lui, mais éthiquement justifiable : le double meurtre est exposé à la vue de tous par don Juan Roca qui exprime sa vilénie et son repentir, mais il est identifié par les autres personnages au style de l'honneur vengé et respectable¹⁴⁵⁷.

Comme souvent, certaines paroles préfigurent le dénouement et semblent condenser le sens de l'intrigue. Alors qu'il entre en scène dans les habits du peintre de métier, juste avant de montrer son Hercule au prince, don Juan Roca résume ainsi sa vocation forcée :

Y así, viendo que se hacía
esta obra de pintura,
como oficial (¡qué locura!,
pero honrada como mía)

¹⁴⁵⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, p. 230, III, vv. 1005-1007.

¹⁴⁵⁷ Voir en ce sens Simon A. VOSTERS, « El intercambio entre teatro y pintura... », pp. 26-27 : « Igualmente, matando por venganza, pero no de una manera perversa, Roca hace visible el retrato divino en su apoteosis del santo sacramento del indisoluble matrimonio. Parece que Calderón, en realidad, lo entendiese así y que sinceramente creyese que el doble homicidio no sólo fue de acuerdo con las normas vigentes en ciertas clases sociales sino también con el cristianismo, pues por regla general en las comedias de Calderón los personajes reciben su merecido; la venganza es pública, siendo los testigos el padre de ella, el padre y la hermana del amante y el gracioso y dice el huésped de los amantes al final: "quien venga su honor no ofende" [...]. » Sur le parallèle possible entre l'intrigue amoureuse de la pièce et l'histoire personnelle de Rubens, voir *ibid.*, p. 23.

en ella me acomodé [...] ¹⁴⁵⁸.

La perspective artistique du geste pictural est subsumée par la grandeur morale en ligne de mire dans l'esprit de don Juan Roca. L'inversion du statut de peintre amateur noble dans celui d'artisan professionnel, puis le renversement de la création qui supprime les modèles au lieu de les dupliquer, sont inspirés par la restauration de l'honneur, qui ne connaît pas de basses besognes. Tous les gestes sont dignes dans l'exercice de sa reconquête, ce que confirmera un autre rôle de seigneur, celui du médecin.

Au final, don Juan Roca est un Apelle raté : au lieu de gagner son modèle, il doit abandonner celui qu'il avait en sa possession. Artiste inapte ne sachant pas transposer son savoir théorique dans la pratique, il est en revanche l'artisan de son honneur, dans la répétition d'un geste normatif. De la même manière, don Juan Roca est davantage un restaurateur qu'un créateur : il se dématérialise dans une figure de démiurge primitif ¹⁴⁵⁹, son éclat de génie le poussant à l'exil, à rebours de la figure de Dieu qui se concrétise sous les traits du Peintre dans l'*auto* afin de divulguer son message, nous le verrons. Les modèles de peintre absolu, toujours présents en filigrane, servent à construire des personnalités troubles, fascinantes dans leur complexité, la *comedia* offrant ainsi tout à la fois un espace de figuration et de transformation aux topiques. Reste à interroger la mise en scène particulière des deux personnalités de peintre les plus ambiguës.

III. LA DIVINITÉ GUIDANT LE PEINTRE

Face à l'infinie variation offerte par le personnage d'Apelle, malléable à l'extrême depuis la marque de son excellence artistico-courtesane jusqu'au masque burlesque qui peut lui être assigné, deux figures de premier peintre s'imposent par leur inaltérabilité : celles de Dieu et de saint Luc. Dans le cadre dramaturgique, elles sont rares mais intactes, intouchables dans leur nature et leur grandeur spécifiques, ce que nous observerons dans deux pièces majeures. La première, de Pedro Calderón de la Barca, est bien connue car elle constitue le pendant de la version profane interrogée précédemment, *El pintor de su deshonra*. Le dramaturge a transposé cette intrigue dans un *auto sacramental*, écrit sans doute deux ans après la *comedia* dans les années 1640 ou 1650 ¹⁴⁶⁰. L'autre pièce est moins célèbre : composée par Antonio Enríquez Gómez

¹⁴⁵⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Dramas de honor, t. II... El pintor de su deshonra...*, p. 216, III, vv. 553-557. Sur la tonalité contemporaine de la dimension tragique dans cette pièce, voir Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, « El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra* », in *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere (éd.). Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt-sur-le-Main : Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica ; 22), 2006, pp. 341-355.

¹⁴⁵⁹ Simon A. VOSTERS, « El intercambio entre teatro y pintura... », p. 26 : « Si reproducimos bien el raciocinio de Calderón, el honor como forma de virtud justifica la pintura "primitiva" que comete Juan Roca con unos pistolazos al final de la comedia. Esta pintura se parece al juego divino, que no se hace con pinceles y colores, sino como los niños con el índice en la arena o como Cristo por un contacto directo del rostro con el lienzo. »

¹⁴⁶⁰ Voir la comparaison des deux œuvres par Ursula ASZYK, « La figura del pintor en la comedia y el auto de *El pintor de su deshonra*: de la alegoría de la Pintura a la alegoría de la Creación », in *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere (éd.). Madrid : Iberoamericana ;

entre 1649 et 1661, la « comedia de santos » *El médico pintor San Lucas* est entièrement dédiée à l'évangéliste et à toutes ses facettes. Dans l'épaisseur du symbolisme en marche, nous chercherons une dernière fois à déchiffrer, à mesurer et à interpréter le geste pictural qui se donne à voir dans toute sa primauté, sa matérialité et son originalité.

1. *El Pintor de su deshonra, auto sacramental* de Pedro Calderón de la Barca : le Peintre transfiguré

Topique a priori en marge de notre étude par son essence immatérielle, l'image du Dieu peintre s'inscrit le plus souvent en toile de fond des discours, et elle s'impose finalement comme une figure à part entière du premier peintre dans le champ visuel. Le Peintre divin devient un personnage concret, charnel, qui saisit les pinceaux, manipule les couleurs et crée de ses propres mains. Dans les sermons et dans la réalisation artistique que José García Hidalgo propose du thème, l'incarnation de Dieu en habits de peintre est étroitement motivée par la pensée immaculiste qui tente d'établir l'immédiateté de la conception de Marie. La peinture est la matière qui permet de comprendre l'insaisissable, sa corporéité conservant une dimension évanescence adéquate à une croyance qui cherche précisément à définir l'origine spirituelle du corps marial. L'optique de l'*auto sacramental* de Pedro Calderón de la Barca, *El Pintor de su deshonra*, est proche mais différente car centrée sur la Création au sens large, et le personnage du peintre y est pareillement l'instigateur d'une valeur, d'un dogme en lutte contre un poids avilissant, une basse extraction de laquelle il doit extraire un sursaut de noblesse.

Qui est ce peintre prenant place sur la scène éphémère de l'*auto* ? Même si les deux intrigues profane et religieuse du *Pintor* sont sensiblement distinctes, cet artiste ressemble à don Juan Roca par la multiplicité des facettes que Calderón a placées en lui. Cette plurivocité du personnage s'impose dès le *dramatis personæ* : face à la Faute, à l'Innocence, au Libre-arbitre ou à l'Amour, le Dragon se laisse facilement démasquer – la première didascalie dit « el Dragón vestido de Demonio »¹⁴⁶¹ –, mais le Peintre reste énigmatique. En toute logique, il emprunte sa personnalité à celles insolubles du Père et du Fils, et il oscille de fait entre les compétences et les symbolismes de l'un et de l'autre. La métaphore du peintre renvoie donc conventionnellement au Créateur du monde¹⁴⁶² et au Portraitiste divin qui peint l'homme à son image. Mais en tant que pratiquant de l'art pictural, ce Peintre métaphorique est beaucoup plus concret, et complet.

L'intervention initiale du Dragon, dans laquelle celui-ci crache toute son envie, dresse un portrait révélateur de la profonde personnalité artistique de son rival : Fils du Père

Frankfort-sur-le-Main : Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica ; 22), 2006, pp. 65-79. Nous ne partageons pas toutes les conclusions de l'auteur.

¹⁴⁶¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra, edición conmemorativa del IV centenario del nacimiento del autor*, éd. fac-similé. Madrid : Ayuntamiento de Madrid, 2000, p. 81. L'édition reprend le manuscrit de Calderón conservé à la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid ; cette version de l'*auto* a été jouée à Madrid en 1686.

¹⁴⁶² Sur l'ampleur de cette métaphore dans le théâtre de Calderón, voir Manuel RUIZ LAGOS, *Estética de la pintura...*, pp. 21-37.

souverain et autrement nommé « príncipe heroico », le Peintre maîtrise naturellement les sciences divines mais brille également par son talent spontané dans tous les arts libéraux. Ce qui irrite au plus haut point le démon, c'est d'être pris à son propre piège, à son propre art : l'ange qui a voulu imiter le divin est tombé de son innocence et a trouvé une justification à son existence dans l'imitation inversée de l'œuvre divine. Le Dragon, maître de la copie, du plagiat, ne supporte pas qu'un autre sache mieux que lui s'inspirer de la nature et en rende une reproduction supérieure, parfaite. En effet, le Peintre excelle jusque dans l'exercice du plus infime des arts libéraux, « el más inferior escolio »¹⁴⁶³. La peinture est cet art « curioso » que le démon comprend – et pratique – comme une simple faculté imitative :

[...] textos habrán que lo digan
 pues a mí me basta sólo
 saber que es pintor quien sabe
 copiar un cuerpo y un rostro
 a su hechura y semejanza [...] ¹⁴⁶⁴.

Or le Peintre, concepteur de la peinture parfaite du monde, s'apprête à transcender ce geste pour la plus grande humiliation du singe qu'est le diable, ce qui le pousse à la manigance.

La compétence picturale utilisée pour désigner le geste cosmogonique du Peintre n'est donc pas représentée : elle est décrite par le Dragon qui expose son plan à la Faute. Chaque invention ayant ponctué les cinq premiers jours de la Création est rapportée à la matérialité picturale : la voûte céleste est présentée comme une toile sur laquelle l'artiste a disposé l'ombre et la lumière, avant d'appliquer les traits ondoyants séparant le firmament des eaux. Les motifs floraux ont ensuite été ajoutés sur la terre aride et la luminosité réglée par un habile clair-obscur, pouvant ainsi accueillir la faune manquant à ce paysage, « país ». La sensibilité du Dragon le rend admiratif devant une telle Création, mais la perspective du sixième jour lui inspire au contraire une grande peur : celle de succomber à l'œuvre démiurgique du Peintre. Celui-ci doit en effet intégrer un dernier motif à sa toile du monde, et il a pour cela préparé tous les ingrédients et instruments nécessaires à sa réalisation. C'est encore le démon qui décrit leur disposition dans l'atelier, et la grandeur de l'œuvre à venir est perceptible dès cette étape, car le Peintre lui-même a mis la main à la pâte :

ha escogido los matices
 y con sus manos él propio
 los ha amasado, tomando
 de entre el limo, de entre el lodo
 de la tierra, los ocultos
 minerales que nosotros
 no conocemos por tales,
 y haciendo tratable el polvo,
 temo que a un soplo pretenda
 animarle, oh cielos! ¿cómo
 si al polvo un soplo deshace

¹⁴⁶³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 87.

¹⁴⁶⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 89. L'auto n'instaure pas explicitement le Dragon en tant que mauvais peintre, le rapprochement reste de l'ordre du jeu métaphorique.

(siento, dudo, gimo y lloro)
que pueda el polvo vivir
a la inspiración de un soplo¹⁴⁶⁵?

Avant même que le geste pictural n'ait été amorcé, le Dragon en redoute l'effet. Ce qui l'effraie est précisément ce qui lui échappe : au-delà de la simple imitation, c'est l'insufflation d'une âme dans la créature qui impressionne sa propre frustration de créateur déclassé. Le Peintre n'attend pas d'inspiration externe ou supérieure, il est cette inspiration surhumaine qui se passe de modèle pour créer une perfection vivante et pensante. D'où cette conception du peintre modèle qui réunit dans sa même personne l'artiste et la source d'inspiration, Dieu créant l'homme à sa propre image ; la première séance de pose de la pièce est une extrapolation particulièrement approfondie de cette formulation biblique.

Mais en ce sixième jour du commencement du monde, le Peintre ne crée pas un corps indéterminé¹⁴⁶⁶ : la Nature Humaine qu'il peint est féminine, ce qui permet de croiser l'intrigue de l'*auto* avec celle de la *comedia*. Le diable appréhende donc de voir exister entre d'autres mains une créature qu'il a aperçue et dont il est tombé amoureux ; il se met alors en quête de l'usurper, de se l'approprier afin de l'aimer sans danger. Don Álvaro s'était fixé un pareil but en enlevant Serafina, mariée à un autre pendant son absence. La terminologie picturale par laquelle le Dragon conclut son brouillon achève de circonscrire sa condition d'artiste archaïque et son destin : la peinture a tempera avec laquelle il escompte tempérer l'ouvrage du Peintre – persuader la Nature Humaine de s'attribuer un maître apocryphe – ne pourra concurrencer la peinture à l'huile, indélébile comme une conviction¹⁴⁶⁷.

Cette bassesse du démon rend le spectateur impatient de voir apparaître le Maître absolu ; le Dragon agit comme un contre-exemple rehaussant la grandeur de son compétiteur hors classe. Celui-ci fait donc une entrée impériale dans son atelier, « vestido de galán », et un véritable cérémonial précède l'application de la première touche sur l'œuvre annoncée. Les musiciens prennent soin de rappeler en préambule son titre de Peintre du monde, à la suite de quoi le portraitiste céleste expose son dessein :

Ya que en este siempre ufano
país, de mi genio veloz
corrió unas líneas la voz,
corra otras líneas la mano,
porque hoy, en el soberano
retrato que hacer desea
mi amor, quiero que se vea
de mis obras el poder [...] ¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, pp. 91-93.

¹⁴⁶⁶ Sur cette problématique, voir l'étude de Laura BASS, « A su imagen y semejanza: la Naturaleza Humana como retrato de Dios en *El Pintor de su deshonra* », in *El Pintor de su deshonra...*, pp. 57-78.

¹⁴⁶⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 93 : « [...] aunque él al óleo de la Gracia / la pinte, también nosotros, / haciéndola que se incline / al temple de sus antojos, / la haremos pintura al temple / aunque la matice al óleo. »

¹⁴⁶⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 99.

La figuration du geste pictural n'est donc pas immédiate, elle intervient après l'énonciation de l'entendement, mais cet acte sera ensuite effectivement mis en scène, en tant que pratique artistique concrète. Les premiers mots du Peintre précisent en effet que le macrocosme n'est qu'une peinture métaphorique, la Genèse étant l'œuvre d'un langage performatif. La réalisation de l'être humain est issue quant à elle de l'interaction entre l'intellect et la main de Dieu.

Chaque vertu présente ensuite ses attributs au Peintre, en jouant sur le symbolisme de chacun : la Science apporte l'appui-main et le discernement, l'Innocence transmet la beauté et la pureté des couleurs réunies sur la palette, et la Grâce offre l'huile permettant de lier les pigments et d'assouplir le pinceau. L'harmonie et la fidélité du portrait se trouvant assurées, le Peintre peut alors se mettre à l'œuvre. Calderón a soigné cette mise en scène : il est parvenu à préserver l'évanescence du geste jusque dans sa concrétisation. La peinture se fait en effet à rebours, non pas en ajoutant les matériaux, mais en soustrayant une poussière recouvrant l'œuvre pré-dessinée¹⁴⁶⁹. La réalisation à main levée de l'effigie n'était pas envisageable, mais beaucoup d'autres scènes de pose ont été résolues d'une autre manière par l'écriture dramaturgique, notamment en occultant l'endroit du tableau jusqu'au moment de sa présentation au modèle et au public.

Le procédé imaginé par Calderón est original et hautement signifiant, mais également parfaitement adapté à la personnalité spécifique du Peintre : sa main ne fait que dévoiler ce que son intellect divin a conçu. Le texte entier joue d'ailleurs subtilement sur le mot « retrato », ses acceptions, ses implications conventionnelles dans l'intrigue et son impact sur la compréhension de l'art pictural. En effet, il est question de ce portrait dès le début de *l'auto*, quand le duo formé par la Faute et le Dragon nous apprend le motif précis de la chute de ce dernier :

- Dragón: La causa de mi ruina...
- Culpa: fue ver una hermosura peregrina,
- Dragón: cuyo retrato aún antes que ella sea
- Culpa: el ejemplar te dije de su idea¹⁴⁷⁰.

Le démon est tombé amoureux de l'idée du portrait : c'est dans son original, autrement dit l'esprit divin du Peintre, qu'il a contemplé l'image de la perfection à venir, dont il appréhende l'avènement imminent. Comme l'indique Laura Bass, cette précision théologique s'accorde parfaitement avec le procédé du portrait déclencheur de l'action utilisé dans nombre de *comedias*¹⁴⁷¹. Enfin, cette nuance de taille de l'effigie pré-conçue insiste sur un argument

¹⁴⁶⁹ Une longue didascalie précise en effet : « *Sube el pintor adonde está el lienzo emprimado, con tal artificio cubierto de polvos la pintura, que al irlos quitando con el pincel se vaya descubriendo el rostro y demás adornos, siendo retrato de la que haya de hacer a la Naturaleza humana y cantan los tres mientras le hace la acción de que la pinta.* », Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 101.

¹⁴⁷⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 83.

¹⁴⁷¹ Sur cette question, voir Laura BASS, « A su imagen y semejanza... », p. 64 : « Y Dragón quien, según los Padres de la Iglesia, supo de los planes de la Creación antes del Génesis, vio este retrato interior antes de que se realizara. » L'auteur renvoie à l'analyse de Helga BAUER, *Der Index Pictorius Calderóns : Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*. Hambourg : Cram, De Gruyter, 1969, p. 12. Laura Bass précise ensuite : « El ver el retrato de la Naturaleza Humana "aún antes que ella sea" es una variación a lo divino de la convención teatral cuya presencia

central de la théorie et de la revendication liées à l'art pictural, auxquelles Calderón a participé par le biais de sa *Deposición* rédigée en 1676¹⁴⁷² : l'image virtuelle précède sa figuration visuelle, l'idée préside à l'acte et signe donc la nature libérale, libre, intellectuelle et donc noble de la peinture. Le Peintre, modèle des hommes en général, et en particulier des peintres à l'occasion de cet *auto*, s'appliquera donc à rendre visible ce qu'il aura élaboré mentalement au préalable.

La scène d'atelier exprime cela très précisément : le Peintre commande à la Science « has de ser / la que me dictes la idea »¹⁴⁷³, avant de demander la pureté à l'Innocence et la beauté à la Grâce. Une fois à l'œuvre, le Peintre ne parle plus, la conception laisse place à la réalisation et à sa description : le chœur des vertus rythme son geste par la métaphore picturale du macrocosme, tandis qu'en embuscade, le Dragon et la Faute décrivent l'avancement du portrait. Mais ce Peintre n'est pas n'importe quel peintre : s'il exemplifie la nature même de l'essence spirituelle de l'art, il est un artiste d'une nature autre. La peinture réalisée à rebours symbolise cette différence substantielle et instaure la spécificité de la manière divine, ce que rappellera l'Amour au Peintre une fois qu'il aura changé de stature : « pintaste allá como Dios / y aquí pintas como hombre »¹⁴⁷⁴. Enfin, ce style propre au Peintre résonne avec un conseil à la fois avisé et énigmatique sur l'excellence picturale : le véritable peintre enlève – « quita » – au lieu d'ajouter.

Cette séance de pose unilatérale – du Peintre vers son image, au-delà même de l'autoportrait par l'immédiate concrétisation de l'idée – s'achève par la visualisation d'une limite fréquemment exprimée par la poésie et symbolisant la différence de nature qui sépare le peintre mortel du rang divin : en effet, les artistes célèbres sont souvent élevés par le biais de la comparaison jusqu'à la sphère du Créateur, pour être finalement recadrés dans leur compétence artistique et non proprement démiurgique. Par un nouvel effet de mise en scène, Calderón concrétise les deux sens de ce rapprochement : Dieu s'auto-représente par un geste pictural concret, tandis qu'un Peintre donne vie à l'effigie ainsi parachevée¹⁴⁷⁵. Ces deux créateurs sont une seule et même personne, mais l'*auto* permet bien au final de visualiser ce que seuls les mots s'autorisaient à évoquer, ou invoquer, sous la forme d'un topique : la personne du Dieu peintre à l'œuvre, et le personnage du peintre sublimant son art en donnant

en varias obras profanas de Calderón acabamos de rastrear. Una variación “a lo divino”, hay que enfatizar, porque, a diferencia de los retratos referidos en las comedias mencionadas, el retrato del que hablan Dragón y la Culpa en estos versos no se ha realizado todavía, sino que existe en la mente de Dios como modelo. », *ibid.*, p. 73.

¹⁴⁷² Laura BASS, « A su imagen y semejanza... », p. 63 : « Tan importante resulta este tópico en el informe que Calderón lo culmina definiendo la pintura como “remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras”. Para Calderón, entonces, la dignidad de la pintura reside en el hecho de que tiene su origen en la mente divina, pues esta arte imita el mundo creado por Dios, el cual, por su parte, es un “retrato” de su idea. » Le parallèle entre les idées de la *Deposición* et la thématique artistique présente dans le théâtre de Calderón est étudié par les auteurs déjà cités ; voir également Manuel RUIZ LAGOS, « Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano: el caso imitativo de la iconología de C. Ripa », *Goya*, 1981, n^{os} 161-162, pp. 282-289, ainsi que Javier PORTÚS PÉREZ, « Temas artísticos en el auto *El Pintor de su deshonra* », in *El Pintor de su deshonra...*, pp. 45-50.

¹⁴⁷³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 99.

¹⁴⁷⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 167.

¹⁴⁷⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 105 : « Hace como que inspira en el lienzo y cayendo el bastidor, se ve detrás de él en la misma acción que estaba la pintura y con los mismos vestidos, la Naturaleza Humana. » Sur le symbolisme prométhéen de cette création, voir Alan K. PATERSON, « Three versions of art theory... », pp. 63-64.

vie et âme à un tableau. Cependant, cette culmination du geste pictural sort du champ de la peinture : la toile devient corps, l'œuvre renaît en tant que personnage. Suite à l'intermède artistique, la formulation métaphorique reprend donc le relais, le Peintre rajoutant à la figure de la Nature Humaine les ultimes touches morales ; l'artiste laisse place à l'autorité divine dictant sa loi à sa créature.

Contrairement à la version profane du *Pintor de su deshonra*, ce premier jet artistique est un succès : l'œuvre est parfaite, parachevée au plus haut point, le Peintre est tout-puissant, à l'opposé d'un don Juan Roca impotent. Dans l'*auto*, la précipitation de l'intrigue ne sera due qu'à la faiblesse propre à la Nature, humaine et femme. L'art diabolique du Dragon, auto-proclamé « villano jardinero », parviendra à insuffler à l'œuvre du Peintre l'envie de s'élever au niveau de son Créateur, quitte à outrepasser son commandement ; l'œuvre était trop parfaite, trop tentante, trop ressemblante à son modèle, mais elle lui reste essentiellement inférieure. Fascinée par le pouvoir unique grâce auquel elle a été créée, et aveuglée par un reflet trompeur, l'image animée tombe entre les mains impropres du Dragon. Le Peintre expérimente alors le repentir, et par les mots, il file la métaphore picturale de son geste et impose un nettoyage radical à son œuvre entier qui lui a manqué de fidélité : le monde a engendré des créatures viles et les Vertus les ont laissées dérober l'ingrat alter ego du Créateur. Artiste moderne maîtrisant la technique à l'huile, le Peintre déclenche un déluge visant à effacer les retouches disgracieuses des artisans travaillant a tempera¹⁴⁷⁶.

Afin de recueillir et de conserver les pigments originaux, ceux censés adhérer le mieux à la toile d'origine, à l'idée du Peintre, celui-ci lance dans les flots un panneau ou un cadre de secours représentant l'Arche de Noé¹⁴⁷⁷. Arrivé à son comble, l'*auto* annonce déjà son dénouement et met en perspective les deux versions du *Pintor de su deshonra* :

[...] que esta diferencia hay
 en los duelos de la honra
 entre Dios y el hombre, pues
 si a los dos vengarse toca,
 se venga uno cuando mata
 pero otro cuando perdona [...]¹⁴⁷⁸.

Tandis que don Juan Roca cherche une vengeance radicale afin de restaurer totalement son honneur, Dieu se satisfait d'une complète repentance de la part du pécheur. Mais les eaux du Déluge n'y suffiront pas, elles ne feront que recadrer la Nature Humaine dans sa composition originale, sans la dégager totalement des mains de ses barbouilleurs maléfiques. Afin de ne pas laisser échapper la figure du canevas illusoire dans lequel ils l'ont piégée, la Faute et le Dragon signent leur contrefaçon :

¹⁴⁷⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 105 : « [...] que si al temple me la ha vuelto / su Albedrío ¿quién ignora / que las pinturas al temple / con agua no más se borran? »

¹⁴⁷⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 139 : « (Toma un bastidor en el que está pintada el Arca del Diluvio y arrójale dentro) Esta tabla que fragmento / es de una arca milagrosa / y algún día podrá ser / que diga de quién es sombra / te valga, ásete Mundo de ella / y salva en ellas las cortas / reliquias que de la vida / le van quedando a mi esposa [...] »

¹⁴⁷⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 139.

- Dragón: Pintor soberano, yo
sabré borrarte, de forma
que en la fealdad de tu rostro
quién te hizo te desconozca; [...]
- Culpa: Píncel será de mis obras,
pues que por la oposición
sus atributos nos tocan,
este clavo que en su frente
servirá de infame nota, (Pónela un clavo en la frente)
en que vean que la Culpa
a Dios su imagen le borra¹⁴⁷⁹.

Le Peintre retrouvera son œuvre ainsi dégradée. Mais de la même manière que don Juan Roca, il y parviendra dans un habit cachant sa noblesse, « vestido de villano », et sous un pseudonyme, celui de Juan. Accompagné de l'Amour, il se définit ainsi au Monde qui le conduira fortuitement auprès de la Nature Humaine : « Pintor era / allá en otra alegoría, / y aquí lo he de ser »¹⁴⁸⁰. De nouveau, et malgré le geste concret déployé au début de l'*auto*, le Peintre situe la Création du monde et celle de l'être humain sur le plan de la peinture allégorique. Dans la séance de pose finale, il officiera en revanche en tant que peintre de métier, pour le compte du Monde qui lui commande une effigie rendant sa perfection à une beauté dont il est tombé amoureux mais qui a été malencontreusement altérée. Il demande au peintre de réaliser ce portrait en secret ; celui-ci s'exécutera à l'ombre d'un arbre mort en forme de croix.

Cette seconde scène d'atelier donne lieu à une nouvelle cérémonie de remise d'attributs, non plus allégoriques mais métonymiques : en ouvrant la boîte que l'Amour lui présente, le Peintre s'ensanglante avec l'unique couleur qu'elle contient, du carmin. Les pinceaux sont des clous, l'appuie-main une lance, et le support offert est une plaque de cuivre en forme de cœur. L'Amour justifie ainsi la nature de ces instruments sacrificiels :

Si aquí son cruentos
y allá blandos, no te asombre
que en naturalezas dos
pintaste allá como Dios
y aquí pintas como hombre¹⁴⁸¹.

En descendant de l'atelier céleste pour exercer son art dans le Monde, le Dieu peintre allégorique – mais concrètement mis en scène – s'incarne en peintre christique. Le verbe « pintar » est ici le jeu d'une ambivalence rare : l'emploi transitif renvoie à la réalisation des deux portraits de la Nature Humaine, sous la forme de l'alter ego vivant et de la gravure sacrificatoire, tandis que l'usage intransitif ramène le Peintre à sa propre dualité. Il a fait figure d'Artiste démiurgique, de *Deus pictor* dans son atelier originare, mais sur terre, il ne vaut qu'en tant qu'homme, il endosse le rôle d'un mortel et connaîtra les souffrances liées à cette condition. L'humble peintre, ou plutôt l'humble graveur, qui doit rendre sa beauté originelle à

¹⁴⁷⁹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 151.

¹⁴⁸⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 161.

¹⁴⁸¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 167.

la Nature Humaine, s'en acquitte doublement. Tout d'abord, il dépeint verbalement son modèle défectueux tout en la représentant sur la plaque de métal : contrairement à la première séance, l'artiste commente son ouvrage, en égrenant les fautes de la Nature Humaine en réponse à son incrédulité¹⁴⁸². Le deuxième degré de cette scène de portrait est en marche : le Christ peintre grave en son cœur les péchés de l'être humain afin de les expier.

La culmination de cette réalisation métaphorique du geste pictural intervient au moment où le Peintre tire enfin vengeance de son affront. En tant que peintre humain, il succombe à la tentation de laver son honneur par le sang des deux figures convaincues d'adultère, à l'image du dénouement de la *comedia*. Mais l'Amour dévie le tir du pistolet¹⁴⁸³ qu'il a laissé malgré lui entre les mains du Peintre, en en appelant à sa nature divine originaire : la Faute et le Dragon périssent, tandis que la créature humaine est épargnée car elle a lavé ses ignobles retouches par ses propres pleurs. Elle ne doit cependant pas sa restauration à cette seule contrition : le peintre vengeur a cessé de chercher les matériaux manquants à son œuvre et s'instaure en tant que peintre eucharistique et rédempteur¹⁴⁸⁴. L'action d'imprimer sur son cœur la Nature Humaine imparfaite à l'ombre de l'arbre mort est l'allégorie, attendue dans le cadre de la Fête-Dieu, de la Passion du Christ sur la Croix¹⁴⁸⁵, l'œuvre majeure de la divinité exposée aux yeux des mortels afin de les guider vers la voie vertueuse, celle des Saints Sacraments.

Dans cette mise en scène extrême du personnage du peintre, qui part de la métaphore traditionnelle du *Deus pictor* et en suit le chemin jusqu'à celle du Christ peintre, le geste pictural aide à comprendre le miracle de la transsubstantiation. Cette vision originale fait écho à la

¹⁴⁸² Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 169 : « – Naturaleza: ¿Quién me trujo a tal estado? / – Pintor: Tu pecado. – Músicos: Tu pecado. (*Atienden los dos con suspensión al eco de la música y el Pintor no deja de pintar*). »

¹⁴⁸³ La didascalie dit : « *Dispara y el Amor tirándole de la mano, tuerce la mira a la pistola [...]*. » Mais le Peintre a pris en compte ce paramètre et tire en conséquence : « Si tú las armas me has dado / Amor, torcida la mira, / y ella está tan a su lado / que no se despega de ella / un solo instante, es en vano / el decir que yo erré el tiro, / cuando desde aqueste árbol / viva la Naturaleza, / a Culpa y Demonio mato. » Sur le symbolisme des pistolets, instruments vils ou attributs royaux, et l'interprétation de ce passage final, voir Jules WHICKER, « Un cambio de perspectiva en los dos *Pintores de su deshonra* de Calderón: el uso de las pistolas en la catástrofe de la comedia y del auto sacramental », in *Calderón: innovación y legado*, actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, Pamplona, 27-29 de marzo de 2000, Germán José Vega García-Luengos, Ignacio Arellano Ayuso (dir.). New York : Peter Lang (Ibérica ; 36), 2001, notamment p. 409 : « [...] para salvar a la Naturaleza Humana, el Amor tuerce la mira de una de las pistolas. El Pintor finge no fijarse en esto y apunta a la Naturaleza, mientras utiliza la mira torcida para asegurar que acierte a la Culpa con la bala. De este modo Calderón, como buen dramaturgo, mantiene el suspense hasta el último momento, y como buen poeta, eclipsa la idea de un lapsus de autocontrol normalmente asociado con los disparos haciendo hincapié en la prudencia del tirador. »

¹⁴⁸⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El Pintor de su deshonra...*, p. 177 : « Si el Pintor de su deshonra / fui hasta aquí, en los dos vengado / el Pintor de mi honra soy. » *Ibid.*, p. 179 : « [...] la pintura / que desaparecida hallo / a instancia de todo el mundo / de nuevo pintar aguardo; / retocada en el carmín / que de mis venas derramo, / volverá a su primer lustre / si en esta fuente la lavo. / Llega, que en ellas hallarás / en siete perennes caños / siete Santos Sacramentos, / la sangre de mi costado / en poder de mis Virtudes, / a cuyo primero estado / te restituyo feliz. »

¹⁴⁸⁵ Simon A. VOSTERS, « El intercambio entre teatro y pintura... », p. 27 : « Ya que el corazón coronado de espinas es un símbolo de la muerte en la cruz, es obvio que Calderón aquí alude a la Pasión de Cristo, que restituye el destruido cuadro de la Naturaleza Humana. El Pintor mata a la muerte con la muerte y así realiza una forma de pintar "natural", a la manera de Verónica, en que desaparece la distancia entre idea y ejecución, entre lo fingido y lo verdadero. »

sensibilité artistique avec laquelle Calderón teinte nombre de ses pièces, ainsi qu'à la voix théorique exprimée dans sa *Deposición*. Il définit la divinité par l'image de l'art et de l'artiste, et il comprend l'artiste par l'idéal divin. Au-delà de sa compétence pédagogique d'évangéliste des illettrés, le peintre devient une figure rédemptrice : il symbolise un cheminement vers la gloire, vers l'immatériel, sans rompre avec le concret, le matériel, mais en intellectualisant et en spiritualisant ce lien avec le monde terrestre.

En deçà de toute extrapolation de cette réflexion du dramaturge¹⁴⁸⁶, nous nous contenterons d'apprécier comment, à la fin du XVII^e siècle, la visualisation du geste pictural idéal devient possible, plausible. Le geste du peintre, et même du Dieu peintre, parle aux yeux des spectateurs : la vie du topique a évolué depuis son expression uniquement verbale, métaphorique et abstraite, jusqu'à sa mise en forme dans quelques tableaux et dans quelques pièces de théâtre, sous l'impulsion de mentalités qui exploitent le rapprochement entre art et divinité presque sans limite. Le topique prend corps, il recouvre une certaine efficacité en faisant son apparition dans le champ visuel, rompant ainsi l'inertie de son abstraction. Le motif n'a pas pour autant monopolisé la scène – de l'esprit, du théâtre, de la peinture – mais il s'est implanté dans l'expression visuelle, outrepassant une frontière mentale insurpassable semble-t-il encore cinquante ans auparavant.

Cet avènement reflète un statut en évolution, celui du peintre, défendu et justifié dans les textes dès 1600, mais dont le geste ne s'auto-définit et ne s'idéalise en peinture qu'autour de 1650, et dont la reconnaissance en tant que pratique libérale et noble dans les faits ne se généralise qu'au-delà des limites chronologiques de notre étude. Cependant, cette habilitation de l'image à incarner l'idéal du peintre peut se résumer à un exercice dramaturgique de la part de Calderón, devant satisfaire de nombreuses commandes d'*autos* et souhaitant y insuffler une certaine originalité¹⁴⁸⁷. Ces deux paramètres se conjuguent sans aucun doute sous l'effet de la propre sensibilité de l'auteur.

Pour conclure sur le protagoniste du *Pintor de su deshonra*, nous retiendrons que le Dieu peintre du cosmos reste métaphorique et que le Dieu portraitiste est plus proche de Pygmalion. Quant au geste allégorique du Christ qui dépeint sa Passion sur le cœur en bronze, il s'apparente davantage à celui d'un graveur. Concrètement, et malgré les apparences de la mise en scène, la peinture n'a pas lieu dans sa modalité générique : l'art du dramaturge consiste

¹⁴⁸⁶ Sur l'originalité relative de l'intrigue des *autos*, voir la mise au point de Marcel BATAILLON, « Essai d'explication de l'*auto sacramental* », *Bulletin hispanique*, 1940, t. XLII, n° 3, pp. 193-212. Voir également les nuances apportées par Javier PORTÚS PÉREZ, « Temas artísticos en el auto... », p. 53-55.

¹⁴⁸⁷ Comme tous les supports écrits, et en toute logique poétique, les *autos* regorgent du topique du « Dios pintor » et de ses variantes. Calderón exploite cette veine en l'amenant à un accomplissement remarquable, mais pas *ex nihilo* : « Esta reiteración en la utilización del tópico en sus autos, justifica sobradamente el hecho de que el dramaturgo, en un momento dado, decidiera pasar de la mención aislada o pasajera, a convertir el tema en el eje principal de toda una obra. Y en ella sabe explotar al máximo las grandes posibilidades que le ofrece la analogía de la creación pictórica. Esto hace que, al amparo de ese tema central, surjan cuestiones nucleares del pensamiento artístico occidental de la época de Calderón. », Javier PORTÚS PÉREZ, « Temas artísticos en el auto... », p. 48.

précisément à « façonner »¹⁴⁸⁸ les métaphores et les allégories par lesquelles l'énigme de l'acte pictural est compris – fantasmé – par l'esprit humain. La représentation in vivo du peintre idéal se fait de manière détournée, son geste étant contourné, contemplé, approché sous toutes ses coutures mais jamais banalisé : l'incarnation de la métaphore du premier Peintre est ainsi elle-même métaphorisée. Ce resserrement sur la spécificité de la manière divine, déjà observé dans l'argumentation de la *Deposición*, invite les disciples du Peintre à ne pas singer son geste – la Nature Humaine tombe car elle se prend pour Dieu – mais à observer les règles appliquées dans son œuvre ultime. Contrairement à cette instance modélique qui se matérialise sans se confondre avec l'humain, saint Luc, davantage patron que modèle idéal, est un peintre à la portée de l'humanité ; il nous reste à authentifier sa dimension artistique vue par la « *comedia de santos* ».

2. *El médico pintor San Lucas d'Antonio Enríquez Gómez* : l'artiste reconnu

Dans l'exploitation du fonds légendaire sur les premiers peintres par les différents supports interrogés, saint Luc est sans doute la figure qui a subi le moins de modulations. Rare, polémique, figée ou concentrée, sa personnalité inspire une identification réservée, motivée, loin d'une spontanéité ou même d'une versatilité observables notamment dans la production picturale d'autres pays occidentaux. Cette spécificité de la référence à l'évangéliste pourrait expliquer sa faible apparition au théâtre¹⁴⁸⁹, pourtant enclin à citer ou à convoquer le personnage du peintre. Parmi les œuvres qui nous sont parvenues, la *comedia* d'Antonio Enríquez Gómez, *El médico pintor San Lucas*, publiée en 1675 mais écrite avant 1663, date de la mort de l'auteur, fait aujourd'hui figure d'exception, mais elle a pu ne pas être isolée. L'identité d'Antonio Enríquez Gómez est en revanche assez originale pour que nous en rappelions quelques traits, à la suite de quoi nous nous attacherons à son traitement des diverses facettes de saint Luc.

¹⁴⁸⁸ Ernst Robert CURTIUS, *La littérature européenne...*, t. II, « La théorie artistique de Calderón et les arts libéraux », pp. 442 : « Une idée traditionnelle, vivante encore après des millénaires, après avoir subi des modifications à toutes les époques de l'histoire occidentale, se trouve développée et façonnée pour la première, et peut-être pour la dernière fois, dans un chef-d'œuvre poétique. Imprégné de la plus ancienne tradition, Calderón n'a pas succombé sous le faix des pensées, mais avec une vigueur magistrale, il les a dominées, modifiées et recrées. Ne vivant plus que dans et par la tradition, il a su cependant leur donner une forme nouvelle et originale. »

¹⁴⁸⁹ Voir Helga BAUER, *Der Index Pictorius Calderóns...*, pp. 102-105. L'auteur rappelle la légende et sa diffusion théorique à l'époque classique mais ne recense dans le théâtre de Calderón qu'une citation de l'évangéliste en tant qu'artiste, plus précisément en tant que sculpteur d'une effigie de la Vierge à l'Enfant et d'un crucifix, dans l'*auto A María el corazón* : « Culpa: [...] siendo el dueño que la [casa de María] habita / (cuyo artífice fué Lucas evangelista) / de incorruptible cedro / una imagen tan viva, / que ser original, / copiado de ella misma / no desdice en la hermosa / terneza con que aplican / sobre el izquierdo brazo / sus amantes caricias / al Niño Dios al pecho, / en cuya compañía, / juntando los extremos / del curso de su vida, / también un crucifijo / de la materia misma / y de la misma mano, / hallan sobre las limpias / aras, donde el inmenso / aras, donde el inmenso / misterio de la Misa / se celebró después / de la triunfal subida / que hizo Cristo a los cielos, / comulgando a María / apóstoles, que... », vv. 290-315. Ceci nous rappelle le fait que la métaphore picturale chez Calderón relève du sacré, et qu'elle ne brille que par sa dimension modélique, le Dieu peintre ne partageant pas sa compétence avec l'homme, disciple contemplateur.

La pièce que nous allons analyser est signée « don Fernando de Zárate », pseudonyme adopté par Antonio Enríquez Gómez à la fin de sa vie. Né vers 1600, ce crypto-juif a cherché à éviter l'Inquisition en s'exilant en France, où il composa nombre d'œuvres et s'essaya aux affaires, avant de revenir en Espagne vers 1649 en choisissant une identité d'emprunt, celle de Fernando de Zárate y Castronovo. En 1661, le Saint-Office retrouve sa trace à Séville suite à une délation. Arrêté puis incarcéré, Antonio Enríquez Gómez avoue avoir été judaïsant et meurt en prison en 1663. La *comedia* *El médico pintor San Lucas* a donc été rédigée en Espagne entre 1649 et 1661. La personnalité de l'auteur a fait l'objet d'une large polémique, à la dualité des noms pouvant correspondre une ambivalence thématique et stylistique¹⁴⁹⁰, mais cet aspect reste à approfondir. Notre étude se centrera sur l'envergure laissée à saint Luc dans son rôle de peintre.

Contrairement aux deux intrigues du *Pintor de su deshonra* de Calderón, basées sur des jeux conceptuels et allégoriques élaborés, la pièce d'Antonio Enríquez Gómez suit une ligne simple, résumée par le titre et conforme à la biographie de Luc, médecin, peintre, puis évangéliste. La *comedia* est construite comme un triptyque, chaque volet illustrant l'une de ces trois compétences, qui ne se croisent donc pas sur scène, mais qui s'emboîtent pour la plus grande gloire de Luc. Cette simplicité et cette linéarité apparentes ne font pas toute la *comedia* : les actes fournissent une toile de fond ample qui nécessite certaines précisions dont les textes courts ou théoriques et même les portraits peuvent se passer, en resserrant la focalisation sur le visage, le geste, ou les laissant au contraire dans un certain flou. Antonio Enríquez Gómez impose des choix et plante un décor précis autour de saint Luc, il installe de plus un *gracioso* qui jongle avec les idéaux et surtout, il développe la séance de pose qui réunit l'évangéliste et ses divins modèles. Sa condition d'artiste prend dans cette mise en scène complète une ampleur inédite.

L'intrigue commence par le rôle clinique de Luc, qui se rend auprès de l'Infante d'Antioche souffrant d'une mélancolie qu'aucun médecin n'est arrivé à guérir. Luc est ainsi présenté par le vice-roi Tibère : « Lucas, de nacion Hebrea / de Antiochia natural, / es familia principal, / procedida de Judea [...] »¹⁴⁹¹. Il fait montre d'un discours extrêmement savant et après une auscultation virtuelle des humeurs de l'Infante, il devine les symptômes de son mal qui l'accable tous les trois jours d'un accès de démence. La prochaine crise est prévue pour le lendemain, Luc prévoit des remèdes, mais un événement vient précipiter cette « regla de tres dias » : quand la princesse de Thèbes arrive de Jérusalem et qu'elle raconte sa rencontre avec un Nazaréen aussi beau que bienfaiteur, l'Infante se met à délirer ; elle est en fait possédée par le diable. Tibère et Alexandre, cousin de l'Infante, en appellent à Apollon et à Jupiter, et décident d'un sacrifice afin de conjurer le nom du Nazaréen qu'ils jugent coupable

¹⁴⁹⁰ Nous renvoyons à la publication posthume et annotée des conférences et communications (1956, 1963-1968) du professeur Israël Salvator RÉVAH, *Antonio Enríquez Gómez : un écrivain marrane (v. 1600-1663)*, Carsten L. Wilke (éd.). Paris : Chandeigne (Péninsules), 2003, et notamment aux pages 403-422 : « Un problème d'histoire littéraire : Antonio Enríquez Gómez, alias don Fernando de Zárate ».

¹⁴⁹¹ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ [Fernando de ZÁRATE], *El médico pintor San Lucas*. Séville : Imprenta Real, Casa del Correo Viejo, [s.d.], I, p. 2. L'œuvre a été publiée dans *Parte quarenta de Comedias nuevas de diversos autores*. Madrid : Julian de Paredes, 1675, ff^{os} 1-17. [BNM : R/22693]

du pic de folie de l'Infante, tandis que Luc médite sur le récit de la Princesse, réfute la relation de cause à effet des païens et invoque à nouveau le nom de « JESUS ». Le démon n'y tient plus et quitte le corps de l'Infante. Celle-ci reconnaît la bonne grâce du « Divino Medico Hebreo » dont la Princesse venait de narrer les miracles, ainsi que la bonne âme de Luc : « los deseos / de Lucas, como se ha visto, / fueron perfectos, y buenos. »¹⁴⁹², mais sa reconnaissance n'est pas partagée. Alexandre et Tibère attribuent la guérison à la divinité de leur choix, ils voient en Jésus un « Monstruo de Judea » et critiquent sévèrement la compétence médicale de Luc :

- Tiberio: No le veis, que se ha quedado
 absorto, mudo, y suspenso?
– Alexandro: Mejor le estara dexar
 essa ciencia, pues sabemos,
 que Apeles en la Pintura
 no fue tan agudo, y diestro,
 como el.
– Tiberio: Es gran Pintor¹⁴⁹³.

Si Luc est un piètre médecin, il peut se reconvertir en peintre excellent, en digne successeur du maître grec qu'il surpasse par ces éloges appuyés, une fois n'est pas coutume. Antonio Enríquez Gómez prend là une liberté notable face à la légende, mais nécessaire à l'intrigue ; Luc confirmera cette promotion à la fin du premier acte en suivant implicitement les pas d'Apelle en tant que « Pintor, que ha retratado / los Principes mas invictos »¹⁴⁹⁴.

Cette digression médisante des deux hommes n'est donc pas ornementale : d'une part, elle rabaisse la portée de Luc dans la délivrance de l'Infante, réellement sauvée par le nom du « Divino Medico ». Luc n'est que l'intermédiaire de ce nouveau miracle imputable au Nazaréen ; dépassé dans son savoir scientifique et son savoir-faire curatif, il reste contemplatif, méditatif, sur le point de la conversion. D'autre part, l'annonce de son statut de peintre de qualité anticipe sur le deuxième acte et la scène centrale dans laquelle il portraiture un modèle hors du commun. D'une certaine manière, ce conseil d'Alexandre prend le contre-pied du proverbe déjà rencontré à plusieurs reprises selon lequel il vaut mieux être médecin que peintre, les erreurs du premier étant plus vite ensevelies que les motifs de raillerie inhérents à la pratique du second. Mais la facette médicale de Luc était de toute façon lestée depuis le début de l'intrigue par son assistant délirant, Modorro, *gracioso* qui affirme que « los Medicos son diablos [...] / porque andamos tras los malos »¹⁴⁹⁵, et qui se met à singer les formules latines de son maître.

Avant que ne s'ouvre le deuxième volet de la vie de Luc, une autre insistance parcourt la *comedia* : celle de la vue, sens jugé noble¹⁴⁹⁶ et amplement sollicité par les personnages. La description du Nazaréen amorce notamment une tonalité picturale de plus en plus explicite.

¹⁴⁹² Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, I, p. 8.

¹⁴⁹³ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, I, p. 8.

¹⁴⁹⁴ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, I, p. 10.

¹⁴⁹⁵ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, I, p. 2.

¹⁴⁹⁶ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, I, p. 1 : « – Alexandro: Siendo la vista, señora, / el mas curioso sentido [...]. » ; en méditant sur les miracles du Nazaréen, Luc évoque celui de rendre la vue à l'aveugle et souligne « lo noble de este sentido », *ibid.*, p. 9.

La Princesse se fait la messagère d'une « verdad acreditada / con la vista »¹⁴⁹⁷ qui échappe au pouvoir de ses mots : « dexando a parte episodios, / porque lo dicho se prueba / con los Pintores mas doctos. »¹⁴⁹⁸. La peinture est donc comprise comme une science historique digne de confiance, à part entière, et elle s'impose davantage encore dans la longue tirade de Luc qui conclut le premier acte et dans laquelle il prend conscience de l'avènement du Fils de Dieu : il espère

aprender en la Escuela
de Maestro tan Divino
la medicina del Cielo,
que con su ciencia ha traido,
pintando de sus milagros
en el lienzo del juicio
las virtudes soberanas
de su nombre incircunscripto [...] ¹⁴⁹⁹.

Le cercle des métaphores divines est bouclé ; il ne reste plus à son serviteur qu'à y prendre place. Le deuxième acte de la pièce donne toute son envergure à la figure de Luc peintre, depuis le moment de la commande jusqu'à l'achèvement de l'effigie divine. Mais là encore, l'auteur a fait des choix de mise en scène révélateurs.

Antonio Enríquez Gómez adopte une chronologie majoritairement rejetée par les érudits. Il fait de Luc l'un des soixante-douze disciples et le rend donc contemporain du Christ. Son don est immédiatement mis à contribution :

Diome a Pedro por Maestro,
Discipulo suyo soi,
y sabiendo que yo era
tan excelente Pintor,
me ordenó retratasse
al Divino Salvador:
Retratéle, y a su Madre
he de retratarla oy [...] ¹⁵⁰⁰.

Le premier peintre chrétien se voit attribuer les deux portraits de Jésus et de la Vierge. Pour éviter toute redondance et en vue d'une démonstration spécifique, l'image du Christ est réalisée dans l'interstice qui sépare les deux premiers actes : l'effigie fera ainsi office de prototype, de référence pour celle à venir. Mais le geste de Luc est déjà circonscrit, et ce doublement : les directives du Christ que Pierre lui transmet, ainsi qu'à son compagnon Cléophas, concernent indistinctement sa nomination en tant qu'apôtre et sa commande picturale. Avant d'entreprendre le portrait de la Vierge, une mise au point doit donc avoir lieu, et en aval, cette entreprise est implicitement associée à la troisième compétence de Luc, développée dans le dernier acte mais déjà amorcée, celle de l'évangélisation des pharisiens.

¹⁴⁹⁷ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, I, p. 4.

¹⁴⁹⁸ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, I, p. 5.

¹⁴⁹⁹ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, I, p. 10.

¹⁵⁰⁰ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, p. 10.

La séance de pose avec le Christ n'est pas représentée sur scène : en tant qu'événement originaire hors norme, elle est hors-champ, seulement évoquée, imaginée et donc idéalisée. Mais le tableau est quant à lui bien révélé. Luc est félicité – « Divinamente ha copiado / al Salvador »¹⁵⁰¹, lui dit Pierre –, et l'œuvre commentée : Modorro se charge de dépeindre les circonstances de sa réalisation, donnant lieu ainsi à une deuxième description du visage de Jésus et à une sorte d'*ekphrasis* du geste inspiré du peintre, à la suite de quoi celui-ci propose une véritable exégèse de la fonction dévotionnelle de l'image modèle. Au milieu de l'acte, les préparatifs du portrait de Marie commencent. Modorro est le broyeur de couleurs loquace qui nous introduit dans cette scène particulière ; il en étoffe la dimension dramatique mais devra s'éclipser de son climax. L'arrivée de la Vierge devant Luc est différée : plusieurs étapes doivent en effet en dessiner les contours miraculeux. Tout d'abord, Luc tient à présenter à Marie le portrait qu'il a réalisé de son Fils. Le peintre livre à son valet l'impression très favorable de la Vierge, et son valet confie en retour à son maître sa dernière audace : après avoir osé saluer Jésus et Marie, il a assisté discrètement à leur conversation avec Gabriel et Michel.

La réalisation du portrait de la Vierge compte donc à la fois sur la première image du Christ – les deux effigies se justifiant mutuellement –, et sur les deux archanges missionnés pour assister Luc dans sa tâche. Modorro est remercié pour une heure, la séance peut alors commencer. Le peintre doit d'abord se mettre en condition et cherche l'inspiration :

Qué Apeles
entre todos los Fieles
podra llegar a elegir
idea, que llegue a unir
sobre lineas de arboles
una Aurora con dos Soles,
Regio Planeta de Ophir?
La memoria con verdad
sea el lienzo mas atento,
el tiento el entendimiento,
y el pincel la voluntad;
para tan grande Deidad
sea un Seraphin Apeles;
pero busquemos los fieles
dibuxos del corazon¹⁵⁰².

L'orientation de Luc est singulièrement antique et théorique. Le dramaturge place dans ses paroles l'idéal topique mais moderne du maître grec ainsi qu'une foi en l'intellect et en la maîtrise du dessin, la divinité se limitant ainsi au statut générique de modèle. Cette mise en avant de l'idée rappelle le préambule du Peintre dans l'*auto* de Calderón *El Pintor de su deshonra*, mais dans ce cas, Dieu combinait le modèle et le savoir, et il n'avait plus qu'à révéler sa propre perfection sur la toile pré-conçue de son dessein. Il manque donc une dimension à Luc, à laquelle les archanges Gabriel et Michel viennent suppléer. Ils apparaissent dans l'atelier et

¹⁵⁰¹ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, p. 12.

¹⁵⁰² Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, p. 17.

offrent au peintre des instruments d'une autre nature, mais ils ne sont pas considérés comme de simples adjuvants :

- Gabriel: Estos los colores son.
- Miguel: Este el tiento, y los pinceles.
- Lucas: En mi ideo retratados
 veo al General Miguel,
 y al Embaxador Gabriel
 antes de razon copiados:
 cómo, Pintores Sagrados,
 con la original desgracia,
 podré yo pintar con gracia
 la Deidad, que venere.
- Miguel: Con el tiento de la Fe.
- Gabriel: Y colores de la Gracia¹⁵⁰³.

Luc les gratifie d'un « Sacros Timantes Divinos » et en fait donc des confrères, qui le guident et le stimulent dans l'apprêt de la toile, de sa couleur de fond – avec le blanc pur de la « Limpia Concepcion / de MARIA » –, et dans l'application du carmin – la touche de vie et de sang –, destiné au visage de la Vierge. Le modèle, « Original Sagrado », entre alors seulement en scène. Luc se considère « indigno Pintor » face à elle, mais Marie s'en remet à la qualité de son chef-d'œuvre fondateur, le portrait du Christ, son propre Créateur fidèlement copié par Luc. Cette fois, tous les ingrédients sont réunis pour que l'effigie prenne forme :

[...] y pues a la luz del dia
retrata este nuevo Apeles,
deme el Señor sus pinceles,
y las colores MARIA¹⁵⁰⁴.

L'excellence artistique et l'inspiration divine animent le geste de Luc, qui débute le portrait en buste de la Vierge par le front et finira par les mains. Chaque partie du corps est éclairée par un jeu de métaphores bibliques par le peintre qui décrit également son propre geste. Un chœur de musiciens ponctue l'avancée de l'image de comparaisons entre l'œuvre de Luc et la création du Dieu Peintre. Le raisonnement implicite est le suivant : un simple peintre ne peut représenter la perfection, or la Vierge est parfaite car elle correspond aux images des sages, elle ne peut donc être représentée. Voici un exemple de cette rhétorique :

- Lucas: Las cejas, que hermosas son,
 dice el Texto, que en señal
 del Diluvio general,
 el Iris, Arco, y Blason
 de paz, se puso en el Cielo,
 y en el de MARIA dos
 arcos de paz puso Dios, [...].
- Músicos: Estas cejas las hizo
 Pintor mas alto,
 y si Lucas las pinta

¹⁵⁰³ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, p. 17.

¹⁵⁰⁴ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, p. 18.

será milagro¹⁵⁰⁵.

Mais Luc relève à chaque fois le défi. Malgré le divin faciès de la Vierge et l'inévitable dégradation qu'implique un portrait réalisé par un peintre mortel, celui-ci rend à la Vierge toute sa perfection, oralement et visuellement, en se laissant infuser par le « Sacro Original ». Luc fait donc ses preuves et se félicite du rendu obtenu. D'abord admiratif devant l'« Apeles Soberano » ou le « docto Pintor » dont il contemple la créature, il prend peu à peu conscience de sa propre création et des honneurs qu'il peut en tirer : « seré el primero Pintor, / que se halle en Jerusalem », « no le falta sino hablar / al Retrato », « qué gozosos se hallarán / de ver el Retrato hermoso / de su Dueño Soberano! / Si me tiene de su mano, / seré el Pintor mas dichoso »¹⁵⁰⁶.

Tout se fait donc dans les règles de l'art et de la religion. La légende ainsi incarnée justifie la première icône mariale et officialise le rôle du peintre, exécutant d'une volonté qui le dépasse mais allocutaire privilégié de la divinité, et surtout maître reconnu. L'achèvement du portrait de la Vierge est l'occasion d'exprimer ces conceptions. Luc met la touche finale et dit :

Ya he copiado, Virgen Pura,
vuestra Imagen Celestial,
siendo el Sacro Original
el tiento de mi pintura [...] ¹⁵⁰⁷.

Il se réjouit ensuite que sa peinture n'ait pas subi de dégradation diabolique – le démon étant toujours susceptible d'interférer dans un geste mimétique – et ne manque pas d'attribuer la pureté de son œuvre à la perfection sans tache de son modèle¹⁵⁰⁸. Mais sa grandeur en tant que peintre est bien avérée. L'artiste et ses œuvres sont de fait promus au rang le plus majestueux par la Vierge :

Llega, Divino Pintor,
a mi Oratorio Sagrado,
y los dos Retratos sean
en su Cielo colocados¹⁵⁰⁹.

La qualité du portrait est en équilibre entre ces deux causes principales, théologique et artistique. Les paroles conclusives de la scène annoncent la suite des événements : les musiciens ont vu à travers son geste pictural sa qualité d'évangéliste, et en récompense des portraits qu'il a réalisés, Luc attend l'ordre de ses modèles pour aller prêcher en leurs noms.

Le dernier acte retrace donc sa vocation de messenger en terres profanes. À Thèbes, il retrouve Alexandre, devenu roi, qui décide d'une compétition entre les pouvoirs du dieu

¹⁵⁰⁵ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, p. 18.

¹⁵⁰⁶ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, pp. 18-19.

¹⁵⁰⁷ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, pp. 18 et 19.

¹⁵⁰⁸ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, p. 20 : « Dichoso el Pintor ha sido, / que blason tan soberano / mereció ver: suba al Solio / el milagroso Retrato / de MARIA concebida, / sin macula de pecado. »

¹⁵⁰⁹ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, p. 20. Cette élévation des effigies rappelle la légende du VII^e siècle sur le miracle lié à l'inauguration de la basilique Sainte-Marie-Majeure : durant la procession transportant l'image de la Vierge depuis Saint-Jean-de-Latran, les deux portraits du Christ et de la Vierge montèrent au ciel et dansèrent au-dessus du mont Esquilin ; voir chap. VII.

Apollon et de celui dont se réclame Luc, arrivé avec son Évangile¹⁵¹⁰ et un étendard imprimé de l'effigie de la Vierge. Les archanges interviennent de nouveau afin de détrôner la croyance païenne et d'instaurer le culte de la Vierge par un remplacement d'images¹⁵¹¹. Le portrait marial acquiert un statut missionnaire, évangéliste, et il terminera en apothéose. À la fin de la pièce, quand un groupe de nobles rebelles se retourne contre le pouvoir contestant la nouvelle divinité, l'œuvre de Luc accomplit un miracle décrit par Alexandre :

Del Retrato soberano
de MARIA, Alva del Sol,
salieron tan vivos rayos,
que de su esplendor huyeron
todos los viles contrarios.

Et saint Luc de confirmer :

Obró su Divina Imagen
maravillas, y milagros.

La Vierge apparaît à nouveau et résume ainsi la personnalité de son disciple victorieux :

Evangelista sagrado,
Doctor, y Pintor Divino,
por mi dichoso Retrato
obró mi precioso Hijo
tan conocidos milagros.
Doctor eres de las gentes,
Pintor mio, y venerado
Evangelista seras [...] ¹⁵¹².

Dieu, absent physiquement, est l'auteur du miracle, le portrait de la Vierge en est l'instrument et la Vierge en est la narratrice. Le personnage de Luc évolue à l'aide des archanges, face à son modèle, la Vierge, et dans l'ombre de l'original absolu, Dieu ; ses initiatives artistique et religieuse relèvent essentiellement d'un transfert de compétences qui surpasse l'insuffisante volonté humaine. La pièce d'Antonio Enríquez Gómez rend compte de cette dépendance de Luc, elle illustre également le mélange de toutes ses facettes, imbriquées les unes dans les autres et donc démultipliées. Mais surtout, elle place sa compétence artistique au centre de sa personnalité. Cette faculté artistique offre davantage de prises dramatiques que le thème de la rédaction de l'évangile ou que la représentation des missions, proches du sermon. Reste à définir plus précisément l'envergure de cette mise en scène du geste pictural de Luc.

¹⁵¹⁰ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, III, p. 24 : « en este sacro volumen / traigo escrito el Evangelio ».

¹⁵¹¹ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, III, p. 25 : « *Baxan dos Angeles con espadas, y cae el idolo.* – Alexandro: Valgame Apolo Divino! [...] –Miguel: Este Retrato glorioso / de MARIA Soberana / consagre este Templo heroico. » Cette scène où saint Luc lutte contre les idoles des païens rappelle un tableau attribué à Juan de Valdés Leal et ayant appartenu à la chapelle de la confrérie des peintres à Séville, mais qui reste introuvé ; voir chap. VIII.

¹⁵¹² Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, III, p. 28.

Aucune didascalie ne précise les modalités de la séance de pose avec la Vierge : le public voyait-il d'une manière ou d'une autre l'exécution du portrait en cours, ou seuls les mots indiquaient-ils son déroulement ? Quoiqu'il en soit, rarement ce type de scène ne prend autant d'ampleur et de temps au sein de l'intrigue. Que dire alors de la compréhension de Luc en tant que peintre ? De la même manière, rarement l'évangéliste n'est encensé aussi distinctement. Il est défini et se définit en tant que peintre de qualité, mais plus précisément encore, il se rapproche et est rapproché des deux idéaux qui l'entourent : Apelle et Dieu. Il est un nouvel Apelle, et il est un « Sagrado Pintor », « Divino Pintor », double reconnaissance suprême très rare dans tous les autres supports.

Plus encore, Luc est savant, érudit : il est un artiste complet, pratique, théorique et idéologique. Le tutorat de la divinité dans la séance de pose n'invalide d'ailleurs pas le talent de Luc, qui parvient à tracer tous les traits plus délicats les uns que les autres de la Vierge : il finit par les mains, comble de la difficulté picturale et signature des maîtres dans leur atelier. Là où Apelle échoue parfois dans les *comedias* devant la beauté époustouflante de Campaspe, Luc réalise un portrait sans faute, malgré les variantes de la légende qui établissent parfois que son œuvre a été complétée par les mains angéliques. Et plus honoré que tout autre, il devient « Pintor Divino ». Luc n'est donc pas, comme souvent, à côté de l'échelle des valeurs artistiques, mais bien dans la pyramide de l'excellence héritée d'Apelle et de ses confrères, qu'il surpasse par ce double chef-d'œuvre parfait, exemplaire et efficace.

Nous pouvons mesurer cette intégration du personnage de Luc dans la hiérarchie des peintres, au-delà de son rôle d'intercesseur, grâce aux interventions de Modorro sur l'art pictural : à sa manière, le *gracioso* dresse une typologie des artistes au sommet de laquelle Luc s'insère implicitement. L'énumération placée en ouverture du deuxième acte présente la base des tâcherons de toutes espèces, les acolytes du « pintamonas » qui n'est cependant pas nommé :

Hai Pintores de obra prima,
y hai Pintores de ramplon;
hai otros, que pintan siempre
valientemente a Sanson:
le pintan con la lepra a Job.
Hai otros tan piadosos,
que pintaron a Nembrot,
con ser el demonio mismo,
como a Tobias, ó a Lot.
Hai otros de perspectiva,
Pintores de Arte mayor:
otros que pintan Paises,
siendo el pincel una hoz,
que anda segando alcazeres.
En efecto, el Arte dió
en pintar de mala mano
todo quanto Dios crió;
siendo assi, que dice el Texto,
que quanto ha criado Dios

es perfectamente bueno,
 estos sin arte, y primor,
 lo echaron todo a perder [...] ¹⁵¹³.

Luc s'inscrit à l'extrême opposé des peintres sans style, maniaques, inaptes à la beauté, blasphémateurs ou incompetents. Ces barbouilleurs de l'œuvre de Dieu rehaussent d'autant de qualités l'art de Luc qui contente parfaitement les deux facettes de la divinité et est ordonné « Pintor mio » par la Vierge à la fin de la pièce.

Tandis que tous les supports écrits admirent saint Luc par le biais de la délégation dont il a été gratifié par le Christ ou la Vierge, la pièce d'Antonio Enríquez Gómez le contemple au contraire par celui de l'admiration qui a inspiré la divinité à lui décerner un titre glorieux. La légende est donc inversée : l'élection a priori du peintre improvisé fait place à la promotion de l'artiste a posteriori, au regard de ses œuvres. Évidemment, le cadre dramaturgique est propice à cette extrapolation, mais il convient de souligner encore une fois qu'à partir du milieu du XVII^e siècle en Espagne, cette focalisation devenait envisageable, visualisable. Luc ne retient que très peu l'attention des auteurs, du fait d'une épaisseur artistique des plus réduites, et cela au profit presque démesuré d'Apelle, mais sur les planches du « corral de comedias », Luc devient un personnage de peintre comme les autres, autrement dit, il recouvre un geste individuel, certes encouragé par des instances annexes et entièrement au service de ses modèles, mais dont l'accomplissement impressionne jusqu'à la divinité, qui le nomme peintre favori.

Cette mise en scène de Luc peintre rejoint le topique d'Apelle : la notion d'émulation s'infiltré dans son personnage plat, binaire, sans pour autant opérer un calque artificiel des attributs et des prouesses du maître grec. Le parallèle est assumé par Luc même, mais dépassé, et la définition de sa qualité devient elle-même dialectique : ses trois facettes de « Evangelista sagrado, / Doctor, y Pintor Divino » ne sont en réalité jamais dissociées, mais son art pictural est mis à l'honneur car il détermine ses deux autres fonctions et cultive la plus grande admiration auprès de tous les spectateurs.

IV. LA PALETTE ET LA SPATULE : LE PEINTRE MÉDECIN

Nous finirons notre étude des mises en image des peintres extrêmes par un éclairage un peu décalé, en forme d'*excursus*, sur un point commun du trio envisagé. La médecine gravite très souvent autour des figures de peintres extrêmes, de manière individuelle ou générale, et plus ou moins explicitement. L'évangéliste en est l'illustration la plus évidente, la pièce d'Antonio Enríquez Gómez le confirme. Le cas d'Apelle est moins frappant, mais le fait que

¹⁵¹³ Antonio ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El médico pintor San Lucas...*, II, p. 10-11. Par ailleurs, Modorro, dans son rôle typique de bouffon extrêmement lucide, pressent la perfidie de Judas avant tous les autres et en fait un vendeur de tableaux des plus médiocres : « Yo creo / que si este Retrato ve / Judas, que al punto le de / de barato á un Fariseo. [...] Si el no vendiere el Retrato, / venderá el Original », *ibid.*, pp. 10-11.

ses peintures soient, selon Pline, si fidèles qu'elles permettent de lire les complexions du sujet font de l'artiste un médecin virtuel, potentiel. En ce qui concerne le singe peintre, c'est sa vilénie qui le rapproche du saigneur, ce qui nous amène à la dimension globale de la comparaison sous-jacente entre peinture et médecine : autant l'exercice sublimé de ces deux arts portent leurs acteurs aux sommets, autant les fautes des mauvais praticiens sont l'objet de railleries largement ancrées dans les mentalités. Nous ne présenterons pas une analyse détaillée de cette rencontre des compétences, mais proposons un aperçu sur cette convergence signifiante en la personne du peintre médecin, figure hybride dont les ramifications s'étendent dans toutes les sources interrogées.

Dans la continuité du cadre dramaturgique, nous trouvons un parallèle sans aucun doute recherché entre deux personnalités pareillement mises à l'épreuve : avant la rédaction de la *comedia El pintor de su deshonra* et sa transposition dans l'*auto sacramental*, Pedro Calderón de la Barca avait composé vers 1633-1635 une tragicomédie intitulée *El médico de su honra*, mettant en scène un mari vengeur, usurpateur du rôle de médecin afin de guérir son honneur hypocondriaque. Dans *El pintor de su deshonra*, don Juan Roca, malgré son bagage théorique, est plus proche du mauvais peintre que de l'artiste victorieux. Comme dans les épigrammes du comte de Villamediana¹⁵¹⁴, il tue le modèle qu'il n'arrive pas à cerner, à faire sien. Sur un mode similaire, don Gutierre Alfonso de Solís, dans *El médico de su honra*, ordonne une saignée mortelle à doña Mencía, sa femme convaincue d'adultère, en s'en remettant à la morale des mauvais médecins, débarrassés des preuves de leur incompétence par l'ensevelissement de leurs patients : « Pues médico me llamo de mi honra, / yo cubriré con tierra mi deshonra »¹⁵¹⁵, profère en aparté don Gutierre en conclusion du deuxième acte.

Contrairement à don Juan Roca, don Gutierre n'accomplit pas personnellement ce dessein : il charge Ludovico, « sangrador », de procéder au geste fatal. Celui-ci ressortira de la chambre de doña Mencía les mains ensanglantées et laissera ses empreintes sur les portes, permettant ainsi la découverte de la scène du crime, mais redorant au final et malgré lui le blason de don Gutierre, qui s'attribue à la fin de la pièce l'ouvrage morbide :

Los que de un oficio tratan,
ponen, señor, a las puertas
un escudo de sus armas :
trato en honor, y así pongo
mi mano en sangre bañada
a la puerta; que el honor
con sangre, señor, se lava¹⁵¹⁶.

¹⁵¹⁴ Vers cités par Francisco Pacheco dans son *Arte de la pintura* : « Pintó un gallo un mal pintor, / y entró un vivo, de repente, / en todo tan diferente / cuanto ignorante su autor. // Su falta de habilidad / satisfizo con matallo, / de suerte, que murió el gallo / por sustentar la verdad. », Francisco PACHECO, *El arte de la pintura* [1649], Bonaventura Bassegoda i Hugas (éd.). Madrid : Cátedra (Arte ; Grandes Temas), 1990, p. 548. Voir chap. II.

¹⁵¹⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra* [vers 1633-1635], Don William Cruickshank (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 112), 1989, p. 172, vv. 2047-2048.

¹⁵¹⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra...*, p. 213, vv. 2932-2939.

Le sang est, dans les deux *comedias* jumelles, la couleur manquant au monochrome de l'honneur, mais l'art invoqué est d'une part métaphorique, et d'autre part compris comme un artisanat. Don Gutierre et don Juan Roca sont des artisans laborieux et non des artistes sublimes, ils exécutent ce que leur condition de nobles bafoués leur commande, en recourant dans les deux cas au savoir-faire vil de l'« oficial ». Ces deux pièces ne portent pas un message théorique sur l'art et ne dessinent pas les contours de l'artiste admirable, telle n'est pas leur finalité¹⁵¹⁷ ; elles exploitent au contraire la vision figurée du peintre et du médecin, leur compréhension proverbiale, dramatique, et donc leur portée métadramatique, le personnage s'inventant un nouveau rôle au cœur de l'intrigue¹⁵¹⁸.

Cette conception du médecin et du peintre nourrit plusieurs locutions et histoires déjà rencontrées, brodant sur la maladresse de l'un exposée aux yeux de tous, et sur les fautes de l'autre, occultées par la mise en terre des victimes. Un *cuento* raconte d'ailleurs comment un artiste décide de se reconvertir en généraliste afin de ne plus avoir à justifier ses œuvres incomprises. Au-delà de cette bouffonnerie sur l'impact exagéré de ces deux gestes, leur rapprochement suppose en amont une reconnaissance consciente ou non de leur appartenance à un même plan, celui de la création et de son contraire, la destruction. Le médecin donne vie – plus exactement il permet à la vie de continuer –, ou bien il précipite le décès¹⁵¹⁹ ; de la même manière, le peintre donne vie, selon le topique du portrait éloquent – plus exactement, il donne l'impression de vie, l'insufflation de l'âme étant réservée au Peintre céleste, immatériel –, ou bien il met à bas l'œuvre de Dieu, comme le déplore Modorro dans *El médico pintor San Lucas* d'Antonio Enríquez Gómez. Tous deux jouissent donc du droit virtuel de vie et de mort sur leurs sujets, cette dimension démiurgique les distinguant de la plupart des autres corps de métier.

Ce parallélisme des compétences peut être observé plus en détail, car les mains du peintre et du médecin manipulent des instruments identiques, du moins en apparence. En effet, un jeu homonymique lie les palettes et spatules de l'un et de l'autre. Ce reflet

¹⁵¹⁷ L'*auto* de Calderón *El Pintor de su deshonra* est en ce sens bien plus lié à une conception artistique précise, mais il s'agit avant tout d'une mise en scène du topique du « Dios pintor », figure abstraite du peintre idéal, logiquement développée dans une dimension allégorique.

¹⁵¹⁸ Voir à ce sujet Joaquín PONCE, *Metateatro: su aplicación a tres dramas de honor de Calderón*, thèse soutenue à l'université de Georgia en 1984. Ann Arbor (Michigan) : University Microfilms International, 1987, 113 p.

¹⁵¹⁹ Les moqueries à ce sujet sont nombreuses ; Juan de Zabaleta tente de les invalider au sujet d'une légende tirée de Pline selon laquelle Rome aurait été une ville sans médecin durant six cents ans : « Ahora entran los que dicen que los médicos los matan. Con su mismo argumento los concluyo. Si él que no ha de morir no ha menester médico, el médico no podrá matar al que no ha de morir. Al que ha de morir, no el médico, Dios es el que le mata. Los médicos (salvo los juicios de Dios inexcrutables) ni pueden dar vida ni quitar la vida, pero pueden quitar la enfermedad o aumentarla, hacerla ligera o hacerla grave, aliviar della o atormentar con ella. » L'auteur déplore ensuite l'amalgame dans lequel le peuple se complait : « Estos hombres son muy dignos de veneración y alabanza pero, en la equivocación de los médicos ignorantes, como todos traen unas mismas señas, suelen perder la alabanza y la veneración. [...] Como usan tantos de los ignorantes, son sin número los desaciertos. Por esta razón concibe el mundo tan grande odio contra la medicina que al médico bueno y al médico malo los mira como a verdugos. » Zabaleta reconnaît cependant que l'excellence n'est pas et ne peut pas être donnée à tous, et il complète ainsi sa définition du véritable médecin : « El médico, en fin, que es médico, es digno de grande estimación porque es el conducto por donde Dios envía a los enfermos un bien tan precioso como la salud; es el instrumento de que usa la mano de Dios para hacer el mayor de los bienes corporales y es, en la tierra, como una cosa soberana que se anda haciendo vidas. », Juan de ZABALETA, *Errores celebrados...*, « Error XXXIV », pp. 183-185.

terminologique était renforcé au Moyen Âge par une ressemblance formelle des objets. La palette du peintre, comme n'importe quel outil, consistait en une planchette prolongée par une poignée perforée permettant son rangement sur un clou : elle était souvent plate, mais elle s'apparentait à l'origine à une « écuelle, ou "palette" identique aux bassins à boire ou aux coupes de saignée des mires. »¹⁵²⁰. Puis le manche est tombé, la perforation s'est élargie et s'est déplacée jusqu'au pourtour de la palette, assimilable non plus à un outil quelconque mais à un prolongement, un alter ego spécifique de la main de l'artiste.

Le phénomène de filiation entre les attributs picturaux et médicaux s'est poursuivi, cette fois autour de la spatule : celle du peintre sert à rassembler la poudre des pigments broyés dans le mortier ou à appliquer les couleurs sur la palette, et plus rarement à les empâter sur la toile. La spatule semble davantage relever du travail de l'apprenti ; elle pouvait néanmoins être maniée par le maître, mais n'a pas atteint la cote du pinceau, plus proche de la plume et donc d'un geste noble, à la fois matériel et évanescent. La discrétion de la spatule du peintre pourrait également être due à sa ressemblance phonique avec un instrument curatif également éloigné de la connotation savante que la médecine a pu rechercher par ailleurs. Dans son *Pintor christiano, y erudito*, Juan Interián de Ayala précise la nature de cette spatule particulière et confirme la proximité des termes envisagés. Il s'intéresse aux attributs des deux saints médecins, Cosme et Damien, et traque l'impropriété. Il rejette la figuration de l'urinal, jugé indécent et anachronique, mais il admet celle d'un autre instrument :

Pues á uno de ellos le pintan llevando en la mano aquel instrumento que los Boticarios llaman paleta, ó con una palabra mas vulgar, espátula, con un ademan de hacer un cataplasma para un enfermo. No quiero condenar esto, pues no es cosa indecente, y no ignoro que los antiguos Médicos, aun en los tiempos heroycos, se dieron mucho mas á la Cirugía, que á la Medicina que los Profesores de esta Facultad llaman Racional¹⁵²¹.

La spatule, déguisée en palette, symbolise la pratique ignorante de sa théorie ; elle ne peut donc pas aspirer à devenir l'emblème de l'art médical, et il en va de même pour la peinture. Cependant, cette vision du praticien à l'œuvre a pu être jugée pittoresque par Francisco de Herrera « el Viejo », qui semble s'en être inspiré dans un portrait déjà évoqué (fig. 113) : qu'il s'agisse de saint Luc ou de saint Cosme, le personnage est mis en scène dans les coulisses de son art. En tant que médecin, son geste désignerait l'élaboration d'un remède à l'aide d'une spatule mélangeant les poudres ou prélevant des onguents de la boîte

¹⁵²⁰ Danièle ALEXANDRE-BIDON, Monique CLOSSON, « Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge : outils de travail et vie professionnelle », in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, vol. III. Fabrication et consommation de l'œuvre*, actes du colloque international, Centre National de Recherche Scientifique, Université de Rennes II – Haute Bretagne, 2-6 mai 1983, Xavier Barral i Altet (éd.). Paris : Picard, 1990, p. 560. Voir les illustrations tirées de manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France, *ibid.*, p. 570. Danièle Alexandre-Bidon précise dans la discussion : « Le terme "palette" existait dans le français médiéval mais sur les images antérieures à notre période ce sont des coupelles qui sont utilisées, encore au XIV^e siècle. On voit encore cette écuelle sur les manuscrits du XV^e siècle mais à ce moment-là ce sont les palettes en planchette qui dominent. », *ibid.*, p. 565.

¹⁵²¹ Juan INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid : Joaquín Ibarra, t. II, p. 405. La même synonymie est établie par Sebastián de Covarrubias dans son *Tesoro de la lengua castellana o española* : « ESPATVLA, vn cierto genero de paleta con que los Boticarios sacan los vnguentos de los botes. » Le lexicologue ne consigne pas le sens pictural de la « paleta ».

ouverte. En tant que peintre, ce geste identique s'appliquerait à confectionner une couleur choisie, toujours à l'aide de la spatule. Le choix de ce motif serait encore plus intrigant si l'autoportrait était avéré : la mise en image de l'artiste à l'œuvre est rare, mais celle du peintre au seuil de son art, dans les préparatifs nécessaires mais inférieurs au geste pictural même, dans l'interstice séparant la conception de la concrétisation de l'idée, l'est encore plus.

Le thème et les dimensions originaires de cette toile restant sujets à caution, l'interprétation ne relève que de l'hypothèse. Le fils de l'artiste, Francisco Herrera « el Mozo », a bien franchi les limites du décorum en proposant un portrait satirique du comte-duc d'Olivares sous les traits d'un singe, et signé des commandes d'un *cartellino* rongé par des bêtes antipathiques. Cette personnalité a pu hériter de l'originalité de son père, que l'envers du décor pictural, ou médical, ne devait pas effrayer, peut-être même attirer – selon Palomino, Herrera « el Viejo » aurait par ailleurs fait œuvre de faux-monnayeur¹⁵²² –, au point d'insuffler une noblesse presque ostentatoire, non dénuée d'un certain recul, entre ironie et satire¹⁵²³, vu la moue du personnage, dans un geste traditionnellement occulté.

Dans tous ces exemples, nous n'avons cependant pas réellement rencontré de peintre médecin : les reflets sont ceux de deux facettes distinctes inscrites sur une même pièce. Les compétences picturale et médicale alternent mais ne se superposent pas, excepté dans le personnage de saint Luc, seul praticien ambidextre. Son double savoir est exploité dans une modalité conventionnelle : l'évangéliste soigne l'âme des gentils grâce à la divinité insufflée dans ses œuvres, ce sur quoi insiste la *comedia* d'Antonio Enríquez Gómez. Mais même chez ce personnage historique, la tendance est à la métaphore : instaurer Luc en tant que médecin excellent en ferait un égal de Dieu, or quand Luc guérit et peint, il reste un instrument, une prolongation de la main divine.

Cette métaphore peut être approfondie en dehors du cadre pré-déterminé de la figure de Luc. La jonction du peintre et du médecin a tout d'abord sa justification théorique. Comme le prône Juan Caramuel, l'artiste se doit de maîtriser une grande partie du savoir médical. Afin d'éclairer le lecteur incrédule venu chercher des informations sur l'architecture et se voyant faire la leçon sur des arts annexes, voire étrangers à sa propre pratique, Caramuel explicite ainsi son point de vue :

¹⁵²² Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictorico y escala optica : El parnaso español pintoresco laureado : Tomo tercero : con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles, que con sus heroicas obras*. Madrid : Viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 314.

¹⁵²³ En forçant le trait, nous pourrions presque reconnaître dans ce portrait le charlatan croqué par Quevedo : « Si quieres ser famoso Medico, lo primero, linda muda, sortijon de esmeralda en el pulgar, guantes doblados, ropilla larga y en Verano sombreraço de tafetan; y en teniendo esto, aunque no ayas visto libro, curas, y eres Doctor. Y si andas a pie, aunque seas Galeno, eres platicante. Oficio docto, que su ciencia consiste en la mula! », Francisco de QUEVEDO, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, éd. fac-similé, in *Obras de Francisco de Quevedo Villegas: tomo primero*. Anvers : Henrico y Cornelio Verdussen, 1699. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, p. 464. Voir les autres exemples donnés par Maxime CHEVALIER, « Le médecin dans la littérature du Siècle d'Or », in *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or : statut et fonction*, table-ronde des 8 et 9 novembre 1979, Casa de Velázquez. Paris : Recherche sur les civilisations, 1984 pp. 21-37. Sur la portée scientifique du personnage du médecin, voir Agustín ALBARRACÍN TEULON, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*. Madrid : CSIC, Instituto « Arnaldo de Vilanova », 1954, « Apéndice: El médico ante la sociedad del siglo XVII », pp. 353-382.

Despues de haver leído todo esto, dices, sea verdad o no; a que proposito se escribe? De la Architectonica tratamos; y los que professan esta Ciencia, no son Medicos, ni Corregidores, y assi no les importa conocer las inclinaciones de los hombres para saberlos curar, o gobernar. Respondo, que de dos maneras se procede en la Physiognomia; Porque los que la professan y exercitan, o contemplan el rostro, y de el infieren las inclinaciones y costumbres de una persona: o por el contrario, consideran las acciones de un hombre, y de ellas infieren, que cara tuvo, tendria, o tendra uno, que jamas ayan visto.

Y assi la Physiognomica, si tuviera la primer praxe solamente, les seria a Pintores, y Estatuarios inutil; porque como se decia bien en la Objecion, no es su oficio curar enfermedades de alma, o cuerpo: pero les es muy necessaria por la segunda praxe. Porque hoy saben Pintores y Escultores, que cara tuvo un Iulio Cesar, un Augusto, un Neron, &c [...] Y esto no lo saben por haverlos conocido, o visto, sino que leyendo las acciones clementes o crueles de aquellos, y considerando lo que han observado en semejantes hombres infieren sus buenos o malos naturales: y de ellos colligen la cara, facciones, y color, que debieron, o deben de tener¹⁵²⁴.

Sous cet angle, le véritable peintre est également médecin, mais son diagnostic doit s'effectuer en sens inverse, non pas du symptôme vers la guérison de l'organisme entier, mais du comportement général de l'individu vers son apparence physique, sa spécificité corporelle. Les deux savoirs sont symétriques, complémentaires, d'où leur fréquente assimilation par le biais de la métaphore. Le peintre emprunte son codage de l'humain au médecin, tandis que celui-ci emprunte à celui-là son langage visuel du vivant : Juan de Zabaleta dit bien que « [los médicos] leen el mal en el color »¹⁵²⁵. Ce croisement sous-tend d'une certaine manière les figures de don Gutierre et de don Juan Roca, qui auscultent ou contemplant leur propre imperfection et trouvent dans un acte médico-pictural désespéré un remède ou un cadre leur redonnant des couleurs, mais sacrifiant leur moitié.

Les deux facettes sont dissociées dans les deux pièces de Calderón, mais dans la version antérieure et imparfaite du *Médico de su honra*, attribuée à Lope de Vega¹⁵²⁶, le cercle métaphorique est complet : tandis que Barbero, le saigneur, est comparé à un sculpteur inversé qui donne la mort à une statue d'ivoire vivante, don Jacinto Ribera se comprend comme un peintre agissant à rebours, détruisant le cadre et retirant la couleur du portrait aimé¹⁵²⁷. Il fait

¹⁵²⁴ Juan CARAMUEL, *Architectura civil recta y oblicua, considerada y dibujada en el Templo de Jerusalem promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo el Real del Escorial que inventó el rey D. Philippe II*. Vigevano : Camillo Corrado, 1678, t. II, traité VII « De algunas Ciencias que adornan la Architectura », p. 49.

¹⁵²⁵ Juan de ZABALETA, *Errores celebrados...*, « Error XXXIV », pp. 181-182 : « Dios [...] hizo algunos hombres de entendimiento tan raro que le penetran los secretos a la naturaleza, que leen el mal en el color, que entienden las señas de los pulsos, que se hacen presto dueños de la palabras y que con las palabras, los pulsos, el color y los secretos aderezan, maltratada, una vida. »

¹⁵²⁶ La trame du *Médico de su honra* a sans doute été élaborée par Lope, puis reprise en partie par Andrés de Claromonte, mais aussi par Antonio Enríquez Gómez, avant d'être retravaillée par Calderón ; voir l'introduction à la pièce de Lope de VEGA, *El médico de su honra*, in *Biblioteca de autores españoles. Obras de Lope de Vega. XX. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, t. 211, Marcelino Menéndez Pelayo (éd.). Madrid : Atlas, 1967, pp. 118-126, ainsi que celle de Don William Cruickshank sur les sources de la *comedia* de Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra...*, pp. 11-15. Voir également l'étude comparative entre la source et le texte de Calderón par Albert E. SLOMAN, *The Dramatic craftsmanship of Calderón: his use of earlier plays*. Oxford : Dolphin book, 1958, pp. 18-58.

¹⁵²⁷ « El alma penosa queda / en este forzoso trato / de honor, y me llama ingrato; / mas es que a Mayor adora, / y se enoja porque agora / rompo su hermoso retrato. / ¿Si le habrá herido el buril / que su muerte va labrando? / Ya irá con carmín bordando / aquel brazo de marfil, / ya con pincel más sutil [...]. / Mas, por qué me llama ingrato, / amor? / ¡Qué confusa guerra / mi afligido pecho encierra! / ¡Muera, no, sí, que su trato / ha sido vil, su

accomplir cette basse besogne malgré les reproches de l'amour qui le tourmente ; dans *El Pintor de su deshonra*, l'auto de Calderón, l'Amour parvient en revanche à dévier les tirs du Peintre, le sacrifice prenant alors un autre chemin.

Au milieu des métaphores du peintre et du médecin, l'amour, donc. Sous la forme d'un cupidon, d'un archange ou d'un galant, l'amour donne des couleurs à celui ou celle qui dépérit. L'adéquation de ce sentiment à la « fonction visualisante »¹⁵²⁸ de la peinture ou à la faculté délivrante de la médecine rend propices les thèmes de l'amour peintre et de l'amour médecin¹⁵²⁹, tandems souvent placés en pendants. Le prisme du peintre et le filtre – ou le philtre – du médecin permettent la résolution « a lo vivo » ou « a lo médico »¹⁵³⁰ d'un fantasme, ils inspirent et facilitent la concrétisation de l'imagination en redoublant les effets de dramatisation. L'image est également à la recherche de cette efficacité, de cette éloquence propre à ces gestes spécifiques, intrigants et attirants : une série de dessins espagnols du XVII^e siècle représente un ange (fig. 147)¹⁵³¹, peintre et médecin sans attributs, mais dont la main

retrato! », Lope de VEGA, *El médico de su honra*, in *Biblioteca de autores españoles. Obras de Lope de Vega. XXI. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, t. 212, Marcelino Menéndez Pelayo (éd.). Madrid : Atlas, 1968, pp. 153-154.

¹⁵²⁸ Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, p. 264.

¹⁵²⁹ Tirso de Molina compose vers 1620 une *comedia* intitulée *El amor médico* qui cumule les effets d'inversion : on y voit doña Jerónima en quête d'un cœur indifférent à son égard, et qui revêt la robe du médecin et l'apparence de la masculinité afin de provoquer par flammes interposées l'amour de l'insensible don Gaspar. *El amor pintor* a été choisi comme thème d'un *baile* resté manuscrit et daté de 1701 [BNM : Mss 14531/33]. En 1665 et 1667, Molière compose quant à lui deux « impromptus », courtes comédies-ballets mises en musique par Jean-Baptiste Lully : *L'amour médecin* et *Le Sicilien* ou *L'amour peintre*. Dans la première, une horde de médecins n'arrive pas à guérir la mélancolie de la jeune Lucinde, fille de Sganarelle, qui ne peut se résoudre à laisser son seul joyau lui échapper des mains. Clitandre, le prétendant, s'improvise médecin surdoué afin d'approcher, d'étudier et finalement de conquérir Lucinde à la barbe de son père. Dans *L'amour peintre*, Adraste emprunte un costume de peintre afin d'aborder Isidore, esclave affranchie par don Pèdre mais promise à ses mains de Sicilien possessif. La séance de pose commence par un jeu de politesse entre le modèle et le peintre, puis Isidore ironise à propos des portraits idéalistes que les femmes attendent et que les peintres flatteurs leur tendent. Puis c'est Adraste qui ironise sur la personne de son commanditaire : Isidore est une nouvelle Campaspe et lui un nouvel Apelle, mais il doute que don Pèdre soit un nouvel Alexandre. Le don n'aura effectivement pas lieu, mais le faux peintre emportera bien le cœur et la main de son modèle au nez du Sicilien, à l'aide d'une permutation en forme de quiproquo.

¹⁵³⁰ Yvonne DAVID-PEYRE, *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique, XVI^e et XVII^e siècles*. Paris : Ediciones hispano-americanas, 1971, p. 321.

¹⁵³¹ Voir à ce sujet Pierre GEORGEL, Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture...*, « L'ange peintre », pp. 264-267 : « Selon les Scolastiques, comme saint Bonaventure, les anges suscitent en nous des idées salutaires au moyen de phantasmes. Ainsi peuvent-ils nous rappeler les bienfaits de Dieu, dresser dans notre imagination le divin Crucifié, etc. Or, dans les textes, l'imagination, fonction visualisante, a souvent été comparée à la peinture. L'imagerie chrétienne, en particulier au XVII^e siècle, a concrétisé à maintes reprises cette métaphore. [...] L'image la plus courante, cependant, n'est pas celle de l'ange au travail. Généralement, on le voit exhiber son œuvre achevée aux "yeux" – c'est-à-dire à l'imagination – du dévot. [...] Au milieu ibérique appartiennent aussi deux dessins sur ce thème, l'un au Louvre, l'autre passé en vente publique il y a quelques années, où l'ange, au chevet d'un moribond, lui met devant les yeux une scène de la vie du Christ. Dans le dessin du Louvre, le mourant est un grand personnage : près de son lit somptueux se tiennent un élégant seigneur et une femme richement parée. Aussi le tableau qu'apporte, sur un geste du meneur de jeu, un vol d'angelots, représente-t-il le Christ d'humilité du *Lavement des pieds*. Dans l'autre dessin, le thème est traité de façon plus "réaliste" : le tableau paraît fixé sur un mur de la chambre. » Le dessin du Louvre est attribué à Lucas de Valdés, il s'inscrit dans une série plus large sur la préparation de l'âme chrétienne avant la mort ; voir le catalogue des *Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles* [exposition au Musée du Louvre, Paris, 18 avril - 22 juillet 1991], Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Lizzie Boubli et Claudie Resson (éd.). Paris : Réunion des musées nationaux, 1991, pp. 103-104 : « Dans tous les dessins, l'ange désigne un thème christologique, le plus souvent une Crucifixion, comme pour reconforter l'âme du moribond. Le cadre ovale du dessin de Valdés se rapproche du tableau au mur de la feuille de Colnaghi, mais contient une plus grande ambiguïté : le tableau est placé devant une colonne et on ne sait s'il représente une image pieuse ou une vision surnaturelle née de l'art de persuasion de l'ange. Ce type de représentation s'accorde parfaitement au système qualifié de "tableau dans le tableau" par Julián Gállego, à la suite d'André Chastel, et où

ouvre la possibilité d'une métaphore picturo-salvatrice au sein de la peinture, tel un reflet du geste interstitiel parfait entre la réalité et l'imaginaire, sacré ou profane.

Conclusion

Les topiques de premiers peintres évoluent au gré de chaque support ; ils se répètent mais ne se ressemblent pas, les variations de la persuasion y imprimant des valeurs circonstanciées. Les figures d'Apelle et de saint Luc ne constituent jamais une fin en soi ; elles sont même parfois confrontées ou assimilées à leurs contraires. La rigidité qu'on pourrait leur attacher provient de l'instance idéologique qui les manipule, à la recherche d'une exemplarité qui concentre l'attitude de ces personnages. Les peintres légendaires forment ainsi des points de contact entre la théologie qui arrive jusqu'à eux, et l'expression artistique qui s'élève à partir d'eux. Les ressemblances entre leurs différentes utilisations relèvent moins du calque que du relais : l'idée reçue sera reprise mais aménagée à la mesure des aspirations en jeu, même si celles-ci restent limitées, et quand elles seront pleinement assumées, le topique ne sera plus d'actualité.

Tel un monochrome, l'idéal du peintre est subtilement nuancé, et il s'insère de toute façon dans une série de figures bariolées, au sein de laquelle la discordance n'est qu'apparence, chaque ton ne se contemplant jamais seul. Ainsi, au-dessus de saint Luc, toujours la divinité, parfois elle-même sous les traits du Peintre, s'impose comme créateur originel, inspirateur, et près d'Apelle, Alexandre exerce toujours également son pouvoir limitatif. Mais aux côtés du Dieu peintre ou de l'empereur, le modèle influe également sur le peintre : la Vierge et Campaspe déterminent à leur tour la portée du geste artistique. Et plus encore, sous ces peintres tutélaires de diverses natures, l'artiste moderne se regarde ou est contemplé.

Ainsi, même dans la scène pourtant circonscrite et frontale du peintre à l'œuvre, le déguisement est de mise, dans ses dimensions métaphoriques, auto-représentatives ou dramatiques. Tel un laboratoire d'essais, la séance de pose est le cadre d'un moment attendu, dont on croit connaître l'issue, mais qui se convertit en un espace de jeu, en une ouverture spatio-temporelle par laquelle les expériences extrêmes peuvent se transmuier, de l'échec au miracle, de la haine à l'amour, de l'aveuglement à l'éblouissement, du sacré au prosaïque, et inversement. Cette malléabilité atteint les topiques censés figer le geste pictural, en le déclinant sur le mode d'un regard réverbéré, concentré, ou extrapolé.

l'image secondaire explique ou complète le sens de la scène principale. Dans cette feuille, l'ange paraît soulager le malade en lui révélant le Lavement des pieds comme apologie des vertus d'humilité et de charité du parfait chrétien dans la règle franciscaine. Un jeu de correspondances s'instaure aussi avec le crucifix sur la table, orienté vers l'ovale. Ce procédé complexe introduit une ambiguïté entre le monde réel et l'imaginaire. »

CONCLUSION

En las manos se conocen las manos del pintor.

José García Hidalgo,
Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura.

Les personnalités légendaires de peintres sont des masques qui, comme dans la tragédie grecque, servent à la fois de signe distinctif et d'instrument de résonance. L'analyse des lieux communs les désignant impliquait l'étude d'une rhétorique qu'il s'agissait de ne pas confondre avec la réalité historique. D'une part, ces figures relèvent d'une nécessité et comblent un vide, passant au besoin de l'amplification à l'hyperbole. D'autre part, elles perpétuent une tradition qui tend à les convertir en ornements improbables ou superflus. Dans cet équilibre fragile, la dialectique s'impose souvent comme principe de continuité.

L'étude de leur fortune au cours du Siècle d'Or espagnol engageait à prendre en considération des principes constructifs, mais aussi des potentialités, croisements et hybridations qui en motivaient les usages et déterminaient leur profonde signification culturelle. Saint Luc est un peintre partiel, tandis qu'Apelle apparaît comme un maître inconditionnel. Ces deux positions contiennent leurs propres limites. Pour l'époque envisagée, s'étaient fait jour des attentes quant à l'expression et à l'incarnation de ces images. Le parcours adopté ne les a pas toujours confirmées, mais a permis d'explicitier pourquoi l'évidence des topiques s'est muée en originalité.

Dans le cadre d'une justification de l'art pictural par sa finalité religieuse – mot d'ordre du catholicisme post-tridentin – saint Luc pouvait s'imposer comme un idéal indispensable pour la figuration du peintre ; or, il n'en fut rien et le motif resta discret. La louange de sa compétence artistique apparaît ponctuelle. Cette facette s'est ajoutée tardivement par le biais d'une légende apocryphe et Luc n'a acquis sa dimension de peintre-modèle que très artificiellement, et non sans polémiques. Comme l'a écrit synthétiquement Michael Levey, « [St Luke] is – in contrast to the painters of classical antiquity – an *œuvre* in search of a personality »¹⁵³². La réflexion s'est en effet concentrée davantage sur la nature de ses portraits, réalisés « al vivo », dupliqués, et plus fondamentalement picturo-littéraires, reléguant à l'arrière-plan le geste du peintre. Une tradition métonymique utilise donc le nom de l'évangéliste pour se référer à une œuvre de dévotion particulière, laissant dans le flou son implication artistique personnelle.

¹⁵³² Michael LEVEY, *The painter depicted: painters as a subject in painting*. New York : Thames and Hudson (The Walter Neurath memorial lectures ; 30), 1981, p. 15.

Luc, personnage en quête d'autorité picturale, n'a pas bénéficié d'une véritable popularité : son symbole est resté cantonné à une image savante et fragmentaire. Son essence le destinait-elle à un autre sort ? Saint Luc est en effet moins artiste que serviteur de son instance tutélaire, Dieu lui-même, seul détenteur de la compétence artistique. Luc est inspiré par l'idée et la volonté divines et cette grâce signe à la fois sa grandeur et sa faiblesse. Un saint ne se comprend que dans le périmètre de son martyre, de son attribut, de sa délégation. Luc n'échappe pas à la règle, même sous l'effet du vœu de reconnaissance que lui témoignèrent les artistes. Peintre désigné plus qu'archétype de peintre, il est alors promu patron des praticiens, montre un chemin déjà tracé et guide plus qu'il n'attire, fédérant l'art pictural dans le cadre de la corporation, puis de l'institution académique.

Or, à partir de la fin du XVI^e siècle et durant le XVII^e siècle, lorsqu'en Espagne les peintres revendiquent la reconnaissance du caractère libéral de leur fonction, il est apparu plus pertinent de revivifier une figure susceptible de tirer vers l'excellence l'image de l'artiste et d'illustrer les attentes sociales et matérielles de ce dernier. En recherche d'efficacité, le discours sembla parer au plus pressé dans le choix d'un représentant déjà fonctionnel. Sur ce critère, c'est Apelle qui devait remporter la palme emblématique. Le maître grec était depuis longtemps un artiste officialisé pour son habileté technique étourdissante. Les raisons du succès tiennent là aussi à la nature même du mythe : les fragments anecdotiques hérités de Pline et d'autres auteurs antiques offrent un jeu d'assemblage dont le résultat donne toujours à apprécier l'éclat unique du premier des peintres. Apelle n'est pas un artisan désigné mais un peintre inné, qui personnifie la dialectique suprême entre le don et le perfectionnement, sur fond d'endurance et de pertinence intellectuelle. Sa proximité avec Alexandre ne pouvait que rehausser ces dispositions. L'allégeance avec l'autorité supérieure devient alors une équivalence, une congruence apte à faire rêver.

À l'opposé, saint Luc peintre n'est reconnu qu'à travers la seule modalité du portrait sacré, prototype dont la prolifique postérité devait lui échapper. L'indétermination de son activité créatrice, si elle se révèle utile à l'expansion de la légende et des effigies, inhibe le processus identificateur. En revanche, la prouesse exclusive d'Apelle fonde un point culminant tel que pouvaient le rechercher les artistes modernes, sur le mode d'une compétition à travers les siècles entre virtuoses successifs.

Apelle personnifie la qualité et Luc la quantité : leurs figures se construisent dans deux logiques idéalisantes divergentes, mais simultanées, celles de l'admiration et de la dévotion. C'est cette alternance qui a pu être ici observée grâce aux supports interrogés. Le peintre grec est omniprésent, depuis la paraphrase de Pline jusqu'à la fusion de son nom avec la divinité chrétienne, depuis l'allusion presque indépendante de sa biographie, sous forme d'antonimase, jusqu'au dépouillement de son geste, dans le cadre de la joute linéaire, notamment chez Juan Caramuel. Cependant, cette mise en avant a pu entraîner un usage galvaudé et déterminer une référence parfois sclérosante pour les peintres espagnols en attente d'une meilleure considération spécifique de leurs propres valeurs. Le *topos* a une vie : il s'instaure par convenance mais peut aussi passer de mode et décliner. On a pu remarquer que

L'écriture théorique du XVII^e siècle tendit à délaïsser le nom particule d'Apelle au profit de celui des talents modernes. Diego Velázquez s'imposa alors en nouvelle figure de proue, comme dans les écrits de Francisco Pacheco, et inversement, ce fut une nouvelle allégorie de la peinture et du peintre que Juan Ricci proposa au sein de sa théorie imagée. Le *topos* n'est pas renouvelé mais délibérément dépassé.

La figure archétypique du maître grec inspire cependant la projection des peintres modernes : les anecdotes qui lui sont liées constituent des prises confortables pour l'adaptation à un autre temps, tandis que l'évangéliste reste figé dans une posture artistique limitée, reconnu pour ses images et donc pour le visage du sacré qui s'y reflète. Les apparitions de l'évangéliste en habit de peintre, pour être réduites, n'en sont pas moins motivées : dans le cadre de l'exaltation religieuse, la poésie, le théâtre et les sermons lui offrent une mise en scène adéquate. Sous l'effet d'une actualisation progressive de la condition du peintre, les lieux communs antiques s'évaporent en laissant quelques résidus : Apelle se confond désormais dans les effigies des peintres modernes, tandis que saint Luc campe encore pour un temps sur sa position de peintre chrétien.

Dans la pyramide des premiers peintres, Dieu doit être replacé au sommet : il est l'« Apeles soberano » et acquiert une matérialité apparente sans doute favorisée par l'incarnation de son topique verbal et virtuel en argument visuel : l'allégorie s'humanise, la main se dessine, aussi bien dans les sermons que dans les emblèmes, puis le corps tout entier du Créateur entre en scène, sur les planches du « corral de comedias », comme dans la composition totale de José García Hidalgo (fig. 77), à la toute fin du XVII^e siècle. On assiste aussi à la traduction au plan visuel du *topos* verbal de saint Luc. La pièce d'Antonio Enríquez Gómez imprègne la main de l'évangéliste d'une gloire à la fois divine et mondaine pour en faire un Apelle chrétien. Cependant, ce croisement reste isolé. À l'exception de la vision proposée par Francisco de Zurbarán (fig. 99), Luc est une figure majoritairement imposée qui s'incarne en Espagne dans les règles strictes de la dévotion. Coquille artistique vide, mais subsumée par la divinité, il n'emprunte qu'implicitement la personnalité du peintre espagnol moderne.

Apelle, peintre idéal sous tous rapports, touchant parfois au divin, est doué d'une personnalité verbale envahissante peu propice à l'identification visuelle. S'ouvre alors le pan des figurations détournées ou indirectes. Prenons garde pourtant à ne pas réduire à un mythe adventice la profonde richesse de toute entreprise d'autoportrait, ce que la composition des *Ménines* (fig. 123) de Diego Velázquez exemplifie. Apelle est une particule verbale malléable, plaisante et commode, mais son image appartient à une grandiloquence qui apparaît inadaptée à la situation des peintres espagnols, concentrés sur leur tentative de faire correspondre regard et geste, intellect et matière.

Sur la toile de fond de l'Espagne du XVII^e siècle, surgissent plusieurs mains de peintres parfaits, mais sans que s'opère un réel mélange des genres. La main irréaliste de Dieu, afin de ne susciter aucune équivoque, se fait matérielle au terme d'un dévoilement progressif. La main

invisible d'Apelle déborde sur celle de ses concurrents et descendants, trempe même dans le burlesque, et conserve malgré tout sa qualité intrinsèque, fascinante mais aveuglante. La main transparente de Luc se révèle plus ténue au niveau discursif, davantage manifeste sur le plan pictural, mais témoignant d'une retenue significative de sa faiblesse à incarner désormais des personnalités d'artistes modernes.

Une mise en commun de ces compétences de si diverse nature a été pourtant possible, mais dans une optique singulière : les tableaux réalisés pour l'académie, puis pour la confrérie des peintres de Séville a fait converger les gestes de Luc, d'Apelle, mais aussi de Philippe IV et des inventeurs du tracé de l'ombre, tous impliqués dans l'épanouissement de l'art pictural, depuis sa formation jusqu'à sa reconnaissance. Cet ensemble prend la forme d'un exercice de style, calqué sur la rhétorique mythico-verbale. À l'opposé, celui qui devient en quelque sorte le digne héritier d'Apelle, Velázquez, échappe précisément au mythe pour créer un idéal visuel propre, qui perdure indépendamment du discours verbal, suscitant une contemplation spécifique de l'œuvre et du geste.

Les figures de premiers peintres surlignent donc la prise de parole des défenseurs de la peinture. L'élévation ou l'affaissement de leurs socles permet d'apprécier les tensions idéalisantes, les efforts mis en œuvre de l'extérieur et de l'intérieur de la pratique picturale. Les *topoi* de peintres originaires ne sont pas des boucliers inertes, ils sont les parties émergées de processus de projection, d'identification ou de rejet ; ils sont les traits d'union entre le fantasme et la réalité. Nous retiendrons pour finir le hiatus persistant entre texte et image : à l'urgence du discours théorique puis à sa décantation correspond une inertie difficilement relayée par l'intime positionnement de l'artiste dans la matérialité picturale. À partir de 1600, les théoriciens posent objectivement les bases intellectuelles de cet art, mais un demi-siècle est nécessaire pour que les peintres posent les images de leur propre activité. Par le travail des métaphores verbales, le geste du peintre devient une noble référence pour signifier avec toute l'intensité voulue la force créatrice.

Reste à la base de la pyramide, la figure atrophiée du « pintamonas ». Le singe court en toile de fond sans se figer dans le décor, excepté celui des *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, mais dans une position intermédiaire et sans manipuler de pinceaux. Le stéréotype du mauvais peintre est diversifié : les auteurs et le public pouvaient s'y référer afin de rire ou de réfléchir. Ainsi, le peintre benêt peut intriguer par son mystère, le peintre usurpateur peut atteindre un geste démiurgique. La patte du singe peintre est quant à elle indésirable ; la fragilité n'encourage pas à l'exercice délicat de l'autodérision. À contre-courant du processus allégorique, sonder l'essence même du peintre a conduit à affronter l'énigme déguisée de ses personnalités originaires. La sagesse du « pintamonas », le génie éternel d'Apelle et l'illumination de Luc sont les antonomases ambivalentes d'une prétention bridée, mais au-delà de leur fonctionnalité, dans un contexte bien précis, une magie préside à leur complexité, car la main à l'œuvre incarne toujours la concrétisation plurivoque de l'intellect¹⁵³³.

¹⁵³³ Une autre main illustre cette transversalité, celle de Mani, philosophe, peintre, poète et médecin de l'Orient.

UNIVERSITÉ PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

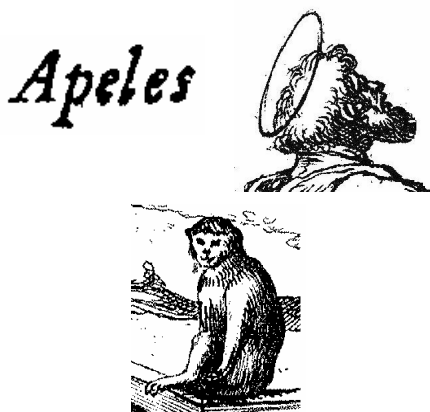
U.F.R. d'Études hispaniques et latino-américaines
École doctorale 122, Europe latine - Amérique latine

Thèse de Doctorat d'Études hispaniques et latino-américaines

Cécile HUE

Apelle, saint Luc et le singe : trois figures du peintre
dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles
(fonctions littéraires, théoriques et artistiques)

Volume II



Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Pierre CIVIL
Soutenue le 9 décembre 2009

Jury :

Monsieur Christian BOUZY, Professeur de l'Université de Clermont-Ferrand

Monsieur Pierre CIVIL, Professeur de l'Université Paris III

Madame Françoise CRÉMOUX, Professeur de l'Université Paris VIII

Monsieur Felipe PEREDA ESPESO, Professeur de la Universidad Autónoma de Madrid

Madame Marie-Dominique POPELARD, Professeur de l'Université Paris III

ANNEXE I – NICÉPHORE CALLISTE : UNE RÉFÉRENCE INCONTOURNABLE

L'*Histoire ecclésiastique* du moine et historien byzantin Nicéphore Calliste Xanthopoulos, datant du début du XIV^e siècle, n'a été traduite et diffusée en Europe qu'à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Malgré ses défauts scientifiques et stylistiques, elle est la source la plus complète et la plus souvent citée par les auteurs espagnols classiques ; nous proposons ci-après les passages concernant les figures interrogées, de Dieu au singe.

Nicéphore, fils de Calliste Xanthovplois, *L'histoire ecclésiastique* [tome 1]. Paris : Felix le Mangnier, 1637, 516 ff^{os}. Tome second : Paris : Guillaume de Linocier, 1637, ff^{os} 518-1003.

Apparitions de Dieu sous forme d'images

« De l'ancienneté de la religion Chrétienne, et de la divinité et éternité du Fils, et comment, devant et après la loi donnée, les saints pères et preud'hommes n'ont eu connaissance de la divinité de Jésus-Christ. [...] Aussi est-ce un point ancien et tenu comme pour oracle, qu'il n'y a eu aucun de ceux, qui anciennement ont plu à Dieu, lequel soit mort, sans avoir eu foi en Jésus-Christ. Ce que l'on peut colliger par conjecture des divisions diverses, dont il a gratifié les uns plus, les autres moins, selon la portée de chacun. Et de fait l'on croit qu'il s'est apparu par plusieurs fois en forme d'homme à Abraham, et à ceux qui sont descendus de lui, quelques fois par soi-même, d'autres fois par les Anges ses ministres, admonestant par ses oracles et réponses ceux auxquels il apparaissait, et leur donnant enseignements très bons et très salutaires. [...] Suffise donc au lecteur ce que j'ai dit en peu de paroles, que le Verbe, lequel nous révérons et adorons, a été et est éternel, et plus ancien que tous siècles et âges, et qu'au temps passé il s'est apparu en mystères aux vieux pères, sinon à tous, du moins toutefois à quelques uns d'entre eux. » *Ibid.*, t. I, livre I, ch. 2, ff^{os} 8r^o-8v^o.

L'image *acheiropoiete* du Christ envoyée à Abgar

« De ce qui a été fait par S. Taddée l'Apôtre, envers Augare, en la cité d'Édesse. Et de l'image de notre Sauveur Jésus-Christ, peinte de soi-même, sans qu'aucun peintre y ait mis la main. [...] Or ne peut le seigneur Augare persuader à Jésus-Christ ce qu'il eut bien voulu lui mettre en tête par ses lettres. Par quoi n'ayant plus d'espérance qu'il le vint voir, à cause de la réponse qu'il avait reçue de lui, et ne sachant quel avis il prendrait sur ce fait, d'autre côté se connaissant avoir telle affection et désir à lui, qu'il ne le pourrait bonnement oublier, arrêta en son esprit d'envoyer en Jérusalem un peintre pour le peindre au vif. Afin donc que sa délibération fut mise à fin, il choisit le plus excellent peintre qu'il peut trouver en Éthiopie : et ayant fait la dépêche, lui donna charge expresse de contrefaire en peinture la face du Christ, le plus exactement qu'il lui serait possible : et après l'avoir ainsi peint au vif, commanda qu'il eut à lui en apporter la figure, pour satisfaire à son désir. Le peintre suivant sa commission, se met en chemin, et arrivé la part où il tendait, de tout son esprit s'efforçait de tirer au plus près du vif le visage de Jésus-Christ : et pour ce faire plus commodément, il s'était mis en un lieu

plus haut, afin de le contempler plus à son aise, et faire mieux son portrait. Toutefois son entreprise se pouvait assez bien succéder, ni avoir telle fin qu'il désirait : car la lueur divine et grâce céleste, qui étaient reluisants en son visage, lui empêchaient son dessein : comme à celui qui était tellement ententif à le regarder avec admiration et ébahissement que son esprit, du tout occupé en telle contemplation, n'avait aucune force de guider la main, dont le Sauveur s'aperçut bien : a [par quoi il demanda) Jésus-Christ envoie à Augare son portrait, contrefait au naturel dans un tissu de lin, sans artifice de peinture.] par quoi il demanda un tissu de lin, auquel, bien lavé premièrement, il coucha sa face naïve, mettant le linge dessus : puis l'envoya à Augare. b [*en note* : On dit que) Les portraits de Jésus et de sa mère portés aussi jusqu'au Roi de Perse.] On dit que le roi de Perse envoya aussi à Jésus-Christ un peintre excellent, prompt de l'esprit et de la main : par lequel enflammé du désir de la foi, il eut incontinent le vif portrait d'icelui, et de la Vierge, qui l'engendra divinement. Ce que j'en dis, est extrait des registres gardés au trésor des chartres de la ville d'Édesse, qui pour lors était gouvernée par Rois. Car tout était enregistré és les livres des Chroniques publiques. Même qu'il y a eu des histoires, écrites en langue de Syrie, et depuis traduites en autres langages, touchant les faits d'Augare, qui contenaient ce que j'ai dit présentement : qui me semble n'avoir été mis en avant ce lieu, que bien à propos. » *Ibid.*, t. I, livre II, ch. 7, ff^{os} 77v^o-78r^o.

« D'un fait merveilleux et incroyable qui advint à Édesse, en une image de notre Seigneur Dieu et Sanveur Jésus Christ, laquelle n'était point faite de main humaine. [...] Au par sus, Procope aussi récite et fait un discours d'un miracle que même les anciens nous ont laissé par écrit, touchant une effigie et image de Jésus Christ, laquelle fut envoyée à Augare, Prince et gouverneur d'Édesse, et comme Chosroes ne voulut croire le commun bruit et renom qui en était fréquent, à savoir, que pour l'amour de cette image, jamais Édesse ne serait détruite et assujettie à la puissance des étrangers [...]. *Ibid.*, t. II, livre XVII, ch. 16, f^o 924r^o.

Saint Luc

« Combien de fois, et à qui d'entre les Apôtres notre Seigneur apparut après sa résurrection. Comment il se montra à S. Luc et Cleophas : puis sur le vêpre aux onze Apôtres, les portes étant fermées : et comment, au huitième jour d'après, il fut touché par Thomas l'Apôtre. [...] Et au même jour qui était le troisième après la passion, et premier de la résurrection, il fut connu par saint Luc et Cleophas, en rompant du pain, lors qu'allant aux champs, sur le vêpre, ils l'arrêtèrent au souper avec eux, et le firent asseoir : lesquels, le voyant en un instant être évanoui de devant eux, sans arrêter tant soit peu au lieu où ils avaient soupé, à même heure s'en retournèrent en grande hâte en la ville de Jérusalem, et montèrent incontinent en la chambre, où le souper avait été fait, et où lors s'étaient assemblés les disciples surpris de crainte que les Juifs ne leur fissent outrage. Là fut mise en avant l'apparition de Jésus-Christ à Simon Pierre, et autres choses touchant la Magdeleine : là fut parlé de la pierre servant de couvercle au sépulcre : des Anges habillés de beaux vêtements, clairs et reluisants : Où le tout fut compté avec le grand plaisir et contentement des assistants. Pareillement ces deux pèlerins ne s'oublèrent à narrer à leur rang, ce qui lui était advenu sur les chemins, et comment ils l'avaient connu, le voyant rompre le pain : toutefois il y eut grand trouble et contredit entre ceux qui étaient encore en doute, comme non assez assurés. Or comme ils étaient en tel différent, pour la nouveauté de ce qu'on racontait, environ le soir du même jour, s'augmentant la vêpre, étant les portes bien fermées (parce qu'ils craignaient que aucun n'entraît là dedans dans leur sceu) tout incontinent le Seigneur Jésus-Christ se montra au milieu d'eux, encore tous peureux, et imprima en leurs esprits une tranquillité assurée : puis leur trouble apaisé, souhaita suivant la coutume, que la paix fut avec eux. » *Ibid.*, t. I, livre I, ch. 34, f^o 58v^o.

« Saint Paul s'en va hors de Rome, afin de faire son devoir à prêcher derechef l'Évangile. Encore retourne il à Rome, où il souffre mort en témoignage de Jésus-Christ. Puis est parlé de ses divines épîtres. [...] Au reste en cette dernière épître à Timothée, il déclare que

saint Luc lui assista, et ne le laissa pas : mais qu'en sa première défense chacun se retira, et ne lui demeura personne, non pas S.Luc même. On peut bien conclure de là, que S.Luc a écrit entièrement les Actes des Apôtres, jusqu'au temps du premier emprisonnement de S.Paul : et qu'il a très bien poursuivi l'histoire de tous leurs faits, ce temps pendant que premièrement il a tenu compagnie à icelui S.Paul. J'ai bien voulu dire ceci, afin de montrer que S. Paul ne rapporte point son témoignage qu'il donne de S. Luc, à ce qu'il a écrit en ses Actes de l'avènement de saint Paul, en la ville de Rome : mais bien à un autre a [temps suivant] Savoir est, au temps que saint Paul écrivit sa seconde et dernière épître à Timothée, et fut emprisonné et lié des liens par l'Empereur Néron.] temps suivant après, et plus dernier. Car S.Paul avait voyagé quasi par tout le monde, et soutenu la bataille pour le parti de l'Évangile du Christ, par le temps de trente cinq années : finalement était derechef arrivé à la ville de Rome, et y ayant trouvé saint Pierre, chef et parangon des Apôtres, il y reçut ensemble avec lui la couronne d'immortalité, par la mort qu'il endura pour le témoignage du Seigneur. » *Ibid.*, t. I, livre II, ch. 34, ff^{os} 110r^o-110v^o.

« *Des saints Évangélistes, Marc et Luc, qui étaient du nombre des septante disciples.* [...] S. Luc, natif de la ville d'Antioche, qui est en Celesyrie, médecin souverain, et peintre excellent tout ensemble, vint à S.Paul, de Thèbes, ville à sept portes ou entrées : où, de médecin des corps qu'il était, il fut soudainement fait médecin des âmes, après avoir renoncé à l'erreur de son pays, et embrassé Jésus-Christ. Il écrivit son Évangile sous saint Paul qui la lui nommait, et les Actes des Apôtres pareillement. Or ayant été avec icelui saint Paul à Rome, il retourna en Grèce, où plusieurs furent enlumines de la lumière de la doctrine et connaissance divine, par le moyen de ses prédications. Toutefois à la fin, les malheureux contempteurs de la parole divine le pendirent aux branches d'un olivier portant fruit, à faute d'autre bois sec pour charpenter une croix ou potence : et ainsi pendu et étranglé, laissa son esprit au commandement de Dieu, étant âgé (comme on l'assure) de quatre vingt ans, ou environ. Quant à son corps, par les prières et oraisons des fidèles on connut où il avait été enseveli, combien il fut entre plusieurs autres sépultures : car Dieu envoya du ciel en son monument des liqueurs très salubres, servant de médecine, pour donner indice et argument (comme j'estime) de sa cure et guérison : qui fut cause que son sépulcre a été connu de tous fidèles. L'on dit aussi qu'il fut le premier qui tira au vif, par son art de peindre (car il était fort excellent en cette science) les portraits de notre Seigneur Jésus-Christ, de sa Mère qui l'engendra, et des principaux Apôtres : et que depuis ces effigies tant vénérables et précieuses ont été portées et divulguées par tout le monde. Davantage que Constant, fils du grand Constantin, Empereur de Constantinople, fit transporter les reliques de son corps, dignes de toute révérence, de Thèbes, en la ville portant le nom de son père (qui est celle de Constantinople) et les mit en l'Église dédiée aux saints Apôtres [...]. » *Ibid.*, t. I, livre II, ch. 43, ff^{os} 124v^o-125r^o.

« Qui sont ceux d'entre les Apôtres et disciples qui ont laissé par écrit les livres testamentaires et canoniques. Des quatre livres de la Sainte Évangile : pour quelles causes ils ont été écrits, et de leur ordre. Du livre aussi contenant les Actes des Apôtres : et encore, des Épîtres, et autres écrits Catholiques dédiés saints Apôtres. [...] Or l'Évangéliste S.Luc, dès le commencement de son écriture déclare quel a été son conseil, par lequel il s'est mis à écrire : Car il dit, que plusieurs ont osé entreprendre de traiter témérairement les choses, desquels il était certainement instruit, mais que, quand à lui, il a été instruit par nécessité à mettre l'Évangile par écrit, rejetant tous livres douteux et incertains, comme celui qui savait la certitude des paroles de vérité, y étant enseigné par la bouche de S.Paul et des autres Apôtres, avec lesquels il avait vécu et hanté : et pour cette cause se sentait grandement soulagé en cela, par les propos ordinaires, nourriture et conversation familière de ceux qui dès le commencement avaient eux-même vu les choses, et été ministres de la paroles. Voilà les vraies et naturelles Évangiles, composées par les Apôtres et disciples des sudits, publiées et mises en lumière dès le commencement de l'Église naissante, et approuvées en icelle, parce qu'elles contiennent toutes choses méritant foi certaine et indubitable. S.Luc a encore composé un autre livre contenant les Actes des Apôtres, desquels il porte le nom : et ce, par le

commandement de S.Paul, comme l'on dit. Donc deux du nombre des douze Apôtres, et deux aussi d'être les septante disciples, ont achevé et parfait la sainte écriture des quatre Évangélistes. » *Ibid.*, t. I, livre II, ch. 45, f° 128r°.

« *De la figure et forme des saints Apôtres, et du trône où siège Jacques, frère de notre Seigneur.* [...] Nous avons aussi connaissance que les images des saints Apôtres Pierre et Paul, même de Jésus-Christ, et de la Vierge-mère (laquelle l'a engendré par une merveilleuse façon, surpassant la portée du naturel humain) peintes de vives couleurs, ont été gardées en grand nombre jusqu'à ce aujourd'hui. Mêmement que le disciple et Évangéliste saint Luc, fut le premier qui entreprit telle besogne, et y mit tel soin qu'il les rendit peintes de ses mains. Puis quelques autres personnages d'entre les anciens ont fait le pareil, gardant telles effigies gravées, élevées, ou peintes, comme pour représenter à leurs yeux leurs protecteurs et guides, ainsi que la raison le requiert. Ce qui est écrit avoir été par eux fait, sans aucune observation nécessaire, et quasi sans qu'ils s'en donnassent garde, comme de ceux qui (à l'aventure) étaient conduits par une façon de faire des Éthniques, et s'étaient usagés à garder telle coutume, sans y être aucunement contraints : laquelle reçue de l'Église, a pris accroissement de plus en plus par la providence de Dieu, qui avait le soin et disposait de cette affaire : car non seulement les effigies et statuts, ainsi aussi les vêtements, bâtons, lits et autres reliques des saints personnages sont gardés en icelles autant soigneusement qu'il est possible, pour rafraîchir aux hommes la souvenance d'eux, de sorte que l'oubliance ne les puisse jamais effacer de leur mémoire. » *Ibid.*, t. I, livre VI, ch. 16, ff°s 251v°-252r°.

« Des œuvres pitoyables de Pulchérie Auguste, et principalement des trois Églises qu'elle fit bâtir en l'honneur de la mère de Dieu : l'une au marché d'airain, appelle le saint Sépulchre : l'autre avait nom La guide des chemins : et la troisième était dite Blachernes. Davantage, ce que Juvenal a rédigé par écrit du trépas de la très sainte mère de Dieu, et même des bandelettes de sa sépulture. [...] Davantage elle fit édifier dès les fondements trois temples en l'honneur de la Mère de Dieu : desquels l'un était en Calcoprateie, ou au marché des Chaudronniers et forgerons, nommé le Saint Sépulchre. Auquel elle laissa et fit resserrer, comme quelque trésor, La ceinture de la vierge Marie, de laquelle nous ferons mention en peu de paroles au second chapitre du livre suivant. Elle ordonna qu'en ce temple même, le quatrième jour de toutes les semaines serait faite la veille ou vigile, et prières de nuit à la lampe, où elle-même bien souvent allait à pied. Le second était dit, La guide des chemins, auquel elle dédia et envoya d'Antioche, une image de la vierge Marie, que saint Luc l'Apôtre avait peinte et tirée au vif de ses propres mains, quand encore elle était en vie, et vit ce tableau, auquel sa forme et beauté était si vivement dépeinte. Laquelle image premièrement fut posée en un lieu que l'on appelait le Tribunal, ou Parquet judiciaire, où se faisaient, comme encore maintenant se font plusieurs miracles. En ce temple-ci elle sollicita semblablement faire veilles et supplications les tiers jours de toutes les semaines, ce que même est observé en notre temps. Et tiercement elle consacra et dédia un temple à la mère de Dieu, orné d'une beauté incroyable, et enrichi de toute sorte de matière, lequel avait à nom Blachernes [...]. » *Ibid.*, t. II, livre XV, ch. 14, f° 839v°.

Divinité et humanité du singe

« *De Philostorgie, et de ce qu'il a laissé par écrit de l'Arabie heureuse, des quatre grands fleuves, et du Paradis terrestre.* [...] Ils ont aussi en ce pays là, une sorte de singe, nommé Caprinsinge, étant moitié chèvre, et moitié singe : car il y a pareillement plusieurs genres de Singes, comme sont Oursinges, Léonsinges, Cynocéphales ou Têtes de chien, que nous appelons en notre vulgaire ou Magots, ou Marmots, ou Guenons, ou de semblables noms des autres animaux ayant, leur forme mêlée avec les espèces des singes. Dont plusieurs ont été apportés jusqu'à nous qui nous en baille apperte et manifeste déclaration : du nombre desquels est celui qu'on nomme Pan, ressemblant à la chèvre de tête, de face, et de cornes, et même depuis les flancs contre bas, il a les jambes et pieds, et se marche comme la chèvre : mais de ventre, d'estomac, et de

mains, il est vrai singe [...]. Il m'est avis néanmoins que les grecs avaient vu auparavant cet animal, et qu'étant épouvantés de la nouveauté de sa figure, en firent un Dieu, vu et considéré qu'ils avaient en grande recommandation et solemnité ce qui excédait toute foi et créance, tellement qu'ils le mettaient au nombre de leurs Dieux. Ce qu'ils firent en pareil cas du Satyre, qui est un singe semblablement rouge de face, facile et prompt à sauter, et qui porte queue. Le Sphinx aussi est du genre des singes, le corps duquel est tout couvert d'un poil rude, ainsi que les autres singes, fors la poitrine et le col, qui est toujours sans poil. Il a les mammelles pareilles à celle de la femme : et une enflure et saillie de chair rouge et déliée, d'espèce de vermillon, lui environne le corps tout autour, la part qu'il est nu, qui donne un grand lustre et grâce à la couleur humaine, qui est au milieu. Il a la face un peu ronde et aiguë, et retirant sur la forme de la femme : d'abondant sa voix est humaine, mais non articulée et distincte, semblable à celui qui hâtivement crie à haute voix quelque chose difficile à entendre, comme quasi avec un courroux et douleur : mais tant plus qu'elle s'irrite, d'autant est elle plus aigre et moleste. Or est cet animal fort farouche et cruel, caut, subtil, et malveillant, et par ce moyen fort difficile à dompter et apprivoiser. » *Ibid.*, t. I, livre IX, ch. 19, ff^{os} 460r^o-460v^o.

ANNEXE II – SAINT LUC : CITATIONS ADDITIONNELLES

Cette sélection de citations complète la démonstration du chapitre I. Les textes, classés par ordre chronologique dans chaque point, ont pour certains été partiellement intégrés sous forme de notes dans le corps de la réflexion.

I. Vie de saint Luc

Joseph HUBY, « Saint Luc : le Compagnon, le Disciple de Saint Paul, l'Humaniste chrétien », *Études* (Studia Pacis), 1918, pp. 1-31.

« Originaire d'Antioche, Grec de race et d'éducation [*en note* : Saint Paul range saint Luc dans la catégorie de ses auxiliaires qui ne sont pas « de la circoncision.], converti de bonne heure, semble-t-il, au christianisme, il a dû assister, vers 42, aux débuts de l'Apôtre dans la métropole syrienne, suivre cette grande mission de Paul et de Barnabé. [...] Il offrit ou accepta, - on ne sait d'où vient l'initiative, - de se vouer au service personnel de l'Apôtre, de prendre rang parmi les auxiliaires fidèles qui le suivaient dans ses voyages et l'aidaient dans son œuvre d'évangélisation. » *Ibid.*, pp. 1-2.

« L'arrestation de saint Paul à Jérusalem, puis sa captivité à Césarée, en 57-59, amènent des séparations au moins intermittentes : le « nous » disparaît de la narration, mais saint Luc ne s'éloigne pas. L'emprisonnement de saint Paul lui crée des loisirs forcés ; il en profite pour parfaire sa connaissance de la vie du Christ et de l'histoire de l'église naissante. Spectateurs ou acteurs de ces événements qui semblent d'hier, tellement ils sont vivants dans les mémoires, les témoins abondent que Luc peut interroger : Jacques et les anciens de Jérusalem, plusieurs des saintes femmes [*en note* : On a souvent posé la question : saint Luc a-t-il connu la très sainte Vierge, l'a-t-il interrogée, spécialement sur ce qui touche les premières années de la vie de Notre-Seigneur ? Il n'y a pas de texte formel qui affirme le fait, mais la rencontre n'a en soi rien d'impossible : quand saint Luc monta à Jérusalem, en 57-58, la sainte Vierge pouvait avoir entre soixante-quinze et quatre-vingts ans. Certainement, saint Luc a connu quelques survivantes du groupe des saintes femmes, qui avaient recueilli des lèvres mêmes de Marie les récits de l'enfance de Jésus. Ces récits ont un charme et une fraîcheur qui ne s'explique pas par le seul génie de l'évangéliste, mais semblent bien le reflet des sources où il a puisé. Le soin que saint Luc met à rappeler que Marie conservait toutes ces choses dans son cœur, indique assez que c'est à ce trésor de souvenirs qu'il a emprunté sa narration, soit directement, soit par l'intermédiaire des amies personnelles de la sainte Vierge.], des disciples de la première heure comme Mnason le Cypriote, le prophète Agabos, le diacre Philippe, père de quatre filles prophétesses. » *Ibid.*, pp. 8-9.

Henry MARTIN, *L'art et les saints : saint Luc*. Paris : Henri Laurens Éditeur, 1927, pp. 8-10.

« On comptait alors beaucoup de Juifs à Antioche ; et plusieurs auteurs affirment que notre évangéliste était juif de nation, qu'il était l'un des membres de cette colonie venue de Judée qu'on désignait sous le nom de Juifs hellénistes, sans doute parce qu'ils avaient renoncés

en partie à leur idiome maternel et qu'ils lisaient l'Écriture sainte traduite en langue grecque. [...] Plusieurs parmi les anciens ont avancé que Luc fut disciple de Jésus durant sa vie humaine et qu'il doit être compté comme l'un des Soixante-douze. Certains ont noté également qu'il était sans doute l'un des deux disciples auxquels le Christ se montra pour la première fois après sa résurrection. Ils n'ont pas manqué de faire observer aussi qu'il est le seul à nous révéler que cette première apparition du Seigneur eut lieu sur le chemin d'Emmaüs et que l'un de ces disciples privilégiés avait nom Cléophas. [...] Luc aurait été converti à la foi chrétienne par saint Paul, donc après la conversion de celui-ci et par conséquent un certain temps après la mort, la résurrection et l'ascension du Sauveur. »

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Fernand CABROL et Henri LECLERCQ (éd.). Paris : Letouzey et Ané, 1930, t. IX, 2^e partie, pp. 2611-2613.

« Dans le monde grec, au début de notre ère, Λουχᾶς était l'équivalent de Λουχίος, deux inscriptions trouvées à Antioche en témoignent ; un même individu est désigné une fois d'une façon, une fois de l'autre. En outre, la forme Λουχᾶς est familière, comme Silas pour Silvanos on avait *Lucas* pour *Lucios* forme grecque du latin *Lucius*. Quant à *Lucanus* qu'on lit sur quelques manuscrits vieux latins, ce n'est pas une forme latine, mais une forme grecque. Ce diminutif ᾶς était employé fréquemment pour les esclaves ; il est possible que *Lucas* fût un affranchi, car lorsqu'un esclave avait étudié la médecine, son maître parfois lui donnait la liberté. On pourra conjecturer sans fin sur ce sujet qui ne recevra jamais de solution ; on pourra de même présumer que *Lucas* adressa à son ancien maître, Théophile, les deux écrits qu'il composa : la pensée est heureuse et le sera jamais confirmée ni démentie. Cela dit, contentons-nous de le nommer Luc. Saint Paul parle trois fois de Luc, et ce qu'il en dit s'accorde bien avec les caractères de l'Évangile et des Actes. Il le nomme « le médecin qui nous est cher » et assurément la santé vacillante de Paul justifiait la présence d'un médecin attaché, volontairement peut-être, à sa personne. Parmi l'entourage de Paul, au moment où il écrivait aux Colossiens, on voyait trois juifs ; les autres venaient du paganisme, Luc était du nombre. Il avait rencontré Paul à Troas, il l'accompagna parfois, mais non toujours, dans tous ses voyages. Il semble probable qu'il donnait ses soins à l'Apôtre pendant la captivité de celui-ci à Césarée, il serait alors « un de ceux de Paul ». Il part pour Rome avec Paul, et celui-ci parle de ce compagnon dans les épîtres aux Colossiens et à Philémon, écrites au commencement de cette première captivité ; au contraire, il ne le nomme plus dans l'épître aux Philippiens écrite vers la fin de cette captivité. Or Luc ayant fait autrefois un long voyage à Philippes, il y était connu, et il serait surprenant que l'Apôtre ne le nommât point s'il était alors près de lui. Après une éclipse, on retrouve Luc à Rome, avec Paul, lors de sa seconde captivité ; il est alors seul près de lui. Puis, nouvelle et, cette fois définitive disparition. Sa fin est mal connue. Les Grecs et les Latins le font mourir de mort naturelle en Grèce ou en Béthanie ; les légendes coptes, éthiopienne et même syriaque, le font martyriser, mais ne s'accordent ni sur le lieu ni sur la nature du supplice. »

Vies des saints et des bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'histoire des fêtes par les RR. PP. bénédictins de Paris. Paris : Letouzey et Ané, 1952, t. X, Octobre, pp. 598-600.

« Saint Luc évangéliste (I^{er} siècle). Né païen à Antioche, il se convertit. Au cours de sa seconde mission, Paul le prit avec lui quelque temps, vers 49. Plusieurs années après, il le retrouvait à Philippes et devait le garder auprès de lui. Quand Paul eut été exécuté à Rome, Luc quitta la ville. Dès lors nous perdons sa trace. La culture de saint Luc fait honneur à la civilisation hellénique. Il écrivait en grec avec dextérité, et avait étudié la médecine. Sagace observateur, il savait décrire. Bon et doux, il a insisté sur la bonté et la douceur du Christ et du Père céleste [...]. Luc a voulu baptiser la biographie et l'histoire, rendre aimables au grand public païen de bonne volonté l'Église et son fondateur. L'évangile parut vers 60, après celui

de Marc. Les Actes furent composés entre 62 et 67 très probablement. [...] Saint Gaudence de Brescia (*Serm.*, XVII, 11) dit ceci : “On raconte que André et Luc ont consommé leur vie à Patras, ville d’Achaïe.” Les traditions résumées dans le synaxaire de Constantinople notent que Luc prêcha en Achaïe et en Béotie, et qu’il devint évêque de Thèbes aux sept portes, en Béotie. Saint Jérôme, dans la préface de son commentaire sur saint Matthieu, nous dit que Luc écrivit son évangile en Achaïe et en Béotie. Le martyrologe romain fait mourir saint Luc en Bithynie, mais ce nom semble bien une corruption de Béotie. Au 9 mai, le martyrologe romain mentionne : “À Constantinople, translation de saint André, apôtre, et de saint Luc, évangéliste, de l’Achaïe.” Il a emprunté cela à Usuard, mais cette translation eut lieu en réalité le 3 mars 357. Les calendriers grecs ne la commémorent point. On ne connaît le transfert des reliques de saint Luc à Padoue que par un seul texte, sans valeur. En 1177, on avait découvert dans cette ville les reliques de sainte Justine, des saints Innocents, de saint Luc et de saint Mathias (*Biblioth. hag. lat.*, n. 4575). Mais le document qui compte la découverte ne nous dit pas d’où venaient ces reliques, ni quand et comment elles parvinrent en Vénétie. Quand à l’assertion de notre martyrologe, que le transfert se fit de Constantinople à Padoue, c’est une hypothèse de ses réviseurs. »

Louis RÉAU, *Iconographie de l’art chrétien*. New York : Kraus Reprint, 1988 [1^{re} éd. 1957], t. III, p. 828.

« C’était un juif hellénisé, né à Antioche en Syrie (Lucas Syrus, natione Antiochensis), où, d’après saint Paul et saint Jérôme, il exerça la médecine (arte medicus). Il ne semble pas en tout cas avoir pris le pli de sa profession : car il n’est pas plus indulgent que saint Marc pour les médecins qui soignaient sans succès l’hémorroïsse. Converti par saint Paul, il devint son disciple favori et l’accompagna dans ses pérégrinations en Grèce et en Italie. Il fit naufrage avec lui sur les côtes de l’île de Malte. De là, il se rendit à Rome où il aurait assisté aux martyres de saint Pierre et de saint Paul. C’est à cette époque qu’il aurait rédigé le Troisième Évangile et consigné ces voyages dans les Actes des Apôtres, bien qu’on ait contesté, pour des raisons de langue et de style, que les deux ouvrages soient de la même main. Après la décapitation de son maître, il aurait continué à prêcher l’Évangile en Égypte et en Grèce et aurait été crucifié à Patras avec saint André. D’après une autre tradition, tout aussi peu sûre, il serait mort à Damas. [...] Ses reliques, conservées à Patras dans le Péloponnèse, lieu présumé de son martyre, auraient été transférées en 357 à Constantinople où elles furent déposées solennellement avec celle de saint André dans la basilique des Douze-Apôtres. »

José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor (Iconografía y arte) », *Bolletín de Bellas Artes*, 1984, n° XII, pp. 91-93. [*discurso de recepción en la Real Academia de Medicina de Sevilla, como Miembro de Erudición de Bellas Artes*]

« Su nombre es abreviatura de Lucamus o Lucius y respecto al lugar de nacimiento, el historiador de la Iglesia Eusebio de Cesarea, señala a Antioquía, capital de Siria. (Se refiere a Antioquía del Orantes, capital de la provincia romana de Siria, tercera ciudad del Imperio después de Roma y Alejandría. San Lucas refiere en los “Hechos” que fue en dicha ciudad siríaca donde por primera vez los discípulos recibieron el nombre de “cristianos”). Según otros autores, su nombre es diminutivo de Lucano, que designa a los originarios de Lucania, antigua región de la Magna Grecia, al Sur de Italia. Se afirma que fue judío muy helenizado o mejor griego muy culto, conocedor a fondo de las cosas judías y de la Biblia griega. San Pablo, por su parte, atestigua que no venía de la circuncisión sino de la gentilidad. Fue convertido al Cristianismo por San Pablo (Saulo, natural de Tarso en Sicilia, cambió su nombre judío por el romano en su estancia evangelizadora en Chipre) – desconociendo fecha y lugar –, aunque parece que hacía el año 40 formaba parte de la comunidad antioquena. Recibirá el bautismo después de la Resurrección o de la Ascensión del Señor, por lo que, pese a lo afirmado en

contrario por alguno de sus panegiristas, no pudo ser discípulo directo de Jesús (San Ireneo, Tertuliano), ni pertenecer al Sagrado Colegio Apostólico – sólo discípulo de los Apóstoles, según San Jerónimo –; ni aún al grupo de los Setenta y dos, no obstante la afirmación de San Epifanio. [...] Seguidor muy querido del Apóstol de los Gentiles y formado por él (algún autor llega a manifestar que fue su secretario, constando que le comunicó numerosas noticias y confidencias que había escuchado de los oyentes de Jesús), tema generalmente aceptado, que el arte ha recogido repetidamente. Así, pues, el citado pintor Francisco Serra II?, en una tabla de dicha pinacoteca, lo ha representado genuflexo ante San Pablo, quien le bendice; y en una miniatura de Biblia cuatrocentista, está sentado y escribiendo bajo la cátedra y ambón paulino, donde figura la inscripción: Lucas est mecum solus”. [...] Desaparecido San Pablo, Lucas siguió su peregrinación evangelizadora por Oriente y el Peloponeso. Interesantísima la escena de Emaus, donde Cleofás caminando con otro compañero, encontraron a un peregrino, platicaron entre sí, invitándole a la casa de aquél, siendo reconocido como el Maestro Jesús al bendecir y partir el pan. San Gregorio Magno señala que fue San Lucas el acompañante de Cleofás, afirmación negada por San Ambrosio y difícil de sostener, aunque el Santo describe el asunto en su Evangelio con tal facundia y acúmulo de datos, que puede hacer pensar en su personal asistencia. Tema representado por Herman Rode en el Museo de Lübeck (1484), donde la identificación de San Lucas, como el amigo de Cleofás se hace patente; en el retablo mayor de nuestra catedral por Jorge Fernández Alemán y, entre otros artistas, por Veronés, Rembrandt, Stomer, Bayeu... [...] Trató directamente a la Virgen María cuando vivía en Efeso, en casa del Evangelista San Juan, y de sus labios escuchó numerosos relatos – singularmente los de la vida de su Hijo – que recoge en su Evangelio y en los Hechos de los Apóstoles. Verosímelmente allí la retrataría, legándonos en la versión pictórica que le es atribuida, no sólo lo puramente fisonómico, sino algunos de los rasgos sobrenaturales de que la dotó el Altísimo. »

Irène BRICE, « IV. Luc : médecin, peintre et évangéliste », *Gazette de l'Hôtel Drouot*, février 1988, n° 9, p. 97.

« Saint Luc, grec de naissance, est né à Antioche, en Syrie. Cette ancienne capitale de l'Empire séleucide, grand centre de l'Orient hellénistique, demeurait au I^{er} siècle de notre ère une métropole florissante puisqu'elle était, après Rome et Alexandrie, la troisième ville de l'Empire. Comme Tarse, c'était une cité universitaire réputée où l'on venait étudier les sciences, les arts et les lettres. C'est dans cette ville cosmopolite, imprégnée de culture hellénistique que grandit Luc qui, selon certains, s'adonna à la philosophie avant de s'orienter vers la médecine. On ignore s'il fit des études à Tarse ou à Antioche, mais l'on s'accorde généralement à reconnaître qu'il exerçait la profession de médecin dans sa ville natale. C'est là, qu'après la mort d'Étienne, des chrétiens venus de Jérusalem fondèrent une église où travaillèrent nombre de prophètes. Aux environs de l'an 40, Saül et Barnabas vinrent y passer une année pour enseigner la foi nouvelle et c'est vraisemblablement à cette époque que Luc rencontra le Tarsiate. Converti au christianisme par l'Apôtre des gentils, il devint dès lors l'un de ses disciples. Certes, il ne suivit pas le maître dans ses trois grands périple puisque Paul laissa son « cher médecin » à Antioche lors de son premier voyage, fit avec lui le court tronçon de Troas à Philippipe lors du second, quant au troisième, ils ne furent ensemble que de Philippipe à Jérusalem. Ainsi, on en déduit que Luc continua de pratiquer la médecine à Antioche de 40 à 49, qu'il demeura à Philippipe de 49 à 56 puis, qu'à partir de cette date, il ne se sépara plus jamais de Paul. Il l'accompagna à Troas, Assos, Mitylène, Millet, Patara, Tyr, Ptolémaïs, Césarée, Jérusalem et quand l'apôtre fut arrêté, il resta à ses côtés durant les longues années de captivité à Césarée (58-60) et à Rome (60-62). Après son acquittement, il repartit avec lui en Grèce et en Asie, puis revint à Rome pour assister aux martyres du Prince des apôtres et du Docteur des gentils. Que devint-il ensuite ? On l'ignore, mais on suppose qu'il se rendit en Grèce pour fuir les terribles persécutions déclenchées par Néron. La tradition le fait martyr, mais l'instrument et le lieu de son supplice n'ont jamais été clairement définis. Tout ce

que l'on sait de lui provient de ses célèbres écrits : *Le Troisième Évangile* et le livre des *Actes des Apôtres*. Ce sont des textes écrits entre 60 et 65 à Rome qui reflètent l'esprit et le caractère de cet homme intelligent, cultivé et sensible dont les talents littéraires n'ont d'égal que les dons picturaux que la légende lui réserve. »

Julia LÓPEZ CAMPUZANO, « Iconografía de santos sanadores (I): San Lucas », *Anales de Historia del Arte*, 1995, n° 5, pp. 263-264.

« De San Lucas no se conoce con certeza si era seguidor de la Ley de Moisés antes de su conversión al cristianismo mediante la intervención de San Pablo, momento a partir del cual se nos muestra transformado en el discípulo favorito y fiel acompañante del “Apóstol de los gentiles”. Ambos realizan una serie de expediciones y viajes apostolares por tierras griegas e italianas, en torno a los años 50 y 51. La actuación de Lucas fue muy importante en la fundación de la primera iglesia de la colonia romana de Philipos, ya que el santo evangelista permaneció en ella para consolidar la obra de San Pablo. Aunque no fue discípulo directo de Cristo, conoció personalmente a alguno de los Apóstoles que acompañaron a Jesús en su periplo terrenal. Durante su estancia en Roma (57-62) desarrolla su labor de escritor, correspondiendo a esta época la redacción del *Tercer Evangelio* y los *Hechos de los Apóstoles*, aunque la crítica moderna parece contestar que ambas obras correspondan a la misma mano, por razones estilísticas y de lenguaje; no obstante, en algunos de sus escritos pueden rastrearse ciertos vestigios de sus conocimientos médicos. Asimismo en esta época se producen el encarcelamiento y posterior martirio de San Pablo, a quien asiste y acompaña hasta su muerte. Tras la decapitación de San Pablo, Lucas prosigue la actividad evangelizadora y apostólica de su maestro, predicando y llevando la palabra de Cristo por Egipto y Grecia, en donde según algunas tradiciones sufre martirio y muerte por crucifixión en Patras, junto a San Andrés, aunque existe otra versión que asegura que murió en Damasco de muerte natural. »

Gilbert BORTOLI, *L'atelier de saint Luc et ses métamorphoses*. Thèse de doctorat, dir. par Philippe Morel, soutenue le 29 juin 2002 à l'Université Paris I - Sorbonne Nouvelle, p. 8.

« Né à Antioche en Syrie, sur les bords de l'Oronte, Luc est de culture grecque. Par recoupements, on peut approximativement fixer sa date de naissance entre 20 et 25. Antioche est à l'époque une métropole florissante, troisième ville de l'Empire après Rome et Alexandrie ; c'est une cité universitaire réputée, où l'on étudie les lettres, les sciences et les arts. Luc paraît s'être orienté vers des études de philosophie, puis de médecine. C'est sans doute un peu après 40 qu'il rencontre Paul. Ce dernier le convertit à la foi chrétienne. À partir des années 50, Luc et Paul voyagent souvent ensemble, en Asie mineure, en Grèce et à Rome. Vers 67, Luc pourrait y avoir assisté aux martyres de Pierre et également de Paul. Son Évangile et le texte qui le complète, les Actes des Apôtres, ont été probablement rédigés à cette même époque. Pour des raisons de langue et de style, il n'est cependant pas sûr que les deux ouvrages soient du même auteur. Certains spécialistes pensent même que les Actes sont postérieurs d'une vingtaine d'années à l'Évangile, dont le texte (en réalité anonyme) n'a été attribué à Luc par Irénée, évêque de Lyon, que vers 180. Après 70, la trace de Luc se perd. Il quitte sans doute Rome à l'époque des persécutions de Néron, puis retourne prêcher en Grèce, voire en Égypte. Il serait mort naturellement à Damas, ou bien supplicié et crucifié à Patras avec André. Selon saint Jérôme, ses reliques auraient été transférées en 357 à Constantinople, sous le règne de Constance II (337-361), dans la basilique des Douze Apôtres. »

Juan CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 214), 2003, pp. 288-289.

« Historia y tradición: Nacido en Antioquía, san Lucas es el autor del tercero de los evangelios canónicos, escrito en griego hacia el año 60, y de los *Hechos de los Apóstoles*, compuesto en el 63. Entre las fuentes utilizadas por el evangelista se señalan los evangelios de Marcos y de Mateo, y la tradición oral transmitida por los apóstoles (Lc 1, 1-2). Para la tradición, además, recibió información de primera mano de la Virgen María, con quien mantenía una estrecha relación: “María, por su parte, guardaba todas estas cosas y las meditaba en su corazón” (Lc 2, 19). A él le contó entonces acontecimientos que no contó a nadie y que sólo leemos en su evangelio, como el nacimiento del Bautista, la Anunciación o el nacimiento de Jesús. Por todo esto, el evangelio de san Lucas ha disfrutado siempre de una consideración especial dentro de la Iglesia, consideración y prestigio que ya destacaba Pablo en la segunda carta escrita a los corintios (2 Co 8, 18). Designado como compañero suyo, san Lucas acompañó a san Pablo en sus viajes apostólicos por Macedonia, Filipos, Jerusalén, Cesarea y Roma, compartiendo incluso con él la prisión que sufrió en estas dos últimas ciudades (Flm, 23-24). Como san Pablo le llama “médico querido” (Col 4, 14), la tradición no duda de que fue médico de profesión. Después de la muerte de san Pablo en Roma, san Lucas volvió a Grecia, donde estuvo predicando hasta su muerte, ocurrida en Acaya, según unos, martirizado colgado de un olivo; según otros, de muerte natural, a la edad de ochenta y cuatro años. »

II. Saint Luc évangéliste

M. l'abbé Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc à Sainte-Marie Majeure*. Paris : Librairie catholique de Perisse Frères, 1862, p. 17.

« Médecins des corps, il devient médecin des âmes. Disciple de saint Paul, il se convertit tout entier : et désormais sa plume ne servira plus qu'à l'histoire de Jésus et aux Actes des apôtres ; et son pinceau ne reproduira que l'image de Marie et celle de son Fils. Évangéliste à double titre, il parle à l'esprit et aux yeux ; il s'adresse aux savants et aux ignorants, à l'enfance et à l'âge mûr ; et transmet à toutes les générations chrétiennes cette double contemplation qui avait fait la gloire et le bonheur de sa vie, et qui maintenant fait sa couronne au ciel. »

Joseph HUBY, « Saint Luc : le Compagnon, le Disciple de Saint Paul, l'Humaniste chrétien », *Études* (Studia Pacis), 1918, pp. 1-31.

« Sur la face du Christ, dont il traçait le portrait pour l'excellent Théophile et les chrétiens du monde grec, il a fait briller la bonté miséricordieuse, la bénignité qui se penche sur toutes les misères et toutes les infirmités. Il poursuit son dessein à travers l'Évangile et les Actes par touches discrètes et progressives avec la délicatesse d'un art exquis. » *Ibid.*, p. 15.

« De même qu'on a cru remarquer dans saint Marc une sympathie particulière pour les petits enfants, le troisième évangile se distingue par l'attention spéciale donnée aux femmes. Que de portraits délicatement tracés ou vivement esquissés qui lui sont propres ! Elisabeth, la mère du précurseur, Anne la prophétesse [...]. Parmi toutes les figures, il en est une qui se détache, toute nimée d'une douce et pure lumière, la très sainte Vierge. Une tradition, dont on ne trouve pas trace avant le sixième siècle, a fait de saint Luc un peintre de la Madone ; c'est peut-être exiger beaucoup du même homme qu'il soit à la fois missionnaire, écrivain, praticien de la médecine et de la peinture. Pourtant la légende n'était pas si loin de la vérité. Sans manier la palette ni le pinceau, saint Luc nous a laissés dans ses récits de l'Annonciation,

de la Visitation, de la Nativité et de la Purification, une image de Notre Dame si belle de pureté modeste, de dévouement désintéressé, de tendresse maternelle, de générosité dans le sacrifice, d'humilité et d'amour de Dieu, que les plus grands artistes s'essayeront à la reproduire, sans jamais la dépasser : Fra Angelico et Botticelli n'auront ni plus de grâce ni plus de pureté. [...] Écrivant un évangile, saint Luc avait à faire œuvre d'historien qui raconte, non de théologien qui cherche à développer et à synthétiser la doctrine reçue, et il a su se maintenir parfaitement dans son rôle. » *Ibid.*, pp. 18-19.

« Sans atténuer la perfection de l'idéal évangélique, il y a manière et manière de le représenter. Saint Jean de la Croix et sainte Thérèse enseignent tous deux l'abnégation, la mortification, et cependant, sainte Thérèse est plus dilatante que son confrère espagnol ; saint François de Sales est foncièrement héroïque, et pourtant à son école la perfection se revêt de suavité. Saint Luc est à ranger parmi ces écrivains aimable, et qui rendent aimable le christianisme. » *Ibid.*, p. 22.

Dictionnaire de la Bible, Louis PIROT, André ROBERT et Henri CAZELLES (dir.). Paris : Letouzey et Ané, 1957, t. V, fasc. XXIV, 1479 p.

« Pour ce qui est de l'évangile, Luc, qui n'a pas vu le Christ dans la chair (vivant sur terre), s'est instruit auprès d'autres (*ex opinione*), et il a transcrit la matière évangélique selon qu'il le jugeait utile (*numine suo*) pour le dessein qu'il avait, commençant son récit – une caractéristique que l'auteur de la fin du II^e s. [*en note* : auteur du *Canon de Muratori*, vers 170] a notée – par la nativité de S. Jean-Baptiste. » *Ibid.*, p. 547.

« Si le nom de Luc s'est imposé, c'est par le fait d'une tradition primitive conservée sans doute dans quelques communautés et exploitée plus tard seulement par les écrivains polémistes pour affirmer l'autorité apostolique des quatre évangiles reçus dans la grande Église contre les nouveautés des premiers hérétiques ; on les met au défi de faire remonter leur doctrine aux apôtres, et par eux au Christ (cf. Irénée, Tertullien). Si certains indices des deux documents, évangile selon S. Luc et Actes, confirment l'autorité de Luc, ce n'est pas une raison pour affirmer qu'elle est déduite du texte. » *Ibid.*, p. 551.

« IV. Caractère de l'œuvre. – 1^o « Évangile ». – 2^o Œuvre littéraire. – L'intention de Luc se manifeste dès le prologue. Il introduit l'évangile dans la littérature. « On n'a plus affaire à une œuvre sinon anonyme, du moins impersonnelle, écrite en vue d'un public indéterminé. C'est un livre qu'un auteur écrit en son nom personnel et dédie nommément à un individu » (Goguel, *Introduction au Nouveau Testament*, 484 sq.). Par le fait même, le livre manifestera quelque prétention littéraire. Cependant Luc n'ira pas jusqu'au bout de sa tentative. Il reste tributaire de ses devanciers et de ses sources ; son style, comme sa grammaire, reflètera le compromis fondamental d'une telle œuvre, un « évangile » présenté « littérairement », et mélangera avec de véritables qualités de langue et de style grecs l'héritage d'un passé « barbare », sémitismes, hébraïsmes, aramaïsmes de grammaire, de syntaxe et de pensée. » *Ibid.*, pp. 572-573.

« *L'art de l'évangéliste*. Les exégètes ne s'étendent guère sur cet aspect de l'œuvre de Luc. M. Osty a cependant bien dit : « Toutes ces magnificences nous sont contées par un artiste délicat. Luc écrit dans la belle langue de l'époque hellénistique, sans fausse recherche d'élégance et sans souci d'un purisme démodé. Son style est d'une plasticité extraordinaire... Son récit est sobre, mesuré, sans détails inutiles ; le trait est fin, pénétrant. Luc sait terminer un récit, une parabole, un entretien comme pas un écrivain au monde (IV, 30 ; X, 37, 42 ; XV, 32 ; XVI, 31 ; XXIV, 32, 35). Mais par-dessus tout c'est sa délicatesse d'âme qui nous ravit et fait de la lecture de son évangile un véritable enchantement » (*L'évangile selon S. Luc*, dans *La Ste Bible*, Paris, 1948, p. 24). La monographie de S. Antoniadis, *L'évangile de Luc* (Paris, 1930), offrirait d'excellentes choses : « L'évangéliste utilise les ressources de l'art avec une telle sobriété et une telle discrétion que son livre, tout en appartenant à la littérature, garde au plus haut degré les

qualités de simplicité et de fraîcheur qui distinguent les premiers écrits chrétiens » (p. 348). On trouvera en particulier des remarques très fines sur la psychologie avec laquelle sont dessinés les « portraits moraux » dans l'évangile. Certains pourraient être comparés aux portraits de La Bruyère (*ibid.*, 414). M. Puech a consacré aussi une page excellente à l'art de Luc. « Luc a de l'art, un art délicat, d'autant plus délicat qu'il est surtout, quoique non uniquement, instinctif. Le caractère nouveau du véritable art chrétien, sous toutes ses formes, apparaît déjà distinctement chez lui : c'est l'âme.. sa manière est toute intérieure ; il préfère la psychologie au pittoresque... Il nous émeut, il nous apitoie par quelques notes discrètes et d'autant plus pénétrantes... Dans ces morceaux exquis (la résurrection de Naïm, la parabole du bon Samaritain, les pèlerins d'Emmaüs), plus encore que dans tout l'évangile de l'enfance, Luc s'est révélé à nous tout entier, avec sa finesse innée que l'influence du Christ, si bien comprise, avait rendue encore plus sensible et plus séduisante (*op. cit.*, 115-116). – R. Morgenthaler (*Die lukianische-Geschichtsschreibung als Zeugnis*, I, Zurich, 1948, p. 11 sq.) réunit une collection de jugements des critiques sur l'art de Luc. » *Ibid.*, pp. 576-577.

José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor (Iconografía y arte) », *Bolletín de Bellas Artes*, 1984, n° XII, pp. 102-103. [*discurso de recepción en la Real Academia de Medicina de Sevilla, como Miembro de Erudición de Bellas Artes*]

« Hay [...] una importante corriente de opinión que considera a San Lucas como el gran retratista espiritual de la Virgen María, por las inefables descripciones que nos ha legado de la Madre del Salvador; y, en este aspecto, la leyenda y tradiciones del Santo como pintor de la Madonna, se deberían a pura extensión conceptual derivada de un retrato literario. [...] Ciertamente describió en sus obras ya citadas (Tercer Evangelio y los Hechos de los Apóstoles) numerosos asuntos sacros, expuestos con tal facundia y elocuencia que los artistas no necesitaban más información para hacer la obra plástica; de ahí que algunos autores piensen en el sentido pictórico de su narrativa, más que en lo específicamente artístico. »

Robert ALTER, Frank KERMODE, *Encyclopédie littéraire de la Bible*. Paris : Bayard, 2003 [1^{re} éd. 1987], p. 514.

« Il y a espace, lumière et perspective dans l'évangile de Luc. Comme le peintre Claude Lorrain, Luc est maître dans l'art de la profondeur. Cela est manifeste dans la phrase ample qui sert de préface à son récit (Lc 1, 14). »

III. Saint Luc médecin

Jean-Gabriel-Honoré GREPPO, *Notes historiques, biographiques, archéologiques et littéraires concernant les premiers siècles chrétiens*. Lyon : Antoine Périsse, 1841, ch. II, « Sur l'origine et la valeur des traditions qui attribuent à saint Luc l'art de la peinture », pp. 19-20.

« Saint Jérôme, dans la courte notice qu'il nous a laissée sur saint Luc, lui attribue l'exercice de la médecine, ce qu'il répète encore dans un autre endroit de ses œuvres, ajoutant que des traditions déjà anciennes à cette époque le disaient fort habile dans cette profession : *Evangelistam Lucam tradunt veteris Ecclesiae tractatores medicinae artis fuisse scientissimum* [en note : *Comment. in Isai.* VI, *Opp.*, tom. III. col. 63.] Cela paraît fondé, en effet, sur l'autorité des saintes Écritures ; car lorsque saint Paul écrivait aux chrétiens de la Phrygie, *salutat vos Lucas medicus carissimus* [en note : *Coloss.* IV, 14], on ne saurait guère douter qu'il ne parlât ainsi du saint Évangéliste qui était depuis long-temps le compagnon assidu de ses voyages, et qui devait en

être l'historien. Des écrivains ecclésiastiques qui ont signalé comme un fait généralement reconnu cette particularité de la vie de saint Luc, je me borne à mentionner Eusèbe, qui la rapporte brièvement, mais en termes positifs [*en note* : *Hist. eccles.* III. 4.], et à citer saint Paulin qui fait allusion dans ces vers, lorsqu'il parle des nombreuses reliques des apôtres et des martyrs que l'on conservait religieusement dans la basilique de saint Félix, l'un de ses prédécesseurs sur le siège épiscopal de Nola [*en note* : *Poem.* XXIV. v. 424. – Eusèbe exprime la même pensée dans l'endroit que je viens de citer] :

*Hic medicus Lucas prius arte, deinde loquela,
Bis medicus Lucas : ut quondam corporis ægros
Terrena curabat ope, et nunc mentibus ægris
Composuit gemino vitæ medicamina libro. »*

Dictionnaire de la Bible, Louis PIROT (dir.). Paris : Letouzey et Ané, 1928, t. I, p. 48.

« Un médecin ou du moins quelqu'un très au courant des termes de médecine. W. K. Hobart a consacré sa vie à prouver philologiquement que l'auteur des *Actes* était un médecin. *The medical language of S. Luke*, Dublin et London, 1882. Si sa thèse contient des exagérations de détails, elle est inattaquable dans son ensemble et les études postérieures, loin de l'infirmier, n'ont pu que la confirmer, Plummer, *S. Luke*, Edinburgh, 1901, p. XIV et LXIV sq. ; Hawkins, *Horæ Synoptica*, 1899 ; Zahn, *Einleitung in das N. T.*, t. II, p. 429 sq. ; Harnack, *Luke the physician*, p. 13-17 et *Appendix*, I, p. 175-198 ; Jacquier, *Hist. des livres du Nouveau Testament*, t. III, p. 28 sq. ; Patrizzi, *De Evangeliiis*, t. I, p. 63 sq. ; Cornely, *Introductio*, t. III, p. 130 sq. ; Moffatt, *An introduction*, p. 298 sq., ont adopté et développé ses conclusions. De nos jours pourtant, Cadbury, *The alleged medical language of Luke*, in *The Style and literary Method of Luke*, 1919, p. 39-72, a attaqué très vivement la thèse de Hobart. Néanmoins, le P. Lagrange, tout en ne lui accordant pas le caractère d'une démonstration proprement dite, convient que cette thèse telle qu'elle fut maniée par Harnack établit bien que l'auteur du troisième Évangile et des Actes « a écrit comme eût fait un homme au courant de la médecine et versé dans la littérature. » Saint Luc, p. CXXVI. Cette constatation nous suffit et nous ne demandons pas davantage. Lagrange, *Saint Luc*, p. CXXVII. »

Julia LÓPEZ CAMPUZANO, « Iconografía de santos sanadores (I): San Lucas », *Anales de Historia del Arte*, 1995, n° 5, p. 263.

« En efecto, entre los datos personales que conocemos de San Lucas figura su profesión de físico. Nacido en Antioquía de Siria, realizó los estudios relacionados con las ciencias médicas durante su juventud, ampliando y especializando sus conocimientos merced a los viajes efectuados por Grecia y Egipto. Fueron estas regiones, durante el siglo I de la Era cristiana, las que mantuvieron un mayor nivel científico en su desarrollo, alcanzando importantes cotas y avances – en lo que al arte de la medicina se refiere –, avalados, sobre todo, por una dilatada tradición secular. San Jerónimo nos asegura que Lucas era muy competente en su profesión; y tuvo múltiples ocasiones de ejercitar su arte y su caridad con San Pablo auxiliándole en sus frecuentes enfermedades, tal como lo confirma el propio Apóstol al referirse a él como “el muy amado Lucas, médico” [San Pablo: *Epístola a los Colosenses*, (IV, 14).] »

IV. Saint Luc peintre

Étienne-Gabriel PEIGNOT, *Recherches historiques sur la personne de Jésus-Christ: sur celle de Marie, sur les deux généalogies du Sauveur, et sur sa famille*. Dijon : Victor Lagier, 1829, 275 p.

« L'histoire, ou plutôt la tradition fait encore mention d'autres portraits du Sauveur, qui remontent, dit-on à une époque à-peu-près aussi reculée que celui dont nous venons de parler [le portrait d'Édesse], c'est-à-dire au temps des Apôtres. Mais on ne parle que vaguement de ceux qu'auroit pu exécuter Saint Luc, et encore on ne lui attribue guère que des portraits de Jésus enfant, porté sur le bras de Marie, comme nous le dirons par la suite à l'article des images de la Sainte Vierge, peintes par cet Apôtre, et pour lesquelles il est beaucoup plus renommé. » *Ibid.*, pp. 59-60.

« La tradition et les auteurs ecclésiastiques, qui n'ont écrit que d'après ce qu'elle leur a transmis, ont constamment regardé Saint Luc comme l'auteur des portraits de la Vierge Marie exécutés lorsqu'elle étoit encore avec les apôtres. Saint Luc étoit non-seulement bon écrivain, ainsi que le prouvent son Évangile et les Actes des Apôtres, mais il étoit encore médecin, qualité que lui donne S. Paul (*ad Coloss.* IV, 14), et de plus bon peintre, ainsi que l'attestent plusieurs écrivains, parmi lesquels on distingue Théodore le lecteur, qui vivoit en 518, Nicéphore Calliste, etc. Nous ne le considérerons ici que comme peintre. On assure qu'il a laissé plusieurs portraits du Sauveur, de la Sainte Vierge, de Saint Paul et de Saint Pierre. Nous ne parlerons que de ceux de la Sainte Vierge. Avant d'entrer dans quelques détails à ce sujet, nous devons faire mention d'un portrait de Marie aussi ancien que ceux que l'on attribue à Saint Luc, et qui n'auroit point été exécuté par lui, mais bien par la puissance divine, *imago non manufacta*, et qui s'est trouvé, dit-on, peint d'une manière miraculeuse et indélébile sur une colonne de l'Église que les SS. apôtres Pierre et Jean ont bâtie à Lidda ou Diospolis, en l'honneur de la Sainte Vierge. Nous ne dissimulons point que cette relation qui provient des Grecs, et qui par conséquent est marquée au coin de cette imagination orientale si vive et si amie du merveilleux, n'inspirera pas maintenant toute la confiance que son auteur a sans doute trouvée chez ses contemporains ; mais nous nous reprocherions de l'omettre dans un opuscule destiné à faire connoître tout ce qui regarde les portraits de la Sainte Vierge. [*l'auteur s'appuie sur le VIII^e volume de Lambecius, renfermant la notice des manuscrits grecs de la Bibliothèque impériale de Vienne, et il cite le treizième traité du XXXI^e manuscrit*]. [...] On voit que l'original de cette image, qui tient tant du merveilleux, n'a point été fait par Saint Luc, et que la copie exécutée par ordre de Saint Germain, et dont les voyages maritimes ne sont pas moins merveilleux, date d'à-peu-près 720. Il est présumable que par la suite des temps elle aura été transportée de nouveau de Constantinople à Rome. On a beaucoup parlé du fameux portrait de la Sainte Vierge, connu sous le nom de Notre-Dame d'Édesse, si renommé dans l'antiquité ecclésiastique, et ainsi nommé parce qu'il étoit d'abord dans l'église de cette ville en Mésopotamie. Il n'a point été fait par Saint Luc. Quoiqu'on lui donne une origine miraculeuse, n'étant pas peint, assure-t-on, de main d'homme, il ne doit pas être confondu avec le précédent [...]. Si cela est, ce portrait de Marie seroit le plus ancien de tous. » *Ibid.*, pp. 154-161.

L'auteur insère ensuite plusieurs sources confirmant la pratique picturale de saint Luc, dont nous ne reprenons que les extraits traduits et centrés sur le geste de l'évangéliste : le *Commentarius historicus*, une *Épître synodale* adressée à l'empereur Théophile (« Le saint apôtre et évangéliste Luc a fait, avec la matière mélangée dont se servent les peintres (la cire fondue avec les couleurs), le divin et vénérable portrait de la très chaste Marie mère de Dieu, pendant qu'elle étoit encore à Jérusalem, demeurant dans la sainte Sion. Et il a fait ce portrait, afin que la postérité y pût contempler les traits de Marie, comme dans un miroir. Et lorsque Saint Luc eut montré son travail à la Sainte Vierge elle-même, elle lui dit : Ma grâce sera toujours avec cette image. », p. 165), saint Jean Damascène, Nicéphore Calliste, Siméon Métaphraste, le Ménologe de l'empereur Basile (compilé en 980 : « On rapporte que Saint Luc est le premier qui ait peint à la cire la très sainte Mère de Dieu, portant sur son bras l'enfant Jésus ; et

qu'ensuite il fit deux autres tableaux semblables ; et lorsqu'il les eut présentés à la Sainte Vierge, pour voir si ce travail lui plaisoit, elle lui dit : Que la grâce de mon Fils, par mon intercession, accompagne ces tableaux. », p. 169), le *Synaxarium græcum in Menais*, Théophane le Potier (archevêque de Tauromine en Sicile, du XII^e siècle : « Saint Luc, cet élégant évangéliste, a fait, en cire et en couleurs, le portrait de la Mère de Dieu, portant Notre Seigneur dans ses bras sacrés ; et l'on conserve encore aujourd'hui cette image à Constantinople. », p. 170), *ibid.*, pp. 164-170.

Il est ensuite question de la technique employée par saint Luc et sa pratique sculpturale : « Le P. Jacq. Gretzer, jésuite [de la fin du XVI^e et début du XVII^e siècle], dans son *Syntagma de imaginibus non manufactis, deque aliis à S. Luca pictis*, c. 18, n'a pas fait preuve d'érudition, quand il a cru, d'après les passages du Ménologe et de Théophane, rapportés ci-dessus, que Saint Luc avoit fait avec de la cire des portraits de la Vierge en relief ; et il ajoute : « Jamais on n'a dit que Saint Luc ait été sculpteur, on lui a toujours donné la qualité de peintre. » Cela est vrai ; et les expressions employées dans le Ménologe, et par Théophane, sur lesquelles le P. Gretzer fonde son observation, ne peuvent donner à entendre que Saint Luc a travaillé en relief : *Imaginem pictoriâ arte ex cerâ formasse*, et *imaginem cerâ et coloribus pinxit*, signifiaient chez les anciens, peindre à la cire, comme chez les modernes on dit peindre à l'huile. Si le P. Gretzer avoit été plus instruit de la pratique des arts du temps des Romains, il auroit su que, ne connoissant point l'usage de l'huile, les artistes peignoient à l'encaustique, c'est-à-dire avec des couleurs dans la préparation desquelles il entroit de la cire très liquéfiée par le moyen de la combustion [*l'auteur détaille en note l'histoire de cette technique*]. Saint Jean Chrysostôme, dans son homélie *Quòd veteris et novi Testamenti sit unus legislator*, appelle très bien cette peinture, *picturam cerâ perfusam*, c'est-à-dire couleurs étendues par le moyen de la cire. Le P. Fr. Scorsus, dans ses notes sur Théophane, dit que sans doute Saint Luc a fait des portraits de la Vierge en relief avec de la cire, et des portraits en couleur sur toile ; erreur semblable à celle du P. Gretzer. » *Ibid.*, pp. 170-173.

Enfin, l'auteur résume les lieux de conservation du portrait de la Vierge attribué à Luc et ses reproductions connues, durant les premiers siècles de son existence jusqu'à l'époque moderne, et conclut en commentant les polémiques sur leur authenticité, *ibid.*, pp. 174-188.

Jean-Gabriel-Honoré GREPPO, *Notes historiques, biographiques, archéologiques et littéraires concernant les premiers siècles chrétiens*. Lyon : Antoine Périsse, 1841, ch. II, « Sur l'origine et la valeur des traditions qui attribuent à saint Luc l'art de la peinture », pp. 20-21.

« Mais on a encore donné au saint Évangéliste une autre profession, ou du moins un autre talent : on a supposé qu'il étoit peintre, et l'on a parlé beaucoup de diverses images qu'il aurait faites, et notamment d'un portrait de la Vierge mère du Sauveur. Il fut un temps où de telles croyances trouvèrent crédit, même auprès des savants, et devinrent le motif du choix que des corporations de peintres firent du saint Évangéliste pour leur patron. Aujourd'hui encore beaucoup d'églises d'Italie prétendent posséder de ces peintures attribuées à saint Luc, et qui, si l'on admettait toutes ces prétentions, sont assez nombreuses pour avoir occupé la vie entière du peintre, n'eût-il jamais fait autre chose. Ces traditions pieuses, qui ont toujours un côté respectable, ont été peu discutées parmi nous, ayant été beaucoup moins répandues en France, par la raison qu'il n'y existait pas, que je sache, de tableaux illustrés par de telles traditions. »

« On n'y voit rien qui rappelle les bonnes peintures de la Rome souterraine des premiers fidèles, comme cela devrait être, ni la pensée des artistes qui ont sculpté plus tard l'image de Marie dans ces mêmes catacombes. Celles qu'on attribue à saint Luc accusent un âge postérieur de plusieurs siècles aux plus jeunes monuments de ces antiques cimetières chrétiens. Reproductions constantes d'un type identique, elles offrent, soit par rapport au style, soit quant aux procédés matériels de l'art, l'analogie la plus frappante avec les peintures byzantines du Moyen-Age, importées en Italie, tout au plus peut-être vers l'époque des

Iconoclastes, plus vraisemblablement à celle des croisades, et qui furent imitées, longtemps encore après, par les artistes de cette contrée. » *Ibid.*, pp. 22-23.

« C'est d'abord le silence de l'Écriture sur cet objet, tandis qu'elle mentionne la profession médicale de saint Luc, bien moins importante au christianisme. C'est celui de saint Jérôme, d'Eusèbe, des écrivains ecclésiastiques les plus savants, de ceux qui nous ont conservé les détails historiques les plus multipliés, soit sur l'évangéliste lui-même, soit sur la Vierge-Mère dont il eût été le peintre. C'est enfin celui du II^e concile de Nicée, plus concluant encore que tout le reste. Ne serait-il pas bien incompréhensible, en effet, qu'un tel monument, car on pourrait lui donner ce titre, témoin si authentique et si respectable de l'usage des images dans l'Église, dès les temps apostoliques, n'eût pas été cité par cette auguste assemblée, pour confondre l'impiété des Iconoclastes ?

Mais il y a plus, et saint Augustin paraît trancher implicitement la question, et démentir complètement un tel fait, lorsqu'il dit et répète en termes formels que, de son temps, on ne connaissait point les traits de la Mère de Dieu [...]. Le savant évêque d'Hippone aurait-il parlé de la sorte, s'il avait connu l'existence d'images de Marie exécutées par saint Luc, c'est-à-dire contemporaine ? » *Ibid.*, pp. 25-26.

L'auteur évoque ensuite de l'incompatibilité de l'exercice pictural avec le judaïsme de Luc, et le décalage chronologique qui rend impossible la réalisation du portrait de la Vierge en sa présence. Il propose enfin une interprétation sur ce qu'il considère être un mythe.

« Quoique les traditions que je discute méritent ainsi bien peu de confiance, il serait souverainement déraisonnable de ne leur reconnaître d'autre fondement qu'une imposture toute gratuite. Telle n'est point la marche ordinaire de l'esprit humain dans ses aberrations ; nous voyons bien plutôt les erreurs prendre communément leur source dans des vérités mal interprétées par l'ignorance, ou altérées par le laps du temps. Il doit en être ainsi par rapport aux traditions que j'ai relatées et dont il serait curieux de reconnaître l'origine. On a tenté de la retrouver, mais sans pouvoir atteindre à quelque chose de plus qu'à de simples conjectures : voici ce qu'on a dit de plus plausible.

Suivant quelques-uns, saint Luc n'aurait été qualifié de peintre que d'une manière figurée, et dans un sens fort large, comme étant celui des Évangélistes qui nous a retracé le plus complètement ce qui concerne l'enfance de Jésus, ainsi que sa sainte mère [...].

[...] on aurait confondu avec saint Luc un peintre florentin du Moyen-Age porteur du nom de *Luca*, lequel menant une vie très-exemplaire et très-pieuse, aurait reçu de la voix populaire la qualification de saint, et aurait ainsi été appelé *Luca Santo* [en note : *Del vero pittore Luca santo* ; Firenze, 1764]. [...]

Ces explications sont ingénieuses, sans doute ; mais elles sont loin d'être pleinement satisfaisantes. [...] Il faudrait donc remonter à une époque antérieure ; et l'on pourrait présumer que même avant le V^e siècle, un peintre portant le nom de l'évangéliste saint Luc, et s'exerçant sur des sujets pieux, aurait existé dans l'Orient, où on l'aurait confondu plus tard avec son patron, erreur qui aurait passé ensuite en Occident avec les peintures byzantines. Les noms des Apôtres furent de bonne heure assez communs dans l'Église, pour que la première supposition soit on ne peut plus vraisemblable ; et bien d'autres erreurs fondées sur de pareilles homonymies rendent le reste fort plausible. » *Ibid.*, pp. 28-31.

L'auteur conclut en renvoyant à plusieurs écrits italiens du XVIII^e siècle qui discutent ou même réfutent frontalement la légende de Luc peintre.

L.C., « Les Madones de saint Luc », *Revue de l'art chrétien*, 1857, 2^e série, t. VIII (XXV^e de la collection), pp. 241-244.

« Saint Luc a-t-il exercé, outre l'art médical, celui de la peinture ? Cette question n'est certes pas nouvelle, mais elle est très-épineuse et beaucoup plus difficile à résoudre qu'on ne le

suppose ; car il y a des autorités anciennes pour et contre. Voyons donc quelles sont les raisons sur lesquelles s'appuient ceux qui se prononcent pour la négative, et examinons si ces raisons sont tellement fortes qu'il n'y ait pas moyen d'y répondre. Pour plus de clarté, nous diviserons les arguments en intrinsèques et en extrinsèques, ou bien en arguments métaphysiques et en arguments qui s'appuient sur l'autorité. La première et la plus grave objection de ceux qui veulent rayer S. Luc du catalogue des peintres, c'est selon eux, sa condition même de juif. S'il était israélite, comme quelques-uns le prétendent, il ne put exercer l'art de la peinture, parce qu'il était défendu sous des peines très sévères aux juifs de faire ou de posséder des images. Comment donc S. Luc, au milieu d'une si forte opposition, a-t-il pu exercer l'art du peintre en faisant des portraits ? D'un autre côté, si S. Luc était grec et passa immédiatement du paganisme à la religion chrétienne, il n'aurait alors connu la sainte Vierge que lorsqu'elle atteignait sa soixante-dixième année. Dans ce cas, il n'aurait pas donné à ses portraits de la Vierge cette fraîcheur de chairs, cette vivacité de coloris, cet air de jeunesse que présentent la plupart des portraits dits de S. Luc. Il est très-facile de répondre à ces deux objections. En effet, l'exercice public de la peinture et l'adoration des images était défendu par les lois mosaïques aux hébreux, mais il ne leur était pas défendu d'en faire et d'en conserver dans les maisons particulières, comme c'était la coutume parmi les peuples anciens, principalement chez les grecs et les romains. Ajoutez à cela qu'à cette époque, où la loi mosaïque cédait le terrain au Christianisme qui se répandait en tous lieux, un grand nombre de préceptes de la loi étaient altérés ou tombés en désuétude et que d'autres traditions s'y étaient substituées, comme le Rédempteur eut l'occasion de le reprocher plus d'une fois aux scribes et aux pharisiens. Cependant il est très-probable que les images restaient dans les maisons particulières où elles étaient achetées par les peintres grecs au nombre desquels on peut sans témérité ranger S. Luc. Plusieurs auteurs ont prétendu, il est vrai, que S. Luc était israélite et disciple de S. Jean-Baptiste, et, ce qui est plus étrange, un des 72 disciples de Jésus-Christ. Mais nous, appuyés sur les auteurs les plus graves, nous croyons qu'il passa immédiatement du paganisme à la religion chrétienne. Saint Luc a donc pu être un de ces grecs qui exerçaient l'art si noble de la peinture. Et quel meilleur usage pouvait-il faire de son talent que de l'employer à retracer les formes si angéliques et si pures de la Mère de Dieu ? Est-ce que les chrétiens de cette époque, comme une pieuse tradition nous l'apprend, n'étaient pas très-avides de voir le visage de la Ste-Vierge, de quitter les pays les plus éloignés pour venir entendre les saintes paroles de ses lèvres ? S. Luc n'a-t-il donc pas pu, lui aussi, connaître la Vierge de Nazareth ? Quant à l'objection tirée de l'opposition entre l'âge de la Ste-Vierge et l'air de jeunesse répandu sur les Madones de S. Luc, nous répondrons : 1^o Est-il impossible de supposer que S. Luc se soit procuré chez les juifs un portrait représentant Maris dans un âge moins avancé que celui où il la connut lui-même ? 2^o En supposant qu'il n'ait connu la Ste-Vierge que dans sa vieillesse, ne pouvait-il pas très-bien, comme le font ordinairement les maîtres de l'art, donner à ses portraits un air plus jeune et une plus grande fraîcheur, sans pour cela fausser les traits et le coloris de son modèle. Et puis ne voit-on pas fréquemment des femmes, surtout parmi celles qui ne sont pas mariées, qui, dans un âge très-avancé, conservent vraiment la fraîcheur de la jeunesse ? Ne serait-il pas facile d'en citer des exemples même contemporains ? Qu'y a-t-il donc de si étonnant si la Sainte-Vierge, sur ses vieux ans, conserva une fraîcheur juvénile dans sa chair immaculée, abstraction faite même de cette considération qu'aux mille privilèges surnaturels dont Dieu l'a enrichie, elle a pu joindre celui dont nous parlons. D'autres auteurs nous opposent l'autorité de S. Augustin, qui affirme dans son traité de la Trinité qu'on ne savait pas absolument quels étaient les traits de la Vierge. D'autres encore ajoutent qu'avant le concile d'Éphèse, c'est-à-dire avant le cinquième siècle, il n'y avait pas encore de portraits de Maris, ou, s'il en existait, ces portraits ne représentaient pas le divin Enfant dans les bras de sa Mère, comme la plupart des peintures attribuées à S. Luc. Il est facile de répondre aux premiers que l'évêque d'Hippone ne parlait pas des portraits, mais seulement de la véritable physionomie de la Très-Sainte Vierge. Peut-être disait-il qu'il n'y en avait pas, parce qu'il n'en connaissait aucun. En effet son but était de démontrer que quand même nous n'aurions pas la véritable physionomie de la Ste-Vierge, il ne s'en suivrait pas, comme conséquence, qu'elle

n'est pas la Mère de Dieu, comme l'ignorance, ce sont les paroles du même docteur, des véritables traits de Jean-Baptiste, de Lazare, des Apôtres, n'est pas une raison pour nier l'existence de ces personnages. Nous répondrons aux seconds que leur assertion est fautive de tous points, et contredite par les anciens et les modernes. Il suffit de citer entre autres Bosio, Aringhi, Boldetti, Trombelli et Marchi, qui, au frontispice de son ouvrage sur les monuments chrétiens, a placé un très-antique portrait de Marie des premiers siècles, trouvé dans les catacombes. »

M. l'abbé Anselme MILOCHAU, *La Vierge de saint Luc à Sainte-Marie Majeure*. Paris : Librairie catholique de Perisse Frères, 1862, pp. 15-17.

« Saint Luc, en effet, par tout ce que nous savons de lui, semble avoir été préparé providentiellement pour ce ministère. Il était né dans cette ville d'Antioche, le centre de la civilisation grecque en Orient, qui rivalisait avec Rome, Athènes et Alexandrie, dans la culture des lettres et des beaux-arts. [...] Les portraits dont nous parlons ne requièrent nullement la main d'un maître. Si l'on veut qu'un simple talent d'amateur n'y ait pas suffi (et celui de Sainte-Marie Majeure en effet semble exiger quelque chose de plus), pourquoi ne pas supposer qu'il ait travaillé pour se mettre en état de satisfaire aux pieux désirs des fidèles, ou même qu'une grâce spéciale l'ait dirigé dans une œuvre qui intéressait l'Église entière ? [...] si des esprits trop délicats répugnaient à l'idée de voir la Mère de Dieu poser devant un évangéliste, rien ne s'oppose à ce qu'il n'ait fait son portrait de mémoire, grâce à la facilité de ses rapports. On a peine à le croire, et on ne peut guère l'expliquer que par une hostilité systématique contre ces pieuses croyances, des savants sont allés jusqu'à nous opposer l'âge de la très sainte Vierge, que saint Luc nous a peinte avec Jésus enfant entre ses bras, lorsqu'il est certain, de son propre aveu, qu'il n'a pas pu la voir qu'après la passion du Sauveur. Miguel-Ange avait déjà résolu cette objection. On lui reprochait d'avoir, dans son célèbre groupe de la *Pietà*, représenté Marie aussi jeune que son fils, dont le corps inanimé repose sur ses genoux. « Et ne savez-vous donc pas, répondait-il à ses critiques, que la virginité parfaite conserve la jeunesse du corps aussi bien que celle de l'âme ? » [...] Alors même que nous laisserions de côté cet ordre d'idées, qui pourtant est le vrai, est-il donc si difficile à un peintre de rajeunir le modèle qui pose devant lui ; et a-t-il besoin de tant de science ou d'imagination pour rendre à des traits vieillissés l'air, les couleurs et la vie de la jeunesse ? »

T. R. P. Hilaire de Paris, *La Madone de saint Luc devant l'histoire et la science*. Paris : Librairie de l'œuvre de Saint-Paul, 1886, p. 47.

« Saint Luc peint la Vierge jeune encore, et portant sur ses bras l'Enfant Jésus. Cependant il n'a point vu Marie à Nazareth, mais seulement après la résurrection de Jésus-Christ, quand il vint à s'adjoindre aux premiers disciples ; car en commençant son Évangile il ne dit pas qu'il raconte ce qu'il a vu lui-même, mais au contraire ce que d'autres ont vu, et lui ont attesté. Néanmoins pour peindre la Vierge, il a pu se reporter à Nazareth, par la pensée comme le font les peintres. Jésus pouvait sans doute lui apparaître avec la grâce de son enfance, ainsi qu'à saint Antoine de Padoue et à tant de Saints ; enfin la Vierge après la résurrection de son fils n'avait point les rides de la vieillesse : « la virginité parfaite, disait à ce sujet Miguel-Ange, conserve la jeunesse du corps aussi bien que celle de l'âme ». »

Henry MARTIN, *L'art et les saints: saint Luc*. Paris : Henri Laurens Éditeur, 1927, pp. 34-38.

« Nul n'ignore que saint Luc, depuis des temps fort anciens, a été considéré comme le protecteur et le patron des artistes. Il est à peine besoin de rappeler que, chez plusieurs nations, ceux-ci se sont groupés sous l'égide de notre évangéliste et ont formé des associations appelées *Académies de Saint-Luc*. Pendant tout le moyen âge, et jusqu'à notre époque, saint Luc

a été vénéré comme le plus glorieux des peintres. Ce qui a donné lieu à cette croyance ne paraît pas remonter au-delà du V^e siècle. C'est dans ce siècle, en effet, qu'un tableau, attribué à saint Luc, aurait été envoyé de Jérusalem à l'impératrice Pulchérie. Les uns pensent que ce tableau représentait la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. D'autres soutiennent que c'est la mère du Christ seule qui y était figurée. A vrai dire, les plus anciennes représentations de saint Luc mettent sous nos yeux l'évangéliste peignant la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant divin ; et ce n'est que plus tard, semble-t-il, que nous verrons les artistes figurer seule la glorieuse Mère. Un historien grec du VI^e siècle, Théodore Lecteur, rapporte que c'est Eudoxie, impératrice d'Occident, femme de Valentinien III, qui, de Jérusalem, envoya à Constantinople « un portrait de la mère du Christ », peint par l'apôtre Luc, pour être offert à l'impératrice d'Orient, Pulchérie : *Pulcheriae Eudoxia imaginem matris Christi, quam Lucas apostolus pinxerat, Hierosolymis misit Constantinoplum*. On remarquera que Théodore Lecteur ne dit point que le tableau de Luc représentait la Vierge et l'Enfant Jésus, mais seulement la mère du Christ. Ce témoignage tendrait donc, contre la tradition généralement admise, à accréditer l'opinion que c'est la Vierge seule qui figurait dans la peinture attribuée à notre évangéliste et qui, si l'on en croit certains auteurs, aurait été âgée alors de quarante-sept à cinquante ans. Au dire du même auteur, l'impératrice Pulchérie avait fait construire à Constantinople une église somptueuse pour y déposer le précieux tableau. Une autre tradition relative à la représentation de la Vierge par l'évangéliste Luc doit être également retenue. Beaucoup prétendent, en effet, que divers tableaux consacrés à la mère de Dieu et qui passent pour être l'œuvre de notre saint seraient, en réalité, dus au pinceau d'un peintre florentin, nommé Luca. Cet artiste vivait, dit-on, au IX^e siècle. Comme plus tard Fra Angelico, il embrassa la vie religieuse et se montra si fidèle serviteur du Christ que ses compatriotes l'appelaient *il santo*, « le saint ». Les générations qui suivirent, voyant les touchantes figures de la Vierge attribuées à un artiste dit *il santo Luca*, « le saint Luc », n'hésitèrent pas à en conclure que l'auteur de ces peintures devait être effectivement saint Luc l'évangéliste. Quoi qu'il en soit, la tradition qui veut que saint Luc ait été un artiste éminent est si bien établie que, de nos jours encore, l'art du peintre reconnaît sans conteste le troisième évangéliste pour son guide sacré ; et nombreux sont les maîtres qui ont mis leur gloire à représenter leur saint patron. [...] on peut constater que les miniaturistes se bornent souvent à nous montrer l'apôtre tenant dans ses mains le glorieux tableau qu'il vient d'achever, ou même écrivant son Évangile après avoir dressé sur le chevalet le portrait de la Vierge. La légende n'attribue pas moins de sept représentations de la Mère immaculée à l'évangéliste Luc. L'un des plus célèbres parmi ces tableaux est celui qui est conservé aujourd'hui à la chapelle Borghèse, dans la basilique de Sainte-Marie Majeure, à Rome. Ce serait là, pense-t-on, une madone byzantine du XIII^e siècle. »

« Et ce n'est pas seulement la Vierge dont il aurait eu le privilège de nous laisser le touchant souvenir. Il est des peintres qui ont admis que, lorsqu'elle s'arrêta devant le chevalet de saint Luc, Marie portait dans ses bras l'Enfant divin. Comment s'étonner de voir peintres et miniaturistes représenter à l'envie saint Luc, leur grand patron, tout occupé à cette besogne sainte de nous laisser l'image du Rédempteur et de sa Mère sans tache ? » *Ibid.*, p. 62.

Vies des saints et des bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'historique des fêtes par les RR. PP. bénédictins de Paris. Paris : Letouzey et Ané, 1952, t. X, Octobre, p. 600.

« Saint Luc est patron des médecins, de même que les saints Côme et Damien. Il est aussi patron des peintres, et la légende veut qu'il ait fait le portrait de la Vierge. C'est vrai en ce sens que saint Luc est le seul à nous dire certaines choses importantes pour la physionomie de Notre-Dame, par exemple cette réponse de Jésus au cri d'une femme : « Heureux les flancs qui t'ont portée et les seins qui t'ont allaitée ! – Heureux plutôt ceux qui écoutent la parole de Dieu et l'observent ! » (Luc., XI, 28, écho de VIII, 21 : « Ma Mère et mes frères, ce sont ceux qui écoutent la parole de Dieu et la mettent en pratique ! »). »

Dictionnaire de la Bible, Louis PIROT, André ROBERT et Henri CAZELLES (dir.). Paris : Letouzey et Ané, 1957, t. V, fasc. XXIV, p. 548.

« Il semble peu utile de citer la tradition qui est postérieure à ces deux derniers témoins [Eusèbe de Césarée, *Hist. eccl.*, et Jérôme, Commentaire sur Isaïe ; préface au Commentaire de Matth. ; *Epist.*, XX, 4 ; LIII, 9 ; septième Vie de son *De viris illustribus*] ; elle répète les renseignements précédents, au milieu d'autres détails auxquels nous aurions tort de nous fier, car ceux-ci relèvent de la curiosité qui veut compléter des renseignements, jugés trop pauvres, sur nos auteurs d'évangile : ainsi Luc serait à compter parmi les soixante-dix (ou soixante-douze) disciples ; lui-même serait le second disciple d'Emmaüs, le compagnon de Cléophas ; bien mieux, il serait peintre et il aurait eu le privilège de nous conserver sur toile les traits de la Vierge Marie. Ces derniers détails posent le problème de la confiance qu'il faut faire à l'ensemble de la tradition ancienne. »

Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*. New York : Kraus Reprint, 1988 [1^{re} éd. 1957], t. III, p. 828.

« La légende qui le représente comme *peintre de la Vierge* ne remonte pas au-delà du VI^e siècle. Les Actes des Apôtres ne disent pas qu'il était peintre et d'ailleurs la peinture était interdite aux Juifs. On en donne deux explications différentes. Il est possible que cette fable d'origine orientale soit née ou ait été accréditée du fait que l'Évangile de Luc est celui qui contient le plus de détails sur la Vie de la Vierge. D'autre part, comme les portraits attribués à saint Luc datent en réalité d'une époque très postérieure, on a supposé une confusion de nom avec un peintre florentin du IX^e siècle qui s'appelait Luca et qui, à cause de sa piété, fut surnommé *il santo*. Quand son souvenir se fut effacé, on imagina que ce *santo Luca* n'était autre que l'Évangéliste saint Luc. Quoiqu'il en soit, aucun des portraits de la Vierge attribués à saint Luc ne peut être de lui. Le plus célèbre, qui est vénéré à Sainte-Marie-Majeure dans la chapelle Pauline, est une madone byzantine du XII^e siècle. »

José HERNÁNDEZ DÍAZ, « El Evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor (Iconografía y arte) », *Bolletín de Bellas Artes*, 1984, n^o XII, pp. 100-101. [*discurso de recepción en la Real Academia de Medicina de Sevilla, como Miembro de Erudición de Bellas Artes*]

« Esta es una actividad cuestionada de nuestro Santo, al que se atribuyen retratos de la Virgen María. Los Hechos de los Apóstoles no aluden a este quehacer. San Agustín declara que no poseemos ningún retrato de la Madre de Jesús, ni tampoco lo asevera Jacobo de Voragine en su "Leyenda Dorada"; por otra parte, consta que la pintura estaba prohibida a los judíos. En cambio, lo afirma una tradición jerosolimitana y, especialmente las noticias transmitidas por Teodoro, lector de Constantinopla e historiador, que escribió a principios del siglo VI, según el cual la Emperatriz Eudoxia, esposa de Valentiniano III, envió desde Jerusalén (hacia el 420), a su hija Pulqueria, Emperatriz de Oriente, residente en Constantinopla, una efigie de la Madre de Dios, pintada por San Lucas. (Se ha conservado noticia de una inscripción que dice: "Pulcheriae Eudoxia imaginem Matris Christi quam Lucas Apostolus pinxerat, Hierosolymi misit Costantinopolim"). Nicéforo Calixto completa dicho aserto al referir que ésta mandó colocar tan singular icono en la iglesia de Hodegon (calle de los Guías) de la citada ciudad de Constantinopla, que al efecto ordenó construir, donde se veneró hasta 1453, fecha en la que los turcos la destruyeron al conquistar la ciudad. Dicha imagen fue advocada por ello como HODOGITRIA (la que guía), retratada de busto o medio figura, en que la Madre sostiene al Niño en el brazo izquierdo, Quien bendice con la diestra a la manera bizantina y porta un libro con la opuesta. Con esta tradición se relaciona principalmente la Madonna Salus populi romani, veneradísima en la basílica romana de Santa María la Mayor, mas sapientes estudios iconográficos y artísticos – singularmente los de Wilpert – le conceden mayor modernidad, fechándola en el siglo XIII. Los argumentos de este

y otros autores se basan en que cuando el Santo conoció y trató a la Virgen en la casa de San Juan Evangelista en Efeso, Esta tendría 47 ó 50 años y aquí se la representa joven; Jesús porta un libro en lugar de un rollo y bendice a la manera bizantina; y, además, posiblemente no hubiera retratado a Este por haber Ascendido ya entonces al Cielo. Lo cierto es que la veneración a esta sacrosanta efigie, aureolada con tan inefables carismas, se extendió muchísimo, caló en el pueblo y la citada Madonna u otras, con algunas variantes, fueron copiándose repetidamente, de forma que primero se asignaban al Santo cuatro pinturas, luego siete y más tarde más de seiscientas. »

Juan CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 214), 2003, pp. 290-291.

« Este aspecto, que no se menciona en la *Leyenda Dorada*, no falta en ninguno de los repertorios hagiográficos posteriores, ni en ninguno de los tratados de arte a los que se alude como argumento y justificación de la pintura sagrada. Es difícil precisar el origen de esta tradición, que asegura que san Lucas pintó varios iconos de la Virgen, entre ellos los que se conservan en tres importantes iglesias de Roma: Santa María la Mayor, Santa María del Popolo y Santa María de Araceli. La noticia más antigua al respecto parece ser la transmitida por Teodoro Lector en la *Historia eclesiástica*, del siglo VI, afirmando que Eudoxia, la esposa de Teodosio II (408-450), envió desde Jerusalén a Pulqueria, hermana del emperador, “una imagen de la Madre de Dios pintada por el apóstol Lucas. Es interesante señalar que el reinado de Teodosio coincide con la difusión de la herejía nestoriana, que negaba la maternidad divina de María, y su condena en el Concilio de Éfeso (431). Sea como fuere, la atribución de estas imágenes al evangelista bastaba para creer que estaban dotadas de un poder taumáturgico especial; se creía, por ejemplo, que la imagen de Santa María la Mayor era la que llevaba san Gregorio Magno en procesión cuando el arcángel san Miguel dio por concluida la epidemia de peste sobre el Castel Sant’Angelo. La *Leyenda Dorada* recoge la tradición de una forma escueta: “de ella se dice que fue realizada por San Lucas, que además de médico era pintor, y que guarda un fiel parecido con el rostro físico de Nuestra Señora. [...] Antonio Palomino, que aumenta considerablemente el catálogo de las obras realizadas por el evangelista, no tiene ningún reparo en afirmar que esa imagen es la misma Virgen de Guadalupe que se guarda en el monasterio extremeño, donada por el papa a san Leandro, arzobispo de Sevilla. Se representa por tanto a san Lucas sentado en un taburete y realizando el retrato de la Virgen, que está sentada enfrente sosteniendo al Niño Jesús. La presencia del Niño Jesús se explica, matiza Francisco Pacheco, no porque san Lucas “retratase a Cristo en aquella edad de la infancia, teniéndolo presente como tuvo a la Virgen; sino a semejanza de la Madre, y por información de ella. Esta faceta de pintor convierte al evangelista en el “patrón divino de los pintores”, cuyas academias y cofradías ponen bajo su protección. El icono de la Virgen se incorpora como atributo de san Lucas ya en el siglo XV (Michele Giambono, ca. 1450, *Coronación de la Virgen*, Venecia, Galería de la Academia) y se generaliza en el XVII. También lo utiliza El Greco (*San Lucas*, ca. 1605, Toledo, Catedral), pero, curiosamente, coloca el retrato de la Virgen a modo de ilustración en una de las páginas de su evangelio. San Lucas sostiene el libro abierto frente al espectador con la mano izquierda, y con la derecha señala el texto con el cálamo del escritor todavía manchado de tinta, el verdadero instrumento con el que ha “retratado” a la Virgen. »

ANNEXE III – MANUSCRITS SUR SAINT LUC TIRÉS DES *TRATADOS DE ERUDICIÓN* (1631)

Tratados de erudición de varios autores. Año 1631. S. l., 290 ff^{os}. [BNM : Ms. 1713].

[254r^o] *Relacion, cierta, de la forma, y donde y en que tiempo, el evangelista Sanct Lucas, discipulo del apostol Sanct Pablo, saco de su mano como singular pintor la ymagen o retrato al bino, de la escogida virgen nuestra Señora, madre del Salvador, estando en continuos exerçio de oraçion y meditaçion, y visitando los Sanctos lugares, donde padeçio y fue sepultado, El salvador del mundo.*

Dize Sanct Dionysyo discipulo de Sanct Pablo que luego que Christo nuestro Señor, subyo al cielo a tomar el lugar que le pertenesçe por naturaleza y victoria, que era tanto el concurso de gente que yua de todas las partes del mundo, a ver aquella Señora que tenia hijo en la diestra, de Dios adorado, de todos los Angeles y Sanctos, que era cosa, de admiración y deso mesmo, dize el Sanct Dionysyo, que la fue auer y que si no fuera informado, de su maestro el apostol Sanct Pablo, ser pura criatura, que la adorara por Dios. Porque era tanta la fragrançia, de los dones de gracia que Dios infundio, en su santa alma, al modo del rayo del Sol, que sin verse con ojos corporales, el vi las odoríferas flores [254v^o] y preciadas confeciones e unguentos que hazen sus efectos matinales, y eleuan los sentidos mudanlos en nuevos affectos, con mayores [?], la que fue cumplida de graçias y dones [?] del cielo, daua de si tales influençias celestiales que mudauan los coraçones humanos, y los hazían otros, de lo antes de su Sanctissima conuersaçion auian sido. Porque no sea de entender que esta esta reyna soberana en cuerpo mortal, infundia rayos de si de luz visible a los que la veyan sino que al modo del collegio apostólico, que tan llegado estaua y tan famylar al Salvador, sin mudar el rostro natural de hombre, tan transformados andavan en el que no podian oyr sino siendo aun cumplidos de la gracia del Santissimo sancto, que Christo nuestro Señor se avia de apartar dellos, ny ellos del por algun espacio de tiempo. como se vyo el a que el principal dellos le dixo, nunca señor tal cosa sea que avyays de ser apartado de nosotros. Y esto basta para que se entienda, lo que Sanct Dionisio dize de si mesmo, que la adorara por Dios, luego que el calor y la fragrançia de los dones, desta Sanctissima Virgen vearon invisible mente, las telas de su alma, diziendo, en su manera, lo que el patriarca y sancto dixo, luego que su hijo Jacob, se açerco a el [255r^o] en figura del Salvador. Mirad con atencion que este es el olor de aquel campo cumplido, que bendixo el Señor porque asi como le fue dada la gracia sin medida al Salvador, le fue dada a su madre, [*en marge* : Sanct Hieronimo] segun Sanct Hieronimo dize, mas que a todas las criaturas inferiores de Dios. Estando pues Sanct Lucas, hecho ya fiel discipulo del apostol Sanct Pablo, fue segun ponesçe, por ordenacion diuina a Hierusalem a visitar y ver ay cerca, de los thesoros diuinos, donde se depositó al que no comprehende lugar alguno.

[*en marge* : Lib. 9 cap. 93] Ya que vino hactado, con ella muchas cosas del mysterio de la incarnation, de quien lo supo y escrivyo mas estendida mente que los otros tres evangelistas, quiso inspirado, por Dios, como se vyo en el fin que tuvo tal y tan alto deseo, de alabanças divinas y otras [?] cosas que dello salio, pintor de su mano y al bivo, segun el obispo acquirense Petrus a Natalibus, grande historiador de vidas de sanctos y para esto, rogo el Sancto evangelista que se la enseñase quando estava puesta en oracion, y alta contemplacion.

Cuenta una que el evangelista guarda, y amador de la madre Sanctissima que le dixo venyos en pos de my y ved lo que deseays, quando yo açare, algun tanto el braço porque esta

la Señora en aquel acto, no se puede hacer mas y abriendo, algún tanto, la puerta del aposento, donde [255v^o] estava en alta contemplacion, la madre de piedad a la [?]bienes por debaxo del braço del discípulo S. Juan porque abiendo, considerado, en las otras de antes y despues veces que la avia visto, con grande acatamyento y atençion, no quiso mas, que ver la forma en que estava, puesta en oración, las rodillas en tierra, los ojos en alto moradamente, y la mano derecha, levantada, al modo que las ponen los saçerdotes quando çelebran, en señal de subyeçion y confiança y la otra mano, tenya arrymada al pecho, retenyendo los doblezes del manto, de que estava cubierta, en señal de compostura, que Christo y ella enseñaron al mundo. que es la guarda del alma y la señal de lo [que] cada uno hacta en lo interior del pecho.

Y segun dan testimonyo graves autores, de las letras del Sancto Evangelista que aprendio artes de su discipulado, desde los primeros años de mocedad, en latin lenguaje griego, Retorica, philosophia y otras artes liberales, assi muestra ser escogido pintor, y asi la saco tan al natural que dize [*en marge* : lib. 15 cap. 14] Nicephoro Calysto; que la mesma Señora la vyo, y aprobo, consideran el don que avia reçebydo, de lo alto para sacarla al bivo come ella era. Y la hizo traer, Pulcheria señora del Emperador de Constantinopla, desde Antiochia para ponerla en una yglesia que edifico a su nombre.

[256r^o] Dízese que Sanct Lucas despues pinto otras dos y todas con sus colores. una dellas esta en la yglesia de Sancta María la mayor, en un alto tabernaculo sobre quatro columnas, y otra esta en el monasterio, de Sancta María de Aracely en Roma que es de frayles de Sanct Francisco de obseruancia, y otras vi ambas en uno de los cinco dias que se enseñan, de festividades de nuestra Señora y esta como va pintada en ese lienço, y se dize en el testimonyo que dello da aquel gran doctor frayle de Sanct Francisco [*rajouté dans l'interligne*: Fray Francisco] Ximenez, obispo y patriarcha de Hierusalem. que se imprimyo en Granada, [*rajouté dans l'interligne* : mandado] por el arçobispo santo año de 1496, traduzido de lengua, catalana, en que este doctor lo escribyo con otros ocho, volumines, o cuerpos grandes, de libros, de grandissima erudiçion, general acerca del estado de la yglesia Romana, discurriendo, por todos los que ay en ella.

Y este sacro doctor hactando, del gozo que uvo, en la casa de Joachyn el día que nacio la Sanctissima Virgen madre del Salvador y las influençias çelestiales de los planetas que en esse punto, incurrieron por orden divino acaesçidas, en nacimyento de otra persona alguna, dize por essa forma de palabras e yo aunque indigno, estando en Roma, vi su Sancta ymagen, pintada en el monesterio de los frayles menores, que llaman Sancta María, de [256v^o] Aracely, y por gracia especial me la enseñó el sacristán de aquella casa. esta cubierta como dueña honesta con manto de color de buriel claro, que tira a color azul, tiene la frente cubierta con el manto, los ojos grandes y myra en alto, tiene las cejas altas y muy hermosas, no por arte mas por naturaleza, tiene los ojos, un poco, garzos, muy hermosos, cubiertos, de muchas lagrimas como aquella que entonçes llorava afectuosa mente, tiene la cara un poco, morena mas no tanto, como la del hijo, nuestro Señor.

tiene la nariz luenga y corva que dizen aguileña y la cara luenga y magra, como persona de gran penitençia. tiene la boca muy pequeña y las manos muy bellas, y la una levantada en alto, afuera en derecho del rostro, y la otra sobre los pechos. Aqui no ponesçe siera grande o pequeña porque la pinto Sanct Lucas, como estava quando la vyo, puesta derrodillas en tierra. mas es cosa comun, aver sido de mediana statura, ni baxa ni muy alta. Vestia de natio color, sin tintura alguna, tenia la boz muy dulce, y de mucha autoridad, ni gruesa, ni de moça de poca edad, y la mas amygable criatura que jamás fue vista desde su hijo Cristo nuestro Señor.

[257r^o] Resta ahora ver quan engañosa y sin fundamento es la opinyon que sea tendido de poco aca en afirmar que Sanct Lucas pinto la figura de la Sanctissima Virgen con nyño en los braços: que la tengo por cosa atrevida [*en marge* : que fue ? del apostol de ...?] Y la razón desto es, Sanct Augustin en el libro, deconfens evangelistarum, dize que Sanct Marcos ni Sanct Lucas no vieron a Chisto, en carne mortal, y de Sanct Lucas dizen que vyo a nuestra Señora en Hierusalem despues de la Asençion de Christo. La qual Señora por lo menos quando la vyo,

en su gran recogimiento, tenia mas de cinquenta años de edad porque de quinze años pario al Salvador y treinta y tres del hijo quando, murio hazen en ella quarenta y ocho. Sanct Pablo se conuyrtyo tiempo despues de la ascension, y Sanct Lucas, dexando el error de los incredulos, se convirtio, a la luz de la verdad y hizo discipulo del apostol, donde pasaron años. Y Sanct Lucas no pudo ver a la gloriosa Virgen con su ijo en los braços, porque hombre fue a Egipto, y quando bolvyo, venya de siete años. Es gran disparate y aun ofensa de la authorydad de la gloria Virgen afirmar que despues de la Açension, tuvo hijo en los braços, estando el que pario y vio, sentado a la diestra de su padre en el cielo y puesto que se dize que Sanct Lucas pinto la ymagen de Christo y las de los apostoles Sanct Pedro y Sanct Pablo, y de los demas por [257v^o] la relacion del Salvador y por vista corporal las de los apostoles. todos los que escriven desde retracto, de Nuestra Señora, no dizen que Sanct Lucas pinto della ymagines diversas, sino, una sola en la figura que la vyo, puesta en oraçion, las rodillas en terra, y en la forma que se ha dicho sin tener nyño en los braços, que es disparate y de mucho atrevymiento. puesto que no se deroga aqui que aya muchas ymagines de María con su hijo en los braços, de la hedad, de los años tiernos de su edad, gran cosa donosa santa y buena y de mucha efficaçia y fruto para la oraçion y contemplaçion.

Y un abuso que despues aca sea tanto estendido, en pintar una figura de una moça de edad, rodeada de muchos lienços la cabeça y pecho, con titulo y nombre que es scripto, desta que pinto Sanct Lucas Evangelista, [?] de verdad. por lo que queda dicho que la pinto despues de la Açension y en edad de dueña tan venerable de mas de cinquenta años, y en aquella su edad, y sin rastro de lienço porque asi se ve ha en esta ymagen.

Quien quisiere ver esto, hallanlo atras, en la historia de Nicephoro Calysto, libro 6 capítulo 16, lib. 14, cap. 2, libro 15, cap. 14, aqui sea [?]. libro 2, cap. 43. Lo mesmo afirma Do[?]naso papa, y Petrus a Natalibus libro 9, cap. 79 y dezir que Sanct Lucas la pudo pintar si quisiera, no es imposible mas desta una sola hactan los authores, que esta en Roma.

[258r^o] Algo é visto a hurtadillas estos dias açerca de las preguntas que Vm mespuso.

à la 1.^a mas facil del pintor a quien Dio la manò la Sanctissima Virgen digo señor que el caso lo refiere Vincencio Beluacense in speculo Sistoriali, lib. 7. cap. 104.

A la 2.^a qual vio primero a Nra Sra S. Lucas ò S. Dionysio que año? Que edad de la sanctissima Virgen. Digo que sin duda que el primero S. Lucas. por 3 raçones. 1.^a por que en la opinion mas probable fué S. Lucas de los 70 discipulos del Señor como consta de S. Epiphanio [?].51. referido de Baronio en su Martyrologio á 18 de octubre. y del Metaphraste apud Surium que añade que fue el Compañero de Cleophas que vio a Cristo resuscitado en Emaus. de donde es claro que vio primero a la sanctissima Virgen. [*en marge*: pues mucho despues vino S. Dionysio al conocimiento de Cristo por lo [?] el eclipse universal la muerte, y despues por predicaciones de S. Pablo] 2.^a por que sí se siga la opinion que S. Lucas no fue de los 70 discipulos sino convertido y si S. Pablo despues de la Ascension como lo dice Nicephoro, pero es cierto que esta su conversion fue mucho antes que la de S. Dionysio por que quando esta sucedio, ya era S. Lucas Compañero de S. Pablo para la Predicacion como se ve Actorum 15. y de los excelentes y conocidos entre los Xptianos y escogido por serlo para compañero de S. Pablo, de donde moralmente [258v^o] es cierto que vio primero a la sanctissima Virgen, porque tambien lo es que no estuvo mucho tiempo sin goçar de su comunicacion despues de su conuersion. La 3.^a porque de S. Dionysio no se sabe que vio a la Virgen sino quando se hallo a su transito, de lo qual el mismo da testimonio lib. de diuinis nominibus, que fue a los años mas de los 70 de la sanctissima Virgen, lo que latamente prueba Baronio tom. 1.^o. Annalium. anno xpi. 48. fol. 352. Y Metaphraste que tambien dice que se hallo a su transito. pues si de S. Lucas es cierto que luego que se conuirtio vio a la sanctissima Virgen, luego primero la vio que S. Dionysio.

Y en lo que toca al año ó edad en que S. Lucas vio à Nuestra Señora no ay cosa cierta a lo menos yo no la hallo. Con todo eso digo que si fue de los 70 discipulos no ay duda sino que

luego desde la asension la trato y bien se sabe que edad tenia entonces la Sanctissima Virgen. Y si fue su conuersion despues de la Ascension, es creyble que poco despues vio a la Sanctissima Virgen quando fue a Jerusalem, que por estar Antiochia tan cerca de Jerusalem no ay duda sino que recurrio muchas veces a ella y trato con nuestra Señora de quien se entiende aver oydo las cosas de la infancia de Cristo que nos dejo escritas. aunque como dizen desto no ay cosa escrita que se pueda asentar.

Vm asi su buen juicio asiente mas lo que aqui yo é apuntado de levante y reciba una muy fundada voluntad de servirle, y muy llano. Augustin de Espinosa.

[259r^o] lection

Sanc Lucas (como escriue Sanc Geronimo en el libro que visto, de scriptoribus ecclesiasticis, que la yglesia canta en los maitines deste sancto) fue medico de Antiochia como tambien consta de sus escriptos, fue dicipulo del apostol Sanc Pablo y compañero en sus peregrinaciones, escribio el ebangelio a peticion de S. Pablo como consta de munchos lugares asi en epistolas a los Colossenses como a su dicipulo Timotheo, escribio otro bolumen que intitulo actos de los apostoles, de quien se refiere Tertuliano contemporaneo suyo que abia en Asia un sacerdote en el asia mui querido del apostol Pablo mui llegado a Ioan autor del libro que confesaba aber escrito por el amor de sanc Pablo el qual entienden los expositores por aquel que refiere S. Pablo en sus cartas, segun mi ebangelio, que se entiende el de sanc Lucas, el qual libro confiessa san Lucas que aprendio no solo de Pabo [sic] sino de los demas apostoles por no aber estado con xpo encarne. que es no aber andado con el todo lo qual refiere el mismo en el principio de sus escriptos diciendo, como nos lo enseñaron los que desde el principio lo bieron y asistieron a sus palabras asi lo escribimos y asi dise la escriptura que escribio el ebangelio como lo abia oido los actos de los apostoles como lo abia visto lo compuso.

este es el texto de S. Hyeronimo fielmente sacado.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

I. Sources : manuscrits et imprimés

- ACUÑA DEL ADARVE, Juan de, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro, y cuerpo de Christo... y que la Santa Veronica, que se guarda en la s. iglesia de Jaen, es una del duplicado ó triplicado, que Christo... dió á la bienaventurada muger Veronica*. Villanueva de Andujar : Juan Furgolla de la Cuesta, 1637.
- AGUILAR Y ZÚÑIGA, Esteban de, *Laura Lusitana o sermones varios*. Madrid : Andrés de la Iglesia, 1678.
- ALCALÁ, fray Pedro de, *Vocabulista arávigo en letra castellana. En arte para ligeramente saber la lengua aráviga*. Grenade : Juan Varela, 1505.
- ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo de, *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos* [1624-1626], Miguel Donoso Rodríguez (éd.). Madrid : Iberoamericana ; Frankfort-sur-le-Main : Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica ; 24), 2005, 753 p.
- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, trad. par Bernardino Daza. Lyon : Guilielmo Rovillio, 1549.
- ALDOVERA Y MONSALVE, Gerónimo de, *Discursos de las fiestas de los Santos, que la Iglesia celebra sobre los Evangelios, que en ella se dize*. Saragosse : Pedro Cabarte, 1625.
- ALEMÁN, Mateo, *Primera parte de Guzmán de Alfarache* [1599], in *Novela picaresca, Tomo I*, Rosa Navarro Durán (éd.). Madrid : Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), 2004, 717 p.
- ARES, Antonio, *Discurso del Ilustre origen y grandes exçelencias de la misteriosa Imagen de nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid de la sagrada orden de los Minimos de S. Francisco de Paula*. Madrid : Pedro Taço, 1640.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De varia commensuracion para la escultura y architectura*. Séville : Andrea Pescioni y Iuan de Leon, 1585.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De varia comensuracion para la escultura y architectura*, Josef Assensio y Torres (éd.). Madrid : Imprenta Real, 1806.
- ASENSIO, Francisco, *Segunda parte de la Floresta española, y hermoso ramillete de Agudezas, Motes, Sentencias, y graciosos Dichos de la difcreción cortesana*. Madrid : Joseph Gonzalez, 1730.
- AVELLÁN, Michael, *Declamacion que hizo el Reverendo Padre Fray Michael Avellan, Lector en Theologia, en las fiestas de la Inmaculada Concepcion de Nuestra Señora, que se celebraron en San Francisco de Granada*. Grenade : Martín Fernández, 1616.
- AVENDAÑO, Cristóbal de, *Sermones para algunas festividades de las mas solemnes de los Santos, predicados en la Corte de Madrid. Dedicados al Padre Eterno*. Valladolid : Iuan de Rueda, 1628.
- AVENDAÑO, Cristóbal de, *Marial de las fiestas ordinarias, y extraordinarias de la Madre de Dios, Señora nuestra, con sermones al fin de sus celestiales Padres*. Valladolid : Iuan de Rueda, 1629.

- BARCÍA Y ZAMBRANA, Joseph, *Despertador Cristiano, Divino y Eucarístico de varios sermones de Dios Trino y uno de Jesu-Christo N. S. en los Misterios de sus festividades*. Barcelone : Vicente Suria, 1695.
- BARREIRO, Gregorio, *Sermon que el... Canonigo Magistral de la Santa iglesia de Toledo, Primado de las Españas, predico en ella en onze de Abril, del año 1630. En la fiesta que en hazimiento de gracias celebros la dicha Iglesia, por la declaracion que nuestro muy santo Padre Urbano VIII hizo, conservando al Apostol Santiago Zebedeo, en el unico, y singular Patrono de las Españas*. Tolède : Juan Ruiz de Pereda, 1630.
- BARRIOS, Miguel de, *Flor de Apolo dirigida al ilustrissimo señor don Antonio Fernandez de Cordoua*. Bruxelles : Baltazar Vivien, 1665.
- La Bible*, trad. de Louis-Isaac Lemaître de Sacy ; Philippe Sellier (éd.). Paris : Robert Laffont (Bouquins), 1999 [1^{re} éd. 1990], 1680 p.
- Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas [...]. Tomo I*. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*. Bruxelles : Francisco Foppens, 1680.
- BUTRÓN, Juan de, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos*. Madrid : Luis Sánchez, 1626.
- CABRERA, Alonso de, *Sermones*. Madrid : Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1906, 712 p.
- CABRERA, Claudio Antonio de (Diego de SAAVEDRA FAJARDO), *Ivizió de artes y sciencias*. Madrid : Iulian de Paredes, 1655.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra* [vers 1633-1635], Don William Cruickshank (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 112), 1989, 219 p.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Dramas de honor, t. II. El médico de su honra. El pintor de su deshonra* [vers 1650], Ángel Valbuena Briones (éd.). Madrid : Espasa Calpe, 1978 (Clásicos castellanos ; 142), 231 p.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Pintor de su deshonra, edición conmemorativa del IV centenario del nacimiento del autor*, éd. fac-similé. Madrid : Ayuntamiento de Madrid, 2000, 183 p.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Darlo todo y no dar nada* [1657], in *Septima parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderon de la Barca....* Madrid : Juan Sanz, 1715, pp. 341-396, éd. fac-similé. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ; Madrid : Biblioteca Nacional, 2009.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Deposición hecha por don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura en el pleito con el procurador general de esta villa de Madrid sobre pretender este se le hiciese repartimiento de soldado* [1677], in *Papeles varios*, Madrid, s. d., ff^{ps} 1-11. [BNM : Ms 10330]
- CARAMUEL, Juan, *Apparatus philosophicus* [1645]. S. l., s. d., 390 p. [BNM : 3/43678]
- CARAMUEL, Juan, *Architectura civil recta y oblicua, considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalem promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço el Real del Escorial que inventó el rey D. Philippe II*. Vigevano : Camillo Corrado, 1678.
- CARDUCHO, Vincencio, *Dialogos de la pintura sv defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid : Francisco Martínez, 1633.
- CARDUCHO, Vincencio, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Francisco Calvo Serraller (éd.). Madrid : Turner, 1979, 483 p.
- CARO DEL ARCO, Juan, *Historia del sagrado monte de la Oliva, y sv milagrosa Imagen : donde se trata quien la traxo desde Ierusalen à aquel monte dichoso, viuiendo Maria Santissima; que tierra era, y los sucesos que se originaron de su venida*. Alcalá : Francisco García Fernández, 1676.

- CARO Y CEJUDO, Jerónimo Martín, *Refranes y modos de hablar castellanos, con latinismos que les corresponden, y la glosa y explicación de los que tienen necesidad de ella*. Madrid : Imprenta Real, 1792 [1^{re} éd. 1675].
- CARRILLO, Alonso, *Juan Montero de Roxas y Andres Esmít pretenden no se debe apremiar a que acepten el nombramiento de Mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, cuya Santa Imagen se venera en el Colegio de Santo Tomas Orden de Predicadores de esta Corte*. Madrid : 1668, 16 ff^{os} [BNM : VE/25/38]
- CASAS, Cristóbal de las, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*. Séville: Francisco de Aguilar y Alonso Escribano, 1570.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I [1605], Luis Andrés Murillo (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 77), 2003 [1^{re} éd. 1978].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II [1615], Luis Andrés Murillo (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 78), 1991 [1^{re} éd. 1978].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, III [1613], Juan Bautista Avallé-Arce (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 122), 1988 [1^{re} éd. 1987].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617], Carlos Romero Muñoz (éd.). Madrid : Cátedra (Letras hispánicas ; 427), 2004 [1^{re} éd. 1997].
- CÉSPEDES, Pablo de, *Carta sobre la pintura a Francisco Pacheco*, in Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, t. V. Madrid : Real Academia de San Fernando, 1800, pp. 344-352.
- CÉSPEDES, Pablo de, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba á los modernos* [1604], in Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, t. V. Madrid : Real Academia de San Fernando, 1800, pp. 273-315.
- CÉSPEDES, Pablo de, *Discurso sobre el templo de Salomon acerca del origen de la pintura*, in Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, t. V. Madrid : Real Academia de San Fernando, 1800, pp. 316-323.
- CÉSPEDES, Pablo de, *Poema de la pintura*, in Juan Agustín CÉAN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, t. V. Madrid : Real Academia de San Fernando, 1800, pp. 324-343.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], Louis Combet (éd.). Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*. Madrid : Luis Sánchez, 1610.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana, de D. Sebastián de Covarrubias, compuesto por él mismo* (1611).
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid : Luis Sánchez, 1611.
- CROS, Francisco, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia se celebraron del glorioso Doctor y Evangelista San Lucas*. Valence : Miguel Sorolla, 1626, 150 p. [BNM : 2/62147]
- CUEVA Y BAYAS, Juan de la, *Sermones de la Purissima Concepcion*. Madrid : Julian de Paredes, 1701.
- DATI, Carlo, *Vite de' Pittori antichi*. Milan : 1806 [1^{re} éd. 1667, Florence], consulté sur le site internet <http://www.archive.org/stream/vitedepittori00datiuoft>.
- DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, *Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo con un epilogo y nomenclatura de sus mas yllustres y mas affamados Profesores y muchas honras y mercedes que los han hecho los Mayores Principes del orbe y juntamente se da Razon de los Principes que han exercitado el pintar* [1659], 225 ff^{os}. [CSIC : RESC/951]
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrasas o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la*

- lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B.* Madrid : Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrasas o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R.* Madrid : Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737.
- Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española.* Madrid : Imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884, 12^e éd.
- Diccionario nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*, Ramón Joaquín DOMÍNGUEZ. Madrid - Paris : Establecimiento de Mellado, 1853, 5^e éd., 2 vols.
- Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Antonio BERNAT VISTARINI, John T. CULL (éds.). Madrid : Akal (Diccionarios ; 23), 1999, 952 p. +1 CD-Rom.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [Fernando de ZÁRATE Y CASTRONOVO], *El médico pintor San Lucas*. Séville : Imprenta Real, Casa del Correo Viejo, [s.d.], 28 p. [BNM : T-1190]
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [Fernando de ZÁRATE Y CASTRONOVO], *El médico pintor San Lucas*, in *Parte quarenta de Comedias nuevas de diversos autores*. Madrid : Julian de Paredes, 1675, ff^{os} 1-17. [BNM : R/22693]
- FERNÁNDEZ GALVÁN, Francisco, *Sermones de las festividades de los Santos*. Madrid : Viuda de Alonso Martín, 1615.
- FERNÁNDEZ VALENCIA, Bartolomé, *Historia y grandezas del insigne templo, fundación milagrosa, basílica sagrada y célebre santuario de los santos mártires hermanos san Vicente, santa Sabina y santa Cristeta: consagrado a la eterna memoria de sus ínclitos nombres en el mismo lugar en que ofrecieron por Cristo sus vidas y adonde en majestuosos sepulcros son venerados sus santos cuerpos y preciosas reliquias. Contiene la invención maravillosa de la apostólica imagen de la Virgen nuestra Señora con título de la Soterraña, aparecida en el mismo templo; y por indicios y conjeturas se infiere que fue traída por los apóstoles y pintada por san Lucas. Con un comentario o epílogo de las grandezas de esta ciudad* [1676], Tomás Sobrino Chomón (éd.). Ávila : Ediciones de la Institución Gran Duque de Alba ; Caja de Ahorros de Ávila (Fuentes históricas abulenses ; 13), 1992, 372 p.
- FERNÁNDEZ VALENCIA, Bartolomé, *Tercera parte. Trata de la milagrosa invención de la devotísima Ymagen de Nuestra Señora de la Soterrana, que está colocada en el Insigne Templo de San Vicente de Avila, Antigüedad y origen de el título y nombre de Imagen Apostólica que se le ha dado y da. Pruebase que es de aquellas imagenes que los apóstoles traxeron a España, y se traen algunas conjeturas para decir fue pintada por San Lucas, evangelista. Con un tratado de algunos milagros de los muchos que obra Dios por medio e yntercessión de esta Soberana Señora, venerada en su apostólica Imagen; y las veces que a salido de su soterrana y templo por necesidades públicas*, ff^{os} 220 à 292. [Real Academia de la Historia : R-7, 9/1134].
- FRANCIOSINI FLORENTÍN, Lorenzo, *Vocabulario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz [...]. Segunda parte*. Rome : Iuan Pablo Profilio, 1620.
- GALINDO, Luis, *Sentencias filosóficas y verdades morales, que otros proverbios o adagios castellanos*, 1659-1668, 10 vols. [BNM : Mss 9772-9781]
- GARCÍA HIDALGO, José, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas, que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfíles del hombre, muger y niños* [1691], Sergio G. Mateo et Inocencio Galindo Mateo. Valence : Universidad Politécnica de Valencia, Tératos (Áurea), 2006, 2 vols., 204 p. et 153 ff^{os}.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaitė (éd.). Madrid : Castalia, 1969.

- GUEVARA, Felipe de, *Comentarios de la pintura*. Madrid : don Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía, 1788.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *Noticia general para la estimacion de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecanicas y serviles, con vna exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*. Madrid : Pedro Madrugal, 1600.
- HENRÍQUEZ, Baltasar, *Thesaurus utriusque linguae hispanae et latinae*. Madrid : Juan Garcia Infançon, 1679.
- HERRERA, Fernando de, *Poesías*, A. de Castro (éd.). Madrid : Biblioteca de Autores Españoles, 1854, vol. 32.
- HINOJOSA, Agustín de, *Sermones predicados en la Beatificacion de la B. M. Teresa de Iesus Virge fundadora de la Reforma de los descalços de N. Señora del Carmen*. Madrid : Viuda de Alonso Martín, 1615.
- HOLANDA, Francisco de, *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura* [1548]. Madrid : Visor (Discurso Artístico ; 6), 2003.
- HOROZCO, Sebastián de, *Teatro universal. De Proverbios Adagios, o comunmente llamados Refranes o Vulgares, que mas ordinariamente se usan en nuestra España nuevamente copilados y glosados por el licenciado Sebastian de Horozco* [1599], José Luis Alonso Hernández (éd.). Universidad de Groningen, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia, Ivssv senatvs vniversitatis edita, Filosofía y letras ; 182), 1986.
- IGLESIA, Nicolás de la, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios María Señora Nuestra*. Burgos : Diego de Nieuwa y Murillo, Real Cartuja de Miraflores, 1659, 218 ff^{ps}.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan, *Varios Sermones predicados en Diversas Ocasiones, y a Diversos Assuntos*. Madrid : Gregorio Hermosilla, 1722.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan, *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid : Joaquín Ibarra, 1782, 2 vols.
- JESÚS MARÍA, Agustín de, *Arte de orar evangélicamente*. Cuenca, 1648.
- JUBERO, Dionisio, *Post Pentecosten*. Barcelone : Joan Amello, 1610.
- LA GRANGE, R. P. de, *Panegyrique de Saint Luc Patron des Peintres et des Sculpteurs prononcé dans l'Église des Filles Pénitentes où ils ont leur chapelle*, 1690, 47 p.
- LANGE, Joseph, *Florilegii magni, seu Polyanthea floribus novissimis sparsae, libri XXIII. Opus praeclarum, suavissimis celebriorum sententiarum, vel Graecarum, vel Latinarum Flosculis, ex sacris & profanii Auctoribus collectis, refertum*. Lyon : J. A. Huguetan et M. A. Ravaud, 1659.
- LANINI SAGREDO, Pedro, *Darlo todo y no dar nada* [1671], in *Comedias burlescas del Siglo de oro*, t. V, Ignacio Aurellano (éd.). Pampelune : Universidad de Navarra ; Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt-sur-le-Main : Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica ; 20), 2004, pp. 239-389.
- LAVATA, Francisco, *Discursos Morales sobre los evangelios de los Santos*. Valladolid : Viuda de Francisco Fernández de Córdoba, 1625.
- LUCIO ESPINOSA Y MALO, Félix de, *El pincel*. Madrid : Francisco Sanz, 1681.
- LUQUE, Juan de, *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del Año que se ponen por su Calendario*. Lisbonne : Juan de Lira, 1608. [BNM : R/10781]
- MALAGÓN, Juan de, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe* [1672], Fernando Cotta y Márquez de Prado (éd.). Guadalupe : Ediciones Guadalupe, 2003, 188 p.
- MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [1673?], María Elena Manrique Ara (éd.). Madrid : Cátedra (Arte ; Grandes Temas), 2006.

- MARTÍNEZ DEL LLANO, Juan, *Marial de todas las Fiestas de Nuestra Señora*. Madrid : Antonio de Zafra, 1682.
- MAYA, Matheo, *Jardín de Sermones de varios Assuntos, y de diferentes oraciones evangélicas*. Saragosse : Agustín Verges, 1676.
- Memorial dado por los profesores de la pintura, suplicando sean admitidos a honores como otras artes liberales lo han sido enumerando para ello sus meritos y los testimonios recibidos desde los tiempos mas remotos [1677?]*.
- Memorial de los escultores de Zaragoza [1677]*, in Karin HELLOWIG, *La literatura artística española en el siglo XVII*. Madrid : Visor (La balsa de la Medusa ; 102), 1999 [1^{re} éd. 1996], ill. XIX-XXII.
- Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor Fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hacienda, sobre la exención del Arte de la pintura*. [1^{re} éd. Madrid : Iuan González, 1629], in Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura sv defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid : Francisco Martínez, 1633.
- MENDO, Andrés, *Assumptos Predicables aplicados a todos los evangelios del Missal*. Madrid : María de Quiñones, 1664.
- MENDO, Andrés, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales*. Lyon : Horacio Boissat & George Remeus, 1662 [1^{re} éd. 1642, sans illustration].
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección [1540]*, Isaías Lerner (éd.). Madrid : Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2003.
- MEY, Sebastián, *Fabulario [1613]*, éd. Carmen Bravo-Villasante. Madrid : Fundación universitaria española (Publicaciones de la Fundación universitaria española. Facsímiles ; 1), 1975.
- MEZ DE BRAIDENBACH, Nicolás, *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores [...]*. Vienne : Juan Diego Kürner, 1670.
- MINSHEU, John, *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymolojjs*. Londres : Joannum Browne, 1617.
- MOLINOS, Miguel de, *Defensa de la contemplación [1675]*. Francisco Trinidad Solano (éd.). Madrid : Editora Nacional, 1983 (Bibliotecas de visionarios, heterodoxos, y marginados. Segunda serie ; 23), 362 p.
- MOYA, Juan de, *Viridario Sagrado de Sermones Varios*. Séville : Convento de San Antonio de Padua, 1752.
- MURILLO, Diego, *Discursos practicables sobre todos los Evangelios que canta la Iglesia, en las Festividades de Christo Nuestro Redemptor*. Saragosse : Angelo Tuanno, 1607.
- NEBRIJA, Antonio de, *Vocabulario español-latín*. Salamanque : [Impresor de la Gramática castellana], [1495?].
- NEBRIJA, Antonio de, *Vocabulario de romance en latín hecho por el doctíssimo maestro Antonio de Nebrissa, nuevamente corregido y aumentado más de diez mill vocablos de los que antes solía tener*. Séville : Juan Varela de Salamanca, 1516.
- NICÉPHORE CALLISTE XANTHOPOULOS, *L'histoire ecclésiastique*. Paris : Felix le Mangnier, 1637, t. I, 516 ff^{os} ; Paris : Guillaume de Linocier, 1637, t. II, ff^{os} 518-1003.
- NÚÑEZ, Francisco, *Collectanea de Sermones y Assumptos Predicables varios, de diferentes autores*. Madrid : Domingo García y Melchor Álvarez, 1680.
- NÚÑEZ DE GUZMÁN, Hernán, *Refranes ó proverbios en romance... y la Filosofía vulgar de Juan de Mal Lara, en mil refranes glossados*. Madrid : Juan de la Cuesta, 1619.
- OÑA, Pedro de, *Primera Parte de las Postrimerias del Hombre*. Madrid : Luis Sánchez, 1603.
- OÑA, Pedro de, *Razón del Pecado Original, y Preservacion del en la Concepcion Purissima de la Reyna de los Angeles Maria*. Séville : Clemente Hidalgo, 1615.

- OSORIO, Antonio, *Maravillas de Dios en sus Santos*. Alcalá : María Fernández, 1668.
- LOUDON, César, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*. Paris : Marc Orry, 1607.
- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* [1599], Pedro M. Piñero Ramírez et Rogelio Reyes Cano (éd.). Séville : Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1985.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Séville : Simón Faxardo, 1649.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* [1649], Bonaventura Bassegoda i Hugas (éd.). Madrid : Cátedra (Arte ; Grandes Temas), 1990, 782 p.
- PALET, Juan, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionnaire tres ample de la langue espagnole et françoise*. Paris : Matthieu Guillemot, 1604.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I : Theorica de la pintura en que se describe su origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, e ilustran....* Madrid : Lucas Antonio de Bedmar, Impresor del Reyno, 1715.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictorico y escala optica : Tomo segundo : Practica de la pintura en que se trata de el modo de Pintar à el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que en su manipulacion pueden ocurrir...* Madrid : Viuda de Juan García Infançon, 1724.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictorico y escala optica : El parnaso español pintoresco laureado : Tomo tercero : con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentés Españoles, que con sus heroicas obras*. Madrid : Viuda de Juan García Infançon, 1724.
- Papeles curiosos manuscritos*, t. 39. [BNM : Ms 10924]
- PARAVICINO Y ARTEAGA, Hortensio Félix, *Oraciones evangelicas ò Discursos panegyricos y morales*. Madrid : Joachin Ibarra, 1766, t. V, « Oracion evangelica en la Fiesta del glorioso Evangelista San Lucas, solemnidad de la Academia de los Pintores, en nuestra Casa de Madrid, à diez y ocho de Octubre, año de mil seiscientos veinte y tres » [1623], pp. 164-183.
- PARAVICINO Y ARTEAGA, Hortensio Félix, *Oraciones evangelicas de Adviento y Quaresma*. Madrid : Imprenta del Reyno, 1636.
- PERCIVAL, Richard, *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*. Londres : John Jackson y Richard Watkins, 1591.
- PLATON, *Le Banquet, Phèdre*, trad. de Émile Chambry. Paris : Garnier Flammarion (GF ; 4), 1964, 219 p.
- PLATON, *Timée, Critias*, trad. de Luc Brisson. Paris : Garnier Flammarion (GF ; 618), 1992, 438 p.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre I. Texte établi, traduit et commenté par Jean Beaujeu. Paris : Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1950, 161 p.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre VIII. Texte établi, traduit et commenté par A. Ernout. Paris : Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1952, 182 p.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXV. Texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille. Paris : Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1985, 327 p.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre XXXVII. Texte traduit par E. de Saint-Denis. Paris : Les Belles Lettres (Collection des universités de France), 1972, 196 p.
- PLINE L'ANCIEN, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández (libros primero a vigesimoquinto) y por Jerónimo de Huerta (libros vigesimosexto a trigesimoséptimo) y apéndice (libro séptimo capítulo LV)*. Madrid : Visor Libros - México :

- Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca Filológica Hispana ; 38), 1999 [1^{re} éd. 1976].
- PORRES, Francisco Ignacio de, *Justa poética de la Universidad de Alcalá en el nacimiento del Príncipe de las Españas*. Alcalá, 1698.
- QUEVEDO, Francisco de, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, éd. fac-similé, in *Obras de Francisco de Quevedo Villegas: tomo primero*. Anvers : Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, pp. 457-468. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas : tomo tercero*. Anvers : Henrico y Cornelio Verdussen, 1699.
- QUINTANA, Gerónimo de, *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha*. Madrid : Imprenta del Reyno, 1637.
- Recueil de pièces facétieuses et bouffonnes de 1500 à 1630*. [BNF, Département des Estampes : Tf-1-Fol ; Tf-2-Fol]
- RIBADENEYRA, Pedro de, *Primera parte del Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos*. Madrid : Luis Sanchez, 1624 [1^{re} éd. 1599].
- RICCI, Juan Andrés, *La pintura sabia*, éd. fac-similé par Fernando Marías et Felipe Pereda. Tolède : Antonio Pareja, 2002, 2 vols., 253 p. et 108 ff^{os}.
- RIPA, Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* [1643], trad. par Jean Baudoin ; ill. de Jacques de Bie. Paris : Aux amateurs de livres (Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la bibliothèque interuniversitaire de Lille ; 5), 1989.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas, allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926)*. Madrid : Tipografía de la « Revista de archivos, bibliotecas y museos », 1926.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *12.600 refranes más no contenidos en la colección del maestro Gonzalo Correas ni en "Más de 21.000 refranes castellanos"*. Madrid : Tipografía de la « Revista de archivos, bibliotecas y museos », 1930.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Todavía 10.700 refranes más: no registrados por el maestro Correas, ni en mis colecciones tituladas Más de 21.000 refranes castellanos (1926) 12.600 refranes más (1930) y Los 6.666 refranes de mi última rebusca (1934)*. Madrid : Imprenta « Prensa española », 1941.
- ROELAS, Juan de las, *Hermosura corporal de la Madre de Dios*. Séville : Diego Pérez, 1621.
- ROMAGUERA, Josep, *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas – Catalana facundia ab Emblemas Illustrada*. Barcelona : Joan Jolis, 1681.
- ROMÁN, Jerónimo, *Las Repúblicas del Mundo*. Salamanca, 1595.
- ROSAL, Francisco del, *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana. Obra inédita de el Dr. Francisco de el Rosal, médico natural de Córdoba, copiada y puesta en claro puntualmente del mismo manuscrito original, que está casi ilegible, e ilustrada con algunas notas y varias adiciones por el P. Fr. Miguel Zorita de Jesús María, religioso agustino recoleto*. 1601-1611.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Idea de vn Príncipe político Christiano, rapresentada en cien empresas, dedicada al Príncipe de las Españas, Nvestro señor*. Milan : 1642 [1^{re} éd. Monaco : 1640].
- SAGREDO, Diego de, *Medidas del Romano* [1526]. Valencia : Albatros (Juan de Herrera ; 1), s. p.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid : Imprenta clásica española, Centro de estudios históricos, 1923-1941, 5 vols.
- SAN JUAN, Isidro de, *Triunfo Quadragesimal de Christo en nuestras Costumbres, Oraciones Evangelicas Morales*. Madrid : Fernández Buendía, 1676.

- SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española, de Apoteghmas o Sentencias, sabia y graciosamente dichas de algunos españoles - La Floresta spagnola, ou le plaisant bocage, contenant plusieurs comptes, gosseries, brocards, cassades, et graves sentences de personnes de tous états*. Bruxelles : Rutger Velpius, Hubert Antoine, 1614.
- SANTIAGO, Hernando de, *Consideraciones sobre los evangelios de los Santos*. Saragosse : Carlos Lavayen, 1605.
- SANTOS, Francisco de los, *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial : unica maravilla del mundo: fabrica del prvdentissimo rey Philippo Segyndo*. Madrid : Imprenta Real, 1657.
- SERRA, Miguel de la, *Elogios de Santos aplicados en los Evangelios de sus Fiestas*. Saragosse : Iuan de Ybar, 1650.
- SÉVILLE, Isidore de, *Etimologías*. Éd. bilingue, trad. de José Oroz Reta, Manuel-A. Marcos Casquero, intro. de Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid : Biblioteca de autores cristianos (Biblioteca de autores cristianos ; 647), 2004.
- SIGÜENZA, José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla (éd.). Valladolid : Junta de Castilla y León (Libros recuperados ; 2), 2000, 2 vols.
- SIGÜENZA, José de, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo doctor de la Iglesia: dirigida al Rey nuestro señor don Philippe III*. Madrid : Imprenta Real, 1605.
- SILVA Y ARTEAGA, Alonso de, *Sermones varios predicados a diversas Festividades*. Madrid : Melchor Alvarez, 1697.
- SILVA Y PACHECO, Diego de, *Historia de la imagen sagrada de María Santissima de Valvanera, en el oriente de su hermosura en los Montes Distercios, y echypse de sus luzes en un Roble hasta la plenitud de su candor en la Aurora, que se descubrió en su hallazgo*. Madrid : Melchor Alvarez, 1679.
- SOBRINO, Francisco, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruxelles : Francisco Foppens, 1705.
- SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Jesús María González de Zárate (éd.). Madrid : Tuero (Emblemática ; 1), 1987.
- SOLÓRZANO PEREIRA, Juan de, *Emblemata centum, regio-política*. Madrid, 1653.
- SORIANO, Francisco, *Sermon predicado en el Convento de San Francisco de Granada, en la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora*. Grenade : Martín Fernández, 1616.
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*. Madrid : Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599.
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, éd. fac-similé par Carmen Bravo-Villasante. Madrid : Fundación Universitaria española (Publicaciones de la Fundación Universitaria Española. Facsímiles ; 9), 1983.
- STEVENS, John, *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern [...]. To which is added a Copious English and Spanish Dictionary [...]*. Londres : George Sawbridge, 1706.
- TALAVERA, Gabriel de, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe...* Tolède : T. de Guzmán, 1597.
- TIMONEDA, Joan, ARAGONÉS, Joan, *Buen aviso y portacuentos ; El sobremesa y alivio de caminantes (1563-1564)*. Madrid : Espasa Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva Serie ; 19), 1990.
- Tratados de erudición de varios autores. Año 1631*. S. l., 290 ff^{ps}. [BNM : Ms 1713]
- VALDIVIELSO, José de, *Romancero espiritual [1612]*, José María Aguirre (éd.). Madrid : Espasa-Calpe (Clásicos castellanos ; 228), 1984.
- VEGA, Diego de la, *Discursos predicables sobre los Evangelios de todos los dias de la Quaresma*. Barcelone : Francisco Dotil, 1612.

- VEGA, Lope de, *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*, in *Primera parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio...*, ff^{os} 69v^o-90v^o [1604]. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ; Madrid : Biblioteca Nacional, 2008.
- VEGA, Lope de, *Rimas sacras*. Madrid : Viuda de Alonso Martín, 1614.
- VEGA, Lope de, *La viuda valenciana*, in *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio* [1620]. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ; Madrid : Biblioteca Nacional, 2005, ff^{os} 99v^o-123r^o.
- VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo con otras rimas* [1629]. Madrid : Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro, Obras completas de Lope de Vega ; 40), 2004.
- VEGA, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, in *Obras de Lope de Vega. Vol. XIV, Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 [1^{re} éd. 1966].
- VEGA, Lope de, *El médico de su honra*, in *Biblioteca de autores españoles. Obras de Lope de Vega. XXI. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, t. 212, Marcelino Menéndez Pelayo (éd.). Madrid : Atlas, 1968, pp. 113-159.
- VEGA, Lope de, *Obras Completas. Poesía II*, Antonio Carreño (éd.). Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, Juan Bautista Avallé-Arce (éd.). Madrid : Castalia (Clásicos Castalia ; 55), 1973.
- VILLAFANE, Juan de, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas imágenes de la reyna de cielos, y tierra, María Santíssima, que se veneran en los más célebres santuarios de España. Refieren sus principios, y progresos, con los principales Milagros, que ha obrado Dios Nuestro Señor por su intercession, y sucessos mas notables de sus prodigiosos Aparecimientos. Obra que consagra a la misma Virgen, y Madre de Dios, María Santíssima, especial abogada, y patrona de los españoles*. Madrid : Manuel Fernandez, 1740 [1^{re} éd. 1726].
- VILLALÓN, Cristóbal de, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid : Tello (Sociedad de bibliófilos españoles ; 33), 1898 [1^{re} éd. 1539].
- VILLAMEDIANA, Conde de, *Poesía impresa completa*, José Francisco Ruiz Casanova (éd.). Madrid : Cátedra (Letras Hispánicas ; 320), 1990.
- VILLAVA, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*. Baeza : Fernando Díaz de Montoya, 1613.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Iesu Christo, primera parte*. Barcelone : Sebastian de Cormellas, 1593 [1^{re} éd. 1578].
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum segunda parte y Historia general en que se escribe la vida de la Virgen Santísima Madre de Dios y Señora nuestra*. Tolède : Juan Rodríguez, 1588.
- VITTORI, Girolamo, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*. Genève : Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609.
- VORAGINE, Jacques de, *La Légende dorée*, trad. et intro. de J.-B.M. Roze. Paris : Édouard Rouveyre, 1992, 3 vols.
- ZABALETA, Juan de, *Errores celebrados* [1653]. Madrid : Espaca Calpe (Clásicos castellanos ; 169), 1972.
- ZÁRRAGA, Francisco de, *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado*. Burgos : Juan de Viar, 1684.

II. Bibliographie

- ALBARRACÍN TEULON, Agustín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*. Madrid : CSIC, Instituto « Arnaldo de Vilanova », 1954, 382 p.
- ALCOLEA, Santiago, « La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII », *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, vol. XIV, 1959-1960. Barcelone, 1969, t. I, 350 p.
- ALEXANDRE-BIDON, Danièle, CLOSSON, Monique, « Scènes de la vie d'artiste au Moyen Âge : outils de travail et vie professionnelle », in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, vol. III. Fabrication et consommation de l'œuvre*, actes du colloque international, Centre National de Recherche Scientifique, Université de Rennes II – Haute Bretagne, 2-6 mai 1983, Xavier Barral i Altet (éd.). Paris : Picard, 1990, pp. 557-575.
- ALEXANDRE-BIDON, Danièle, « La transfiguration de saint Luc à travers l'iconographie médiévale : du scribe évangéliste au peintre de chevalet », in *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'université de Picardie, Amiens, 18-20 mars 1988, Danielle Buschinger (dir.). Göppingen : Kümmerle (Göppinger Arbeiten zur Germanistik ; 510), 1991, pp. 7-23.
- ALTER, Robert, KERMODE, Frank, *Encyclopédie littéraire de la Bible*. Paris : Bayard, 2003 [1^{re} éd. 1987], 826 p.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, « Emblemas marianos de la capilla de la Virgen en la Cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2003-2004, n^{os} 69-70, pp. 383-409.
- ÁNGULO IÑÍGUEZ, Diego, *José Antolínez*. Madrid : CSIC, Instituto Diego Velázquez (Artes y artistas), 1957, 43 p.
- ÁNGULO IÑÍGUEZ, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid : CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1969, 395 p. + 308 p. ill.
- ÁNGULO IÑÍGUEZ, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española: escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid : CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1972, 302 p. + 308 p. ill.
- ARASSE, Daniel, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 2008 [1^{re} éd. 1992], 384 p.
- ARCO, Ricardo del, « Estética cervantina en el “Persiles” », *Revista de ideas estéticas*, 1948, n^{os} 22-23, t. VI, pp. 167-173.
- ARCO, Ricardo del « Las artes y los artistas en la obra cervantina », *Revista de ideas estéticas*, 1950, n^o 31, t. VIII, pp. 365-388.
- ARMAS, Frederick A. de, « Lope de Vega and Titian », *Comparative literature*, 1978, vol. 30, pp. 338-353.
- ARMAS, Frederick A. de, « Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega », in *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Manuel Criado de Val (éd.). Madrid : EDI-6 (Historia de la literatura española desde sus fuentes ; 5), 1981, pp. 719-732.
- ARMAS, Frederick A. de, « De Tiziano a Rafael: pinturas y libros en *La viuda valenciana* de Lope de Vega », *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de julio de 2001, Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coord.). Newark : Juan de la Cuesta, 2004, vol. 2 (Literatura española, siglos XVI y XVII), pp. 165-172.

- ARMAS, Frederick A. de, « Cervantes ante el Parnaso : autorretratos textuales y pintura italiana », *Ínsula*, « Cervantismos americanos », janvier-février 2005, n^{os} 697-698, pp. 4-7.
- ARMAS, Frederick A. de, *Quixotic Frescoes : Cervantes and Italian Renaissance Art*. Toronto, Buffalo, Londres : University of Toronto Press, 2006, 285 p.
- Arte y devoción: estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas*. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía nacional, 1990, 186 p.
- ASSAS, Manuel de, *La Cartuja de Miraflores, junto a Burgos*. Madrid : Fortanet y Calcografía Nacional, 1880, 31 p.
- ASZYK, Ursula, « La figura del pintor en la comedia y el auto de *El pintor de su deshonra*: de la alegoría de la Pintura a la alegoría de la Creación », in *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere (éd.). Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt-sur-le-Main : Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica ; 22), 2006, pp. 65-79.
- BACCI, Michele, « San Luca *Apellis æmulus* », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e filosofia*, 1996, série IV, cahier 1-2, pp. 299-303.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la, « Los estatutos de la Academia de Murillo », *Separata de Anales de la Universidad Hispalense*, 1961, vol. XXII, pp. 107-120.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, « Observaciones sobre *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco como tratado de iconografía », *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989, n^o 3, pp. 185-196.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, « Cuestiones de iconografía en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco », *Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, t. IV, n^o 7, pp. 186-196.
- BATAILLON, Marcel, « Essai d'explication de l'auto sacramental », *Bulletin hispanique*, 1940, t. XLII, n^o 3, pp. 193-212.
- BAUER, Helga, *Der Index Pictorius Calderóns : Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*. Hambourg : Cram, De Gruyter, 1969, 267 p.
- BAUTIER, Pierre, « Les tableaux de singeries attribués à Teniers », *Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1926, t. XXXII, pp. 85-88.
- BELTING, Hans, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris : Le Cerf, 1998 [1^{re} éd. 1990], 790 p.
- BERGMANN, Emilie L., *Art Inscribed : essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press (Harvard studies in Romance languages ; 35), 1979, 351 p.
- Bibliotheca sanctorum. 8, [Liadan-Marzj]*, Filippo CARAFFA, Giuseppe MORELLI (dir.). Rome : Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1967, 1318 col.
- BONAFoux, Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*. Genève : Skira (Le métier de l'artiste), 1984, 157 p.
- BONET CORREA, Antonio, « Láminas de "El Museo Pictórico y Escala Óptica" de Palomino », *Archivo español de arte*, 1973, t. 46, n^o 182, pp. 131-144.
- BONET CORREA, Antonio, *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*. Madrid : Turner, 1979, 2 vols, 129 p., 36 ff^{os}.
- BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid : Alianza (Alianza Forma ; 121), 1993, 361 p.
- BORTOLI, Gilbert, *L'atelier de saint Luc et ses métamorphoses*. Thèse de doctorat, dir. par Philippe Morel, soutenue le 29 juin 2002 à l'Université Paris I - Panthéon Sorbonne, 647 p.

- BRICE, Irène, « IV. Luc : médecin, peintre et évangéliste », *Gazette de l'Hôtel Drouot*, février 1988, n° 9, pp. 96-99.
- BRITO DÍAZ, Carlos, « “Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles* », *Bulletin of the Cervantes society*, 1997, vol. XVII, n° 1, pp. 145-164.
- BROWN, Jonathan, *Images et idées dans la peinture espagnole du XVII^e siècle*. Paris : Gérard Monfort (Imago Mundi), 1993 [1^{re} éd. 1978, thèse soutenue en 1964], 226 p.
- BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid : Nerea, 1990, 326 p.
- BRUBAKER, Leslie, « Image, Audience and Place », in *The sacred image East and West*, Robert Ousterhout, Leslie Brubaker (éd.). University of Illinois (Illinois Byzantine studies ; 4), 1995, pp. 205-220.
- BURY, John, « An interpretation of El Greco's Allegory », in *El Greco in Italy and Italian Art*, International Symposium, Rethymno, Crete, 22-24 de septiembre de 1995. Rethymno : University of Crete, 1999, pp. 173-175.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María, « Paravicino », *Revista de ideas estéticas*, 1970, t. XXVIII, n° 110, pp. 67-87.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid : Cátedra (Arte, Grandes Temas), 1981, 697 p.
- CALVO SERRALLER, Francisco, « El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español », in *El Siglo de oro de la pintura española*. Madrid : Mondadori (Biblioteca Mondadori ; 22), 1991, pp. 187-203.
- CAMMARATA, Joan, DAMIANI, Bruno M., « “Actio” in Cervantes' *Galatea* and the visual arts », in *Arcadia*. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1986, n° 21, pp. 76-83.
- CAMÓN AZNAR, José, « Citas de arte en el teatro de Lope », *Revista de ideas estéticas*, 1945, t. III, n° 10, pp. 233-274.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, « La silva “El pincel” de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista », *Bulletin hispanique*, 1996, vol. 98, n° 1, pp. 85-95.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina, *Arte y teoría: la contrarreforma y España*. Oviedo : Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones Arte-Musicología (Ethos-Arte ; 6), 1982, 132 p.
- CAPPELLETTI, Francesca, VOLPI, Caterina, « New documents concerning the discovery and early history of the *Nozze Aldobrandini* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1993, vol. 56, pp. 274-280.
- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 214), 2003, 472 p.
- CARRETE PARRONDO, Juan, « El *Libro de retratos* de Pacheco », *Goya*, 1986, n°s 193-195, pp. 168-173.
- « La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros », *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, XIII (I), Joaquín Yarza Luaces (intro.). Fundación Iberdrola, 2007, 88 p.
- « La Cartuja de Miraflores. II. El retablo », *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, XIII (II), Joaquín Yarza Luaces (intro.). Fundación Iberdrola, 2007, 80 p.
- [CATALOGUE] *A corpus of Spanish drawings*, Diego ÁNGULO, Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (éd.). Londres : Harvey Miller, 1975-1988, 4 vols.
- [CATALOGUE] *Cinq siècles d'art espagnol. 1. De Greco à Picasso*, exposition, Musée du Petit Palais, Paris, 10 octobre 1987 - 3 janvier 1988. Madrid : Ministerio de cultura ; Paris : Association Paris - musées, 1987, 4 vols., 445 p.
- [CATALOGUE] *Dessins espagnols. Maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, exposition au Musée du Louvre, Paris, 18 avril - 22 juillet 1991, Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, Lizzie BOUBLI et Claudie RESSORT (éd.). Paris : Réunion des musées nationaux, 1991, 273 p.

- [CATALOGUE] *De vera effigie Mariae : antiche icone romane*, exposition à la Basilique de Sainte-Marie-Majeure, Rome, 18 juin - 3 juillet 1988, Pietro AMATO (dir.). Milan : A. Mondadori - Rome : De Luca, 1988, 60 p.
- [CATALOGUE] *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, exposition, Museo de la basilica de Guadalupe, 60 aniversario, Ciudad de México, diciembre del 2001 a abril del 2002 ; Museo de historia mexicana, Monterrey, mayo a julio del 2002, Marina GARONE (éd.). Mexico, D.F. : Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, 267 p.
- [CATALOGUE] *Le Dossier d'un tableau : « Saint Luc peignant la Vierge » de Martin Van Heemskerck*, Musée de Rennes, 12 octobre - 20 décembre 1974. Rennes, François BERGOT, Sylvie BLOTTIÈRE (éd.). Musée de Rennes, 1974, 93 p.
- [CATALOGUE] *Francisco de Herrera "el Viejo"*, Antonio MARTÍNEZ RIPOLL (éd.). Séville : Diputación Provincial (Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, Arte ; 9), 1978, 356 p.
- [CATALOGUE] *Imago Mariae : tesori d'arte della civiltà cristiana*, exposition au Palazzo Venezia, Rome, 20 juin - 2 octobre 1988, Pietro AMATO (dir.). Milan : A. Mondadori - Rome : De Luca, 1988, 183 p.
- [CATALOGUE] *Le Musée du Prado*, José ROGELIO BUENDÍA, José Manuel CRUZ VALDOVINOS, Ismael GUTIÉRREZ PASTOR *et al.*, trad. Arnaud DUPIN DE BEYSSAT. Paris : Place des Victoires, 1998, 534 p.
- [CATALOGUE] *La Peinture espagnole du siècle d'Or : de Greco à Velázquez*, exposition au Petit Palais, avril - juin 1976, Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (éd.). Paris : Association française d'action artistique, Presses artistiques, 1976, s. p.
- [CATALOGUE] *El retrato español: del Greco a Picasso*, exposition, Madrid, Museo Nacional del Prado, del 20 de octubre de 2004 al 6 de febrero de 2005, Javier PORTÚS PÉREZ, José ÁLVAREZ LOPERA, Javier BARÓN, José Luis DíEZ, *et al.* Madrid : Museo Nacional del Prado, 2004, 398 p.
- [CATALOGUE] *Los Ribaltas: estudio y catálogo*, José CAMÓN AZNAR, Bernardo ARTOLA TOMÁS (éd.). Madrid : Ministerio de Educación Nacional, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1958, 155 p.
- [CATALOGUE] *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, exposition, Lonja de Valencia, octubre-noviembre 1987, Exposición, Museo del Prado, Palacio de Villahermosa, diciembre 1987 - enero 1988, Fernando BENITO DOMENECH (éd.). Madrid : Museo del Prado, 1987, 317 p.
- [CATALOGUE] *Ribera : l'opera completa*, Nicola SPINOSA (éd.). Naples : Electa Napoli, 2003, 403 p.
- [CATALOGUE] *La sombra*, exposition, Madrid, del 10 de febrero al 17 de marzo de 2009, Victor I. STOICHITA, Fernando MARÍAS, *et al.* Madrid : Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009, 323 p.
- [CATALOGUE] *Valdés Leal*, Enrique VALDIVIESO (éd.). Séville : Guadalquivir, 1988, 315 p.
- [CATALOGUE] *Zurbarán: 1598-1664*, Julián GÁLLEGO, José GUDIOL (éd.), Robert MARRAST (trad.). Paris : Cercle d'art, 1987 [1^{re} éd. 1976], 415 p.
- [CD-Rom] *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Madrid : Espaca Calpe, Real Academia de la Lengua, 2001.
- [CD-Rom] *Tratados de arquitectura, urbanismo e ingeniería*, José Enrique GARCÍA MELERO (comp.). Madrid : Fundación histórica Tavera (Clásicos Tavera, serie V, Temáticas para la historia de España ; 13), 2000.
- [CD-Rom] *Tratados de artes figurativas*, José Enrique GARCÍA MELERO (comp.). Madrid : Fundación histórica Tavera (Clásicos Tavera, serie V, Temáticas para la historia de España ; 16), 2000.

- CHAFFE, Diane, « Pictures and portraits in literature : Cervantes as the painter of *Don Quijote* », *Anales cervantinos*, Madrid, 1981, t. XIX, pp. 49-56.
- CHASTEL, André, « Copies, répliques et faux », *Revue de l'art*, Paris, 1973, n° 21, pp. 5-31.
- CHASTEL, André, « L'art de la signature. I. Signature et signe », *Revue de l'art*, 1974, n° 26, pp. 8-14.
- CHASTEL, André, « La Véronique », *Revue de l'art*, Paris, 1978, n°s 40-41, pp. 71-82.
- CHASTEL, André, *Le geste dans l'art*. Paris : Liana Levi (Opinion), 2001, 93 p.
- CHECA CREMADES, Fernando, MORÁN TURINA, José Miguel, « Las ideas artísticas de Diego de Saavedra Fajardo », *Goya*, 1981, n°s 161-162, pp. 324-331.
- CHECA CREMADES, Fernando, MORÁN TURINA, José Miguel, *El Barroco*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 77), 2001 [1^{re} éd. 1989], 388 p.
- CHEVALIER, Maxime, « Le médecin dans la littérature du Siècle d'Or », in *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or : statut et fonction*, table-ronde des 8 et 9 novembre 1979, Casa de Velázquez. Paris : Recherche sur les civilisations, 1984, pp. 21-37.
- CHUVIN, Pierre, *La mythologie grecque : du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*. Paris : Flammarion (Champs ; 392), 1992, 409 p.
- CRAWFORD VOLK, Mary, « On Velázquez and the Liberal Arts », *The Art Bulletin*, 1978, vol. 60, n° 1, pp. 69-86.
- CIVIL, Pierre, *Recherches sur le portrait en Espagne sous les règnes de Philippe II et Philippe III (Madrid et Tolède) : aspects culturels et idéologiques*. Thèse de doctorat dir. par Augustin Redondo, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 1992, 490 p.
- CIVIL, Pierre, « *Flos sanctorum* et iconographie religieuse dans l'Espagne de la Contre-Réforme : le portrait de la Vierge », in *Les Langues néo-latines, D'un genre à l'autre. Renaissance et Siècle d'Or. Espagne-Italie-Portugal*, Monique Joly et Marie-Françoise Piéjus (éd.), 1995, n° 295, pp. 119-139.
- CIVIL, Pierre, « Un livre d'artiste dans l'Espagne du XVII^e siècle : le *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Francisco Pacheco (1599) », in *Peinture et écriture. 2, Le livre d'artiste*, Monserrat Prudon (dir.). Paris : La Différence, UNESCO (Traverses), 1997, pp. 46-58.
- CIVIL, Pierre, « Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega », colloque international, Florence, 14-15 septembre 1998, Maria Grazia Profeti et Augustin Redondo (dir.). Firenze : Alinea ; Paris : Publications de la Sorbonne (Travaux du Centre de recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles ; 16), 1999, pp. 71-86.
- CIVIL, Pierre, « Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or », in *Le portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Jacques Soubeyroux (dir.), Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne (Cahiers du GRIAS, n° 9), 2002, pp. 43-56.
- CIVIL, Pierre, « Arts visuels et art du récit dans le *Persiles* », *Les langues néo-latines*, 2003, n° 327, pp. 73-92.
- CIVIL, Pierre, « El artesano y el artista: aspectos de la iconografía de san José », in *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Françoise Cazal, Claude Chauchadis et Carine Herzig (éd.). Toulouse : CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail (Médiennes), 2005, pp. 225-253.
- CIVIL, Pierre, « Sous la bannière de l'Immaculée Conception... : aspects de l'identité religieuse dans l'Espagne du XVII^e siècle », in *Identités méditerranéennes, reflets littéraires : Bulgarie, Espagne, France, Grèce, Italie, Portugal, Serbie*, Monique Michaud (éd.). Paris : L'Harmattan (Critiques littéraires), 2007, pp. 55-66.

- COENEN, Erik, « Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón », *Criticón*, 2008, n° 102, « La transmisión de una convicción o un saber religioso », pp. 195-209.
- CONDE PARRADO, Pedro, GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, « Ravisio Textor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica », *Tonos, Revista electrónica de estudios filológicos*, Murcie, novembre 2002, n° 4, disponible sur le site internet <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravisio.htm>.
- CONSTANTOUDAKI, Maria, *Saint Luc par Théotocopoulos au musée Benaki. Nouvelles remarques*. Athènes : Institute for Neohellenic Research (Topics in Post-Byzantine Painting), 2002, 15 p.
- COURTINE-DENAMY, Sylvie, *Le visage en question : de l'image à l'éthique*. Paris : Éd. de la Différence (Les Essais ; 37), 2004, 397 p.
- COUSINIÉ, Frédéric, *Le peintre chrétien : théories de l'image religieuse dans la France du XVII^e siècle*. Paris : L'Harmattan (Esthétiques), 2000, 190 p.
- CRAWFORD VOLK, Mary, « On Velázquez and the Liberal Arts », *The Art bulletin*, 1978, vol. 60, n° 1, pp. 69-86.
- CRÉMOUX, Françoise, *Pèlerinages et miracles à Guadalupe au XVI^e siècle*. Madrid : Casa de Velázquez (Bibliothèque de la Casa de Velázquez ; 17), 2001, 252 p.
- CRÉMOUX, Françoise, « Las imágenes de devoción y sus usos : el culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1700) », in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda et Cécile Vincent-Cassy (éds.). Madrid : Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez ; 104), 2008, pp. 62-82.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*. Paris : PUF (Agora ; 14), 1956 [1^{re} éd. en allemand 1948], 2 vols., 502 p. et 495 p.
- DARTAI-MARANZANA, Nathalie, « Les jeux de l'amour et du portrait dans deux comédies de Tirso de Molina : *El vergonzoso en palacio* et *El celoso prudente* », in *Le portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Jacques Soubeyroux (dir.), Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne (Cahiers du GRIAS, n° 9), 2002, pp. 73-94.
- DARTAI-MARANZANA, Nathalie, « L'ekphrasis dans la première partie du *Quichotte* », *Crisoladas*, 2006, n° 1, « Le premier *Quichotte* de 1605 et ses avatars littéraires et iconographiques (Du texte imprimé au texte traduit, commenté ou illustré) », pp. 92-110.
- DAVID-PEYRE, Yvonne, *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique, XVI^e et XVII^e siècles*. Paris : Ediciones hispano-americanas, 1971, 516 p.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, María del Pilar, *Los sermones y el arte*. Valladolid : Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1980, 309 p.
- DEKONINCK, Ralph, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*. Genève : Droz (Travaux du Grand Siècle ; 26), 2005, 423 p., 53 ill.
- DERIGLAZOFF, M. A., *Art et Histoire des Icônes en Russie du X^e siècle à nos Jours*, disponible sur le site internet <http://invites.maison-russie.fr/icône/origine/luc.html>.
- DESREUMAUX, Alain, *Histoire du roi Abgar et de Jésus : présentation et traduction du texte syriaque intégral de « La Doctrine d'Addaï »*. Turnhout : Brepols (Apocryphes), 1993, 184 p.
- Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Fernand CABROL, Henri LECLERCQ (éd.). Paris : Letouzey et Ané, 1927, t. VII, 2654 p.
- Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Fernand CABROL, Henri LECLERCQ (éd.). Paris : Letouzey et Ané, 1930, t. IX, 2^e partie. 2811 p.
- Dictionnaire de la Bible*, Louis PIROT (dir.). Paris : Letouzey et Ané, 1928, t. I, 1303 p.

- Dictionnaire de la Bible*, Louis PIROT, André ROBERT et Henri CAZELLES (dir.). Paris : Letouzey et Ané, 1957, t. V, fasc. XXIV.
- Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Yves BONNEFOY (dir.). Paris : Flammarion (Mille&unepages), 1999, 2 vols., 2255 p.
- Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT (éd.). Paris : Laffont (Bouquins), 1996 [1^{re} éd. 1969], 1060 p.
- DÍEZ DEL CORRAL, Luis, LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Velázquez, Felipe IV y la monarquía. Discurso leído el día 30 de enero de 1977*. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997, 102 p.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora, « Algunas lecturas curiosas en la Sevilla del siglo XVII », *Archivo Hispalense*, 1984, n° 205, pp. 77-103.
- DOMÍNGUEZ MORENO, José María, « La Leyenda de la Virgen de Guadalupe. I: La traslación », *Revista de folklore*, 1994, t. 14, n° 158, pp. 39-46.
- EGIDO, Aurora, « La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura », in *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Zaragoza : Crítica (Filología ; 20), 1990, pp. 164-196.
- EGIDO, Aurora, « Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte », in *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelone : Crítica (Filología ; 20), 1990, pp. 198-215.
- EISLER, Colin, « Portrait of the artist as St. Luke », *Art News*, 1959, vol. 58, n° 8, pp. 26-31 et 55-56.
- ELKINS, James, « Marks, Traces, “Traits”, Contours, “Orli”, and “Splendores”: Nonsemiotic Elements in Pictures », *Critical Inquiry*, 1995, n° 21, vol. 4, pp. 822-860.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *Le sacre de l'artiste : la création au Moyen Âge, XIV^e-XV^e siècle*. Paris : Fayard, 2000, 234 p.
- FALOMIR FAUS, Miguel, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valence : Generalitat de Valencia, Consell Valencià de Cultura (Sèrie Minor, Pintura ; 18), 1994, 109 p.
- FELIU I TORRENT, Francesc, « Una lliçó d'història de la llengua literària. El pròleg a l'*Atheneo de Grandesa* de Josep Romaguera », *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 2002, n° 22, pp. 445-465.
- FERRAN, Florence, « La Peinture victime de la Sottise : représentations et discours de l'ineptie au Salon », in *Sottise et ineptie de la Renaissance aux Lumières : discours du savoir et représentations romanesques*, Actes du colloque des 25-27 mars 2004, organisé par le Centre d'études du roman et du romanesque, UPJV Amiens et le Centre des sciences de la littérature française, Université Paris X-Nanterre ; Nicole Jacques-Lefèvre, Anne-Pascale Pouey-Mounou (éd.). Nanterre : Université Paris X ; Amiens : UPJV, 2004 (Littérales ; 34-35), pp. 427-444.
- FINLEY, Moses I., *Les Anciens Grecs : une introduction à leur vie et à leur pensée*. Paris : Seuil, 1993 [1^{re} éd. 1963], 209 p.
- FISCHER, Susann, « Art-within-art: the significance of the Hercules painting in *El pintor de su deshonra* », in *Critical perspectives on Calderón de la Barca*, Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz, José A. Madrigal (éd.). Lincoln : University of Nebraska, 1981, pp. 69-79.
- GAGE, John, « A *Locus Classicus* of Colour Theory: The Fortunes of Apelles », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1981, n° 44, pp. 1-26.
- GÁLLEGO, Julián, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*. Paris : Klincksieck (Le Signe de l'art ; 3), 1968, 289 p.
- GÁLLEGO, Julián, *El pintor, de artesano a artista*. Grenade : Diputación Provincial de Granada (Biblioteca de ensayo ; 30), 1995 [1^{re} éd. 1976], 233 p.

- GÁLLEGO, Julián, « Felipe IV, pintor », in *Estudios sobre arte y literatura dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Grenade : Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y letras, 1979, t. I, pp. 533-540.
- GARCÍA LÓPEZ, David, « Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español. El cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, conmemoración y nuevas aportaciones », *Anales de historia del arte*, 2000, n° 10, pp. 101-148.
- GARCÍA LÓPEZ, David, « La teoría artística de fray Juan Ricci », *El pintor Fray Juan Andrés Rizzi (1600-1681): las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*, Ignacio Gil-Díez Usandizaga (éd.). Logroño : Instituto de Estudios Riojanos (Actas), 2002, pp. 63-91.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, « Itinerario del héroe barroco: de Virgilio Malvezzi a Josep Romaguera », *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 2003, n° 9, pp. 305-320.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián, « La leyenda de la Virgen de Guadalupe », *Frontera*, septiembre 1989, n° 6, pp. 9-14.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, « Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 1993, n° 4, pp. 233-255.
- GAUTHERON, Marie (dir.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique, (glossaire, peintres grecs)*. Consulté sur le site internet <http://arts.ens-lsh.fr/peintureancienne/index.htm>.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Autorretratos de artistas españoles*. Barcelone : Argos, 1950, 56 p.
- GEORGEL, Pierre, LECOQ, Anne-Marie, *La peinture dans la peinture*. Paris : Adam Biro, 1987 [1^{re} éd. 1983], 286 p.
- GLENDINNING, Nigel, « El soplón y la Fábula de El Greco: ¿Imitaciones de los clásicos cuadros de género o pinturas emblemáticas? », *Trazza y Baza*, 1978, n° 7, pp. 53-60.
- GOMBRICH, Ernst. H., *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*, 3. Madrid : Debate, 2000 [1^{re} éd. 1976], 250 p.
- GREPPO, Jean-Gabriel-Honoré, *Notes historiques, biographiques, archéologiques et littéraires concernant les premiers siècles chrétiens*. Lyon : Antoine Périsset, 1841, ch. II, « Sur l'origine et la valeur des traditions qui attribuent à saint Luc l'art de la peinture », pp. 19-32.
- Guadalupe: siete siglos de fe y de cultura*, Sebastián GARCÍA RODRÍGUEZ (éd.). Guadalupe : Ediciones Guadalupe, 1993, 549 p.
- GUERRERO LOVILLO, José, « La capilla de los pintores de la hermandad de San Lucas, de Sevilla », *Archivo Hispalense*, 1952, t. XVI, n° 51-52, pp. 123-133.
- GUIFFREY, Jules, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*. Paris : F. de Nobele (Archives de l'art français. Recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'art français. Nouvelle période, t. IX), 1970 [1^{re} éd. 1915], 516 p.
- HAMILTON, Edith, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*. Alleur : Marabout, 1997 [1^{re} éd. 1940], 450 p.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el barroco*. Madrid : Gredos (Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos ; 73), 1964 [1^{re} éd. 1954], pp. 363-392.
- HATZFELD, Helmut, *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*. Madrid : CSIC (*Revista de filología española*, anejo LXXXIII), 1966, pp. 285-303.
- HELLWIG, Karin, « Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle », *Archivo Español de Arte*, 1994, n° 67, pp. 27-41.
- HELLWIG, Karin, *La literatura artística española en el siglo XVII*. Madrid : Visor (La balsa de la Medusa ; 102), 1999 [1^{re} éd. 1996], 328 p. + 22 ill.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, « El Evangelista San Lucas, historiador, médico y pintor (Iconografía y arte) », *Boletín de Bellas Artes*, 1984, n° XII, pp. 89-130.

- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid : S. Aguirre (Anejos de Revista de Filología española, Anejo ; 27), 1943, 266 p.
- HERREROS TABERNERO, Elena, «Las *Geórgicas* como modelo genérico en la literatura española », in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2005, vol. 25, n° 2, pp. 5-35.
- HILAIRE DE PARIS, T. R. P., *La Madone de saint Luc devant l'histoire et la science*. Paris : Librairie de l'œuvre de Saint-Paul, 1886, 247 p.
- HUBY, Joseph, « Saint Luc : le Compagnon, le Disciple de Saint Paul, l'Humaniste chrétien », *Études* (Studia Pacis), 1918, pp. 1-31.
- IGLESIA DE SANTAMARÍA, Miguel Ángel de la, *El orden continuado: las transformaciones arquitectónicas de la Basílica de Santa María la Mayor en Roma*. Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones i Intercambio Editorial (Arquitectura y Urbanismo ; 39), 2001, 400 p.
- JANSON, Horst Waldemar, *Apes and ape lores in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres : Warburg Institute (Studies of the Warburg Institute ; 20), 1952, 384 p.
- JEX-BLAKE, Katharine, *Elder Pliny's chapters on the history of art*. Londres : Macmillan, 1896, 352 p.
- JOINER GATES, Eunice, « Calderón's interest in art », *Philological Quarterly*, 1961, t. 40, n° 1, pp. 53-67.
- KING, Catherine, « National Gallery 3902 and the theme of Luke the Evangelist as Artist and Physician », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1985, n° 48, pp. 249-255.
- KLEIN, Dorothee, *St. Lukas als Maler der Maria : Ikonographie der Lukas-Madonna*. Berlin : Schloß, 1933, 127 p.
- KRAUT, Gisela, *Lukas malt die Madonna : Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*. Worms : Werner, 1986, 180 p.
- KRIS, Ernest, KURZ, Otto, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie, un essai historique*. Paris : Rivages (Galerie), 1987 [1^{re} éd. 1979], 203 p.
- KUBLER, George, « Vicente Carducho's allegories of painting », *Art Bulletin*, 1965, vol. 47, n° 4, pp. 439-445.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, WAT, Pierre, DAGEN, Philippe, *Le métier d'artiste : peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*. Paris : Larousse, 1999, 239 p.
- L.C., « Les Madones de saint Luc », *Revue de l'art chrétien*, 1857, 2^e série, t. VIII (XXV^e de la collection), pp. 241-244.
- LECERCLE, François, *La Chimère de Zeuxis : portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*. Tübingen : Gunter Narr Verlag (Études littéraires françaises ; 26), 1987, 198 p.
- LECOQ, Anne-Marie, « IX. Apelle et Protogène : la signature-ductus ». *Revue de l'art*, 1974, n° 26, pp. 46-47.
- LEDDA, Giuseppina, « "Predicar a los ojos" », *Edad de oro*, 1989, vol. 8, pp. 129-142.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*. Paris : Macula (La littérature artistique), 1991 [1^{re} éd. 1967], 215 p.
- LEVEY, Michael, *The painter depicted : painters as a subject in painting*. New York : Thames and Hudson (The Walter Neurath memorial lectures ; 30), 1981, 72 p.
- LEVISI, Margarita, « La pintura en la narrativa de Cervantes », *Boletín de la Biblioteca Meléndez Pelayo*, 1972, XLVIII, pp. 293-325.
- La línea de Apeles y la obra maestra. Pintura escrita, palabra pintada*. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Víctor NIETO ALCAIDE, leído en el acto de su recepción pública, el día 1 de junio de 2003 y contestación del académico Excmo. Sr. D. Francisco CALVO SERRALLER. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003, 105 p.

- LÓPEZ CAMPUZANO, Julia, « Iconografía de santos sanadores (I): San Lucas », in *Anales de Historia del Arte*, 1995, n° 5, pp. 259-269.
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel, *El Santo Rostro de Jaén*. Cordoue : Publicaciones obra social y cultural Cajasur (Bolsillo ; 26), 1995, 159 p.
- MACARTNEY, Hilary, « Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art », *Espacio, tiempo y forma*, 1999, série VII « Historia del arte », t. 12, pp. 287-316.
- MACARTNEY, Hilary, « The Nobility of Art: the Seville Academy founded by Murillo and a Portrait of Philip IV at Pollock House », *Journal of the Scottish Society for Art History*, 1999, vol. 4, pp. 48-56.
- MARCO GARCÍA, Víctor, *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valence : Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València (Estudis universitaris ; 100), 2006, 237 p.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid : Taurus (Conceptos fundamentales en la Historia del Arte ; 5), 1989, 745 p.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, « Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel », *Anales de historia del arte*, 2008, n° extra 1 (Homenaje al profesor Julián Gállego), pp. 264-271.
- MARRET, Bertrand, *Portraits de l'artiste en singe : les singeries dans la peinture*. Paris : Somogy, 2001, 103 p.
- MARTENS, Didier, « Du saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres : la “norme en acte” dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 2005, vol. 74, pp. 3-50.
- MARTIN, Henry, *L'art et les saints : saint Luc*. Paris : Henri Laurens Éditeur, 1927, 64 p.
- MARTINENGO, Alessandro, « La venganza de Hércules: técnicas y sentido del cuadro de Roca en *El pintor de su deshonra* », in *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*, XIV Coloquio anglogermánico sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005, Manfred Tietz, Gero Arnscheidt (éd.). Stuttgart : F. Steiner (Archivum Calderonianum ; 11), 2008, pp. 367-377.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo, « El Greco, en la academia de San Lucas (el primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia) », *Archivo español de arte*, 1967, t. 40, n° 158, pp. 97-105.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo, « Artistas españoles en la academia de san Lucas (documentos de los siglos XVI y XVII) », *Archivo español de arte*, 1968, t. 42, n° 164, pp. 293-313.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid : Cátedra (Ensayos arte), 1984, 302 p.
- MAS I USÓ, Pasqual, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca : teoría y práctica de una convención*. Kassel : Reichenberger (Teatro del Siglo de oro. Estudios de literatura ; 29), 1996, 369 p.
- MATA INDURÁIN, Carlos, « De Calderón a Lanini Sagredo: la parodia burlesca de *Darlo todo y no dar nada* », in *Calderón: innovación y legado*. New York : Peter Lang (Ibérica ; 36), 2001, pp. 247-261.
- MATA INDURÁIN, Carlos, « El “noble al revés”: el antimodelo del poderoso en la comedia burlesca », *Literatura: teoría, historia, crítica*, 2004, n° 6, pp. 149-182.
- MCALISTER BLAZE, Amber, « From Icon to Relic: The Baroque Transformation of the *Salus Populi Romani* », *Athanos*, 1995, vol. 13, pp. 31-43.
- MCGRADY, Donald, « Mateo Alemán y Timantes, o la expresión del indecible dolor de los padres », *Revista de Filología Española*, 1985, n° 65, pp. 319-321.

- MENGGI D'ARVILLE, M. l'Abbé, *Relation historique de l'image miraculeuse de la Sainte Vierge peinte par saint Luc, vénérée à Sainte Marie de Majeure, portée processionnellement à Rome, en septembre 1835*. Rome, à l'imprimerie classique, *Via Poli, palazzo Lelmi n° 86*, octobre 1835, 33 p.
- MIGUEL MAGRO, Tania de, « *Darlo todo o no dar nada de Calderón a Lanini* », *Romance Quarterly*, 2007, vol. 54, n° 2, pp. 98-108.
- MILOCHAU, Anselme, *La Vierge de saint Luc à Sainte-Marie Majeure*. Paris : Librairie catholique de Perisse Frères, 1862, 96 p.
- MINAZZOLI, Agnès, *La première ombre : réflexion sur le miroir et la pensée*. Paris : Éditions de Minuit (Critique), 1990, 189 p.
- MOFFITT, John F., « *Ut picturae Sermones: Homiletic Reflections of Velázquez's Religious Imagery* », *Arte cristiana*, 1987, vol. LXXV, n° 722, pp. 295-306.
- MONTOYA, Manuel, *Le peintre herméneute : théorétique et théologie de l'image dans la peinture espagnole des siècles d'or (1560-1730)*. Thèse d'État, dir. par Edmond Cros, soutenue à Université Paul Valéry – Montpellier III, Études ibériques et latino-américaines, 1998, 2 vols., 1448 p.
- MORÁN TURINA, Miguel, « En defensa de la pintura: Irala y Palomino », *Goya*, 1986, n° 190, pp. 202-207.
- MORÁN TURINA, Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid : Istmo (Fundamentos ; 129), 1997, 295 p.
- MORENO, Paolo, *Apelle, la Bataille d'Alexandre*. Milan : Skira, 2001, 135 p.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, « Sentido y fuentes de la canción de Bocángel "Al caso de Apeles" en "La lira de las Musas" », *Dicenda : Cuadernos de filología hispánica*, 2001, n° 19, pp. 179-242.
- NOVO VILLAVERDE, Yolanda, *Las « Rimas sacras » de Lope de Vega : disposición y sentido*. Saint-Jacques de Compostelle : Université de Saint-Jacques de Compostelle, 1990, 327 p.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco: poesía y pintura*. Grenade : Universidad (Anejos del boletín de la Universidad de Granada. Estudios y ensayos ; 3), 1947, 190 p.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, « Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: el predicador y el comediante », *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 1980, n°s 2-3, pp. 171-188.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, « Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema) », in *Homenaje a Quevedo. II Academia literaria renacentista*, V. García de la Concha (éd.). Salamanque : Université de Salamanque, 1982, pp. 417-454.
- OSTROW, Steven F., « Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome », *The Art Bulletin*, 1991, vol. 73, n° 1, pp. 89-118.
- OSTROW, Steven F., *Art and spirituality in Counter-Reformation Rome: the Sistine and Pauline chapels in S. Maria Maggiore*. Cambridge : Cambridge University Press (Monuments of Papal Rome), 1996, 385 p.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris : Gallimard (Tel ; 146), 1989 [1^{re} éd. 1924], 284 p.
- PATERSON, Alan K., « Three versions of art theory and practice by don Pedro Calderón de la Barca », *Journal of the Scottish Society for Art History*, 1999, vol. 4, pp. 59-65.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., « El estatuto genérico de *El pintor de su deshonra* », in *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Ignacio Arellano, Enrica Cancelliere (éd.). Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt-sur-le-Main : Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica ; 22), 2006, pp. 341-355.
- PEIGNOT, Étienne-Gabriel, *Recherches historiques sur la personne de Jésus-Christ : sur celle de Marie, sur les deux généalogies du Sauveur, et sur sa famille*. Dijon : Victor Lagier, 1829, 275 p.

- PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes y su concepto del arte : estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*. Madrid : Gredos (Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos ; 217), 1975, 2 vols., 690 p.
- PÉREZ, Louis C., « El telar de Cervantes », *Filología y crítica hispánica, Homenaje al profesor F. Sánchez-Escribano*, A. Porqueras, C. Rojas (éd.). Emory University : Alcalá, 1969, pp. 99-114.
- PÉREZ, Louis C., « The theme of the Tapestry in Ariosto and Cervantes », *Revista de estudios hispánicos*, 1973, n° 7, pp. 289-298.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, « El San Lucas pintando a la Virgen de Ribera », in *Ars auro prior : studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Juliusz A. Chrościcki, Nawojka Cieślinska, Jerzy Z. (éd.). Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, pp. 403-406.
- PEVSNER, Nikolaus, *Les académies d'art*. Paris : Gérard Monfort (Imago mundi), 1999 [1^{re} éd. 1940], 258 p.
- PLAZAOLA, Juan, *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*. Bilbao : Universidad de Deusto, 1991, 634 p. + 16 ill.
- PONCE, Joaquín, *Metateatro: su aplicación a tres dramas de honor de Calderón*, thèse soutenue à l'université de Georgia en 1984. Ann Arbor (Michigan) : University Microfilms International, 1987, 113 p.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Thèse doctorale dir. par Francisco Calvo Serraller. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1992, 443 p.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, « Religión, poesía e imagen en el Siglo de Oro », in *Verso e imagen: del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid : Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comunidad de Madrid, Dirección general de patrimonio cultural, 1993, pp. 311-326.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, « Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar », *Espacio, Tiempo y Forma*, 1996, série VII, Historia del Arte, t. 9, pp. 77-105.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y poesía en la España de Lope de Vega*. Hondarribia - Guipúzcoa : Nerea (Arte), 1999, 250 p.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, « Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro », *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, Série VII, Historia del Arte, t. 12, 1999, pp. 173-198.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, « *Ut pictura poesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía », in *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid : Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, pp. 177-194.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, « La mariposa y la llama (Críticos e historiadores alrededor de Velázquez) », *Arte y parte*, 2001, n° 33, pp. 60-76.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, « Verdadero retrato y copia fallida: leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas », in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda et Cécile Vincent-Cassy (éds.). Madrid : Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez ; 104), 2008, pp. 241-251.
- QUIGNARD, Pascal, *La frontière : azulejos du Palais Fronteira*, Nicolas Sapiéha et Paulo Cintra (photo.), José Meco (note historique). Paris : Chandeigne, 147 p.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. New York : Kraus Reprint, 1988 [1^{re} éd. 1957], 6 vols.
- REDONDO, Augustín, « Monde à l'envers et conscience de crise dans le *Criticón* de Baltasar Gracián », in *L'image du monde renversé et les représentations littéraires et para-littéraires, de la fin*

- du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Colloque international, Tours, 17-19 novembre 1977, Jean Lafond et Augustin Redondo (éd.). Paris : J. Vrin (De Pétrarque à Descartes ; 40), 1979, pp. 83-97.
- REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer el « Quijote » : historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid : Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica ; 13), 1997, 516 p.
- RÉVAH, Israël Salvator, *Antonio Enríquez Gómez : un écrivain marrane (v. 1600-1663)*, Carsten L. Wilke (éd.). Paris : Chandeigne (Péninsules), 2003, 686 p.
- RIELLO VELASCO, José María, « Tres manuscritos de Lázaro Díaz del Valle y una nueva interpretación de sus escritos sobre pintura », *Goya*, 2004, n° 298, pp. 37-44.
- RIELLO VELASCO, José María, « “Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)” : Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura », *Anales de Historia del arte*, 2005, n° 15, pp. 179-195.
- RIOJA Y RODRÍGUEZ, Francisco de, *Poesías de D. Francisco de Rioja, corregidas con presencia de sus originales, añadidas é ilustradas, con la biografía y la bibliografía del poeta*, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (éd.). Madrid : imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra (Sociedad de bibliófilos españoles ; 2), 1867, 364 p.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid : Alianza (Alianza Forma ; 122), 1995, 422 p.
- Rogier Van der Weyden *St. Luke drawing the Virgen. Selected essays in context*, The Museum of Fine Arts, Boston. Turnhout : Brepols (Me fecit), 1997, 221 p.
- ROUVERET, Agnès, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*. Rome : École française de Rome (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome ; 274), 1989, 577 p.
- RUBIO LAPAZ, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Grenade : Université de Grenade, 1993.
- RUBIO LAPAZ, Jesús, « El Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura de Pablo de Céspedes », *Goya*, 2000, n°s 217-218, pp. 15-27.
- RUIZ LAGOS, Manuel, *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*. Grenade : Gráficas del Sur, 1969, 73 p.
- RUIZ LAGOS, Manuel, « Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano: el caso imitativo de la iconología de C. Ripa », *Goya*, 1981, n°s 161-162, pp. 282-289.
- SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, ZUBILLAGA, Francisco (photo.), *La Cartuja de Miraflores*. Madrid : Everest (Ibérica), 1973, 63 p.
- SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Elena, « La Virgen de la Soledad: la difusión de un culto en el Madrid barroco », in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, María Cruz de CARLOS Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda et Cécile Vincent-Cassy (éds.). Madrid : Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez ; 104), 2008, pp. 219-240.
- SANDMANN, Manfred, « Etimologías y leyendas etimológicas. El coco y el mono », *Revista de filología española*, 1955, n° 39, pp. 80-104.
- San Lucas retratando a Virgem: pintura*. Lisbonne : Museu Nacional de Arte Antigua, 1981, 81 p.
- SANZ, María Jesús, HEREDIA, María del Carmen, « Los pintores en la iglesia de San Andrés », *Archivo Hispalense*, 1975, t. LVIII, n° 179, pp. 71-81.
- SCHAEFER, Jean Owens, « Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist », in *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. 1. Les hommes*. Xavier Barral i Altet (éd.), actes du colloque de Rennes, mai 1983, 3 vols. Paris : Picard, 1986, pp. 413-427.
- SCHNAPPER, Antoine, *Le métier de peintre au Grand Siècle*. Paris : Gallimard (Bibliothèque des Histoires), 2004, 397 p.

- SELIG, Karl-Ludwig, « *Persiles y Sigismunda*: notes on pictures, portraits, and portraiture », *Hispanic Review*, 1973, n° 41, pp. 305-312.
- [SITE INTERNET] Centre de recherche « Literatura Emblemática Hispánica » de l'Université de La Corogne : <http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica/>.
- SLOMAN, Albert E., *The Dramatic craftsmanship of Calderón: his use of earlier plays*. Oxford : Dolphin book, 1958, 327 p.
- SOBEJANO, Gónzalo, « El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII », *Hispanic Review*, Special Issue in Honor of Arnold G. Reichenberger, 1973, vol. 41, pp. 313-330.
- STOICHITA, Victor I., « *Imago Regis*: teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velázquez », in *Otras Meninas*, Fernando Marías (éd.). Madrid : Siruela, 1995, pp. 181-203.
- STOICHITA, Victor I., *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de oro español*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 139), 1996 [1^{re} éd. 1995], 213 p.
- STOICHITA, Victor I., « El autor como detalle », in *El Museo del Prado: fragmentos y detalles*, Javier Portús Pérez (éd.). Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 259-269.
- STOICHITA, Victor I., *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève : Droz (Titre courant ; 10), 1999, 472 p.
- STOICHITA, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz (Titre courant ; 18), 2000, 300 p.
- STRATTON, Suzanne, « La Inmaculada Concepción en el arte español », *Cuadernos de arte e iconografía*, 1988, t. 1, n° 2, pp. 3-128.
- TARÍN y JUANEDA, Francisco, *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1897, 623 p.
- TOMPKINS, Ptolemy, *The monkey in art*. New York : Scala Books, 1994, 128 p.
- TORRES PÉREZ, José María, « *El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción*. Una iconografía poco difundida », in *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio bíblico español. II Arte*. Fundación bíblica española, Javier Azanza, Vicente Balaguer, Vicente Collado (éd.). Valence, Pamplune : Université de Navarre, 1999, pp. 539-551.
- TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid : Plus-Ultra, 1946, 715 p.
- TRIMPI, Wesley, « The meaning of Horace's *ut pictura poesis* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1973, n° 36, pp. 1-34.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, « Consideración social del pintor y academismo artístico en Madrid en el siglo XVII », *Archivo español de arte*, 1989, n° 245, t. LXII, pp. 61-74.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, « Noticias inéditas en torno a las Academia de San Lucas de Madrid, del siglo XVII », in *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, III jornadas de arte, [Madrid, 10-12 de diciembre de 1986], Departamento de historia del arte "Diego Velázquez" del Centro de estudios históricos del CSIC. Madrid : Alpuerto, 1991, pp. 393-400.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, « El pintor José García Hidalgo », *Archivo español de arte*, 1975, t. 48, n° 189, pp. 97-118.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, « Dos nuevas pinturas de José García Hidalgo », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1980, t. 46, pp. 504-507.
- VAN DE WAAL, Hans, « The *Linea Summae Tenuitatis* of Apelles: Pliny's Phrase and Its Interpreters », *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1967, vol. XII/1, pp. 5-32.
- VASOLI, Cesare, « Juan Caramuel de Lobkowitz e il suo "Apparatus Philosophicus" », *Nuova Rivista Storica*, 1977, n° 61, vols. 1-2, pp. 10-42.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar, *Estudio e índice de las "Sentencias filosóficas" del Dr. Luis Galindo*. Thèse doctorale dir. par José Fradejas Lebrero, UNED, Madrid, 1992, 1896 p.

- VELASCO, Honorario M., « Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes: un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local », in *La religiosidad popular. II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Carlos Álvaro Santaló, María Jesús Buxó i Rey, Salvador Rodríguez Becerra (coords.). Barcelone : Anthropos (Autores, textos y temas. Antropología ; 19), 1989, 3 vols., pp. 401-410.
- VELDMAN, Ilja M., « Maarten van Heemskerck and St Luke's medical books », *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1974, vol. 7, n° 2, pp. 91-100.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*. Paris : La Découverte (Poche, Sciences humaines et sociales ; 13), 2005 [1^{re} éd. 1965], 432 p.
- Vies des saints et des bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'histoire des fêtes* par les RR. PP. bénédictins de Paris. Paris : Letouzey et Ané, 1952, t. X, Octobre, 1054 p.
- VOSTERS, Simon A., « El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español », *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 1981, n° 2, « Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro », pp. 15-38.
- VOSTERS, Simon A., « Lope de Vega y Rubens », *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Manuel Criado de Val (éd.). Madrid : EDI-6 (Historia de la literatura española desde sus fuentes ; 5), 1981, pp. 733-744.
- VOSTERS, Simon A., « Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza », *Edad de Oro*, 1987, n° 6, pp. 267-285.
- VOSTERS, Simon A., *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid : Cátedra (Artes ; Grandes Temas), 1990, 481 p.
- WALDMANN, Susann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], 277 p.
- WAŻBIŃSKI, Zygmunt, « *San Luca che dipinge la Madonna* all'Accademia di Roma: un "pastiche" zuccariano nella maniera di Raffaello? », *Artibus et Historiae*, 1985, vol. 6, n° 12, pp. 27-37.
- WAŻBIŃSKI, Zygmunt, « Los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho: el manifiesto del academicismo y su origen », *Archivo español de arte*, 1990, n° 251, t. LXIII, pp. 435-448.
- WEDGWOOD KENNEDY, Ruth, « Apelles redivivus », in *Essays in memory of Karl Lehmann*, Lucy Freeman Sandler (éd.). New York : Institute of Fine Arts, New York University (Marsyas ; 1), 1964, pp. 160-171.
- WHICKER, Jules, « Un cambio de perspectiva en los dos *Pintores de su deshonra* de Calderón: el uso de las pistolas en la catástrofe de la comedia y del auto sacramental », in *Calderón: innovación y legado*, actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, Pamplona, 27-29 de marzo de 2000, Germán José Vega García-Luengos, Ignacio Arellano Ayuso (dir.). New York : Peter Lang (Ibérica ; 36), 2001, pp. 401-410.
- WITTKOWER, Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes, de l'Antiquité à la Révolution française*. Paris : Macula (Histoire de l'art ; 2), 1985 [1^{re} éd. 1963], 413 p.

INDEX

A

Abgar, 56, 57, 260, 261, 286, 287, 318, 341, 352, 361, 368, 389, 390, 452, 453, 473, 625
Acuña del Adarve, Juan, 493
Adam, 24, 26, 68, 259, 286, 316, 375, 400, 402, 403, 422, 434, 503
Agatharque, 383
Aguilar y Zúñiga, Esteban de, 440
Albarracín Teulon, Agustín, 616
Alberti, Leon Battista, 308, 315, 340, 376, 419
Alcalá Yáñez, Jerónimo de, 186, 187, 188
Alcalá, *fray* Pedro de, 78, 81, 91, 92
Alciato, Andrea, 418
Alcolea, Santiago, 492
Aldovera y Monsalve, Gerónimo de, 440, 441
Alemán, Mateo, 175, 176
Alexandre le Grand, 33, 36, 37, 86, 108, 110, 131, 141, 146, 159, 222, 233, 240, 264, 274, 284, 308, 312, 313, 333, 365, 366, 373, 387, 406, 407, 428, 444, 448, 457, 483, 491, 575, 581, 584, 605, 610, 622
Alexandre VII, pape, 429, 487
Alexandre-Bidon, Danièle, 508, 615
Alfaro, Juan de, 195, 247, 314, 392
Almudena, Vierge de la, 391, 470
Álvarez, Rodrigo, 205
Amato, Pietro, 51, 53, 484
Ananias, 56, 57, 361, 368, 389, 452, 453, 454
Andrés González, Patricia, 436, 437, 497, 498
Ángulo Iñíguez, Diego, 339, 487, 507, 509, 528
Annunziata, église de l', 287, 288, 391, 546
Antigone, 29, 32, 61, 176, 234, 307, 386, 543, 565
Antioche, 15, 18, 21, 29, 51, 360, 468, 470, 472, 473, 477, 511, 604, 627, 628, 631, 632, 633, 634, 635, 644, 650, 652
Antolínez, José, 340, 392, 528, 546, 557
Apollodore, 30, 34, 385
Apollon, 31, 137, 144, 145, 172, 198, 298, 299, 301, 302, 350, 374, 456, 464, 512, 539, 543, 582, 604, 610

Aragonés, Joan, 102, 103, 105, 108, 109
Arasse, Daniel, 551
Ares, Antonio, 483
Arfe y Villafañe, Juan de, 270, 395, 469, 550
Arias Montano, Benito, 203
Arioste, L', 312
Aristide, 34, 127, 128, 214, 327, 332, 358
Aristote, 44, 64, 116, 117, 177, 231, 328, 340, 371, 380
Armas, Frederick A. de, 177, 178, 183, 557, 573, 574, 579, 581, 582, 584, 587, 591
Armenini, Giovanni Battista, 72
Arteaga, Matías de, 539, 540
Asclépiodore, 34
Asensio, Francisco, 103, 112, 113, 114
Assas, Manuel de, 497
Aszyk, Ursula, 593
Athéna, 42, 43, 45, 63, 347, 381, 543
Athénagore, 316
Atocha, Vierge d', 187, 391, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 478, 481
Aurellano, Ignacio, 565, 566, 567
Avellán, *fray* Micael, 271, 400, 443, 500
Avenidaño, Cristóbal de, 446, 447, 448, 459
Ávila, *fray* Diego de, 203

B

Banda y Vargas, Antonio de la, 489
Barcía y Zambrana, Joseph, 440, 441, 444, 445
Barreiro, Gregorio, 444
Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 321
Barroso, Miguel, 254, 308
Bass, Laura, 596, 597, 598
Bassegoda i Hugas, Bonaventura, 141, 173, 196, 305, 309, 311, 314, 317, 319, 321, 322, 324, 326, 329, 448, 613
Bataillon, Marcel, 602
Bauer, Helga, 597, 603
Bautier, Pierre, 548
Becerra, Gaspar, 248, 386, 483
Bellori, Giovanni Pietro, 73
Belting, Hans, 49, 55, 56, 57, 58, 59, 63

C

Bergmann, Emilie L., 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 161, 168, 170, 173, 190
Bernabé Palomino, Juan, 393
Bernal, *fray* Juan, 202
Bernat Vistarini, Antonio, 414
Bernini, Gianlorenzo, 486
Berruguete, Alonso, 248
Berruguete, Pedro, 222, 234, 248, 276, 386
Boccace, 69, 70, 71
Bonafoux, Pascal, 37
Bonet Correa, Antonio, 371, 392, 395, 396, 397, 398, 400, 402, 403, 404, 488
Bonilla, Alonso de, 499
Bonnefoy, Yves, 39, 203
Borja, Juan de, 428
Bortoli, Gilbert, 16, 28, 519, 537, 538, 553, 635
Bosch, Jérôme, 143, 224, 225, 253, 255, 257
Brice, Irène, 634
Brown, Jonathan, 77, 321, 487, 500, 529, 542, 543, 545, 546
Brubaker, Leslie, 58
Bucéphale, 29, 62, 146, 312, 575
Bury, John, 549
Butadès, 35, 213, 386, 422
Butrón, Juan de, 216, 227, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 251, 258, 259, 263, 264, 265, 269, 340, 420, 491, 529
Caamaño Martínez, Jesús María, 453
Cabrera, Alonso de, 448
Cabrera, Claudio Antonio de. *Voir* Saavedra Fajardo, Diego de
Cajés, Eugenio, 154, 258, 302
Calderón de la Barca, Pedro, 366, 367, 368, 371, 558, 559, 562, 565, 575, 576, 583, 585, 587, 588, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 613, 617
Calvo Serraller, Francisco, 28, 116, 117, 118, 120, 143, 210, 231, 252, 254, 270, 274, 280, 281, 288, 316, 366, 367, 415, 489, 492, 542
Camón Aznar, José, 522, 563, 572, 573, 585, 587
Campaña, Pedro, 198, 201, 257, 308, 329

Campaspe, 33, 131, 146, 159, 186, 214, 223, 307, 367, 425, 537, 538, 539, 540, 565, 567, 568, 569, 570, 575, 576, 577, 578, 579, 583, 587, 588, 590, 611, 618, 619
 Candelas Colodrón, Manuel Ángel, 138, 140
 Cañedo-Argüelles, Cristina, 285, 410, 485
 Cano, Alonso, 362, 364, 437, 506
 Caramuel, Juan, 276, 311, 345, 357, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 387, 407, 616, 617, 622
 Caravage, Le, 276, 277
 Carducho, Bartolomé, 198, 253, 329
 Carducho, Vicente, 26, 258, 259, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 309, 319, 328, 329, 330, 339, 349, 355, 356, 368, 377, 387, 395, 399, 400, 401, 403, 404, 415, 420, 424, 489, 490, 507, 509, 512, 513, 532, 541, 547, 550, 624
 Carmona Muela, Juan, 16, 18, 636, 647
 Caro del Arco, Juan, 477, 481
 Caro y Cejudo, Jerónimo Martín, 107
 Carrache, Annibale, 519
 Carreño de Miranda, Juan, 362
 Carrete Parrondo, Juan, 206
 Carrillo, Alonso, 364, 365, 371, 392
 Casas, Cristóbal de las, 78, 82, 91
 Castiglione, Baldassare, 116
 Céan Bermúdez, Juan Agustín, 246, 250, 251
 Cervantes, Miguel de, 13, 147, 168, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 380
 Céspedes, Pablo de, 198, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 270, 276, 306, 308, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 328, 387
 Chaffe, Diane, 181
 Chardin, Jean Siméon, 549
 Charles II, 340, 365, 366, 389
 Charles Quint, 126, 127, 146, 171, 211, 240, 307, 308, 544, 583, 584
 Chastel, André, 57, 64, 210, 276, 418, 618
 Checa, Fernando, 71, 117, 120, 424
 Chevalier, Maxime, 103, 113, 616
 Chuvín, Pierre, 45
 Cicéron, 60, 179, 221
 Cid de Zapoza y Mendoza, Vicente Miguel, 459
 Cimabue, 272, 283

Civil, Pierre, 26, 77, 125, 126, 158, 159, 160, 184, 187, 190, 195, 461, 483, 523, 579, 580, 581, 582
 Cléanthe de Corinthe, 30, 272, 359, 425
 Cléophas, 22, 457, 461, 606, 632, 646
 Closson, Monique, 615
 Clovio, Julio, 214, 218
 Coello, Claudio, 340
 Coenen, Erik, 576
 Conde Parrado, Pedro, 147, 177
 Constantin, empereur, 49, 50, 53, 123, 124, 260, 325, 627
 Constantoudaki, Maria, 509
 Correas, Gonzalo, 97, 98, 99, 106, 107
 Corrège, Le, 198, 227, 247, 250
 Cortés Romero, Valerià, 340, 343, 490
 Cosme, saint, 526, 527, 615
 Courtine-Denamy, Sylvie, 24
 Cousinié, Frédéric, 321, 410, 485, 546
 Covarrubias, Sebastián de, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 183, 416, 417, 615
 Crawford Volk, Mary, 270, 545
 Crémoux, Françoise, 478, 479, 523
 Cros, Francisco, 456, 457, 458, 459
 Cueva y Bayas, Juan de la, 444, 449
 Cull, John T., 414
 Curtius, Ernst Robert, 23, 64, 92, 155, 368, 421, 588, 589, 603
 Cutler, Anthony, 551, 553

D

Damascène, Jean, 57, 261, 469, 478, 480, 640
 Dandélet, Thomas J., 486, 487
 Dante, 229
 Dartai-Maranzana, Nathalie, 126, 190
 Dati, Carlo, 276
 David-Peyre, Yvonne, 618
 Dávila Fernández, María del Pilar, 408, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 459
 Dédale, 42, 43, 82, 118, 374
 Dekoninck, Ralph, 441
 Démétrius, 264
 Denis, Manuel, 29, 211, 213, 218
 Denys l'Aréopagite, 261, 369, 651
 Desreumaux, Alain, 56
 Deucalion, 203
 Díaz del Valle, Lázaro, 171, 311, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 542, 544
 Díez del Corral, Luis, 141
 Dioscoride, 238
 Dolce, Ludovico, 120, 309, 328, 340
 Domínguez Guzmán, Aurora, 462, 466
 Domínguez Moreno, José María, 52

Domínguez, Ramón Joaquín, 84
 Dominique de Guzmán, saint, 260, 506
 Donoso, José, 340
 Dossi, Dosso, 418
 Douris de Samos, 28, 29
 Duarte, Enrique, 307, 314
 Dürer, Albrecht, 37, 131, 132, 142, 210, 234, 253, 255, 281, 308, 335, 532, 537

E

Ecija, *fray* Diego de, 478
 Édesse, 56, 57, 167, 286, 389, 390, 453, 495, 508, 524, 625, 626, 640
 Egido, Aurora, 116, 142, 169, 170
 Eisler, Colin, 519
 El Greco (Doménikos Theotokópoulos), 128, 151, 152, 153, 186, 198, 227, 253, 270, 308, 477, 492, 507, 509, 510, 514, 516, 518, 548, 549, 647
 Élien, 29, 222, 271, 366, 400, 491, 561
 Énoch, 25, 385
 Enríquez Gómez, Antonio (Fernando de Zárate y Castronovo), 593, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 612, 614, 616, 617, 623
 Épiméthée, 44, 69, 70, 203
 Érasme, 113, 131
 Erlande-Brandenburg, Alain, 12
 Escrivan de Romani, Gaspar, 458
 Esmít, Andrés, 364
 Espinosa, *fray* Juan de, 198, 205
 Eudoxie, impératrice, 49, 261, 369, 472, 473, 645, 646, 647
 Eupompe, 221
 Eusèbe de Césarée, 261, 386, 639, 642, 646
 Eyck, Jan van, 314, 324

F

Fabio Pictor, 110, 229, 231, 359, 376
 Farnèse, Élisabeth, 404
 Feliu i Torrent, Francesc, 425, 426
 Ferdinand le Catholique, 386, 486
 Ferdinand VI, 396, 397, 401, 492
 Fernández de Avellaneda, Alonso, 178, 189
 Fernández de Navarrete « el Mudo », Juan, 140, 141, 143, 171, 186, 198, 234, 235, 253, 255, 257, 308, 313, 326, 359, 408, 507, 508, 510, 511, 513, 514, 516, 517
 Fernández Galván, Francisco, 441
 Fernández Valencia, Bartolomé, 480, 481, 482
 Fernández, Francisco, 279, 280, 281, 446
 Ferrado, Cristóbal, 497
 Ferran, Florence, 549
 Finley, Moses I., 36

Font, Vicente, 459
 Franciosini Florentín, Lorenzo, 78,
 79, 81, 84, 90
 Frías, duc de, 448
 Frómesta, *fray* Pedro de, 204
 Fronteira, palais (Belém), 548
 Fuencisla, Vierge de la, 470

G

Galbán, Juan, 336
 Galien, 235, 340, 344, 456, 616
 Galindo, Luis, 96, 97, 98, 103, 104,
 106, 107, 108, 110, 111, 122,
 123, 124, 125
 Gállego, Julián, 77, 81, 217, 221,
 224, 226, 227, 229, 244, 254,
 258, 259, 265, 270, 304, 366,
 375, 403, 405, 408, 533, 534,
 560, 618
 García Hidalgo, José, 331, 339,
 340, 341, 342, 343, 344, 355,
 395, 408, 490, 501, 502, 503,
 504, 505, 506, 534, 541, 546,
 589, 594, 621, 623
 García López, David, 344, 346,
 347, 348, 350, 351, 352
 García López, Jorge, 418, 424, 425
 García Rodríguez, Javier, 147, 177
 García Rodríguez, Sebastián, 479
 Garone, Marina, 505
 Garrote Bernal, Gaspar, 145, 155
 Gautheron, Marie, 30, 34, 35
 Gaya Nuño, Juan Antonio, 511,
 520
 Georgel, Pierre, 57, 62, 65, 72, 73,
 295, 422, 508, 519, 521, 536,
 537, 538, 541, 549, 551, 554,
 618
 Giordano, Luca (Lucas Jordán),
 389, 521, 534
 Glendinning, Nigel, 549
 Goes, Hugo van der, 519
 Gombrich, Ernst H., 36, 37, 377
 Gómez, Pedro, 204
 Góngora, Luis de, 96, 147, 148,
 149, 150
 González de León, Félix, 531, 540
 González de Villanueva, Jerónimo,
 312
 González de Zárate, Jesús María,
 419
 Gossaert, Jean, 521
 Goya, Francisco de, 98, 534
 Gracián, Baltasar, 331, 425, 426,
 548, 574
 Granada, *fray* Luis de, 198
 Grégoire, saint, 20, 21, 244, 261,
 322, 323, 369, 460, 466, 473,
 478, 479, 480, 484, 485, 634,
 647
 Greppo, Jean-Gabriel-Honoré,
 638, 641
 Guadalupe, Vierge de, 52, 187,
 261, 324, 391, 469, 471, 472,
 473, 478, 479, 480, 505, 509,
 512, 523, 647
 Guerrero Lovillo, José, 491, 512,
 520, 531, 539, 540

Guevara, Felipe de, 217, 220, 222,
 223, 224, 225, 226, 227, 228
 Guiffrey, Jules, 492
 Guigi, Agustín, 248
 Gusi, Celestino, 344, 352
 Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, 171,
 216, 227, 228, 229, 230, 231,
 232, 233, 234, 235, 236, 237,
 238, 239, 244, 245, 246, 251,
 255, 259, 269, 270, 275, 283,
 284, 328, 340, 420, 426, 527,
 529

H

Hamen, Juan van der, 560
 Hamilton, Edith, 44, 54
 Hatzfeld, Helmut, 182
 Heemskerck, Martin van, 521, 550,
 551
 Hélène, 60, 61, 125, 130, 177, 314,
 383, 541, 574
 Hellwig, Karin, 157, 171, 172, 211,
 251, 284, 305, 308, 311, 312,
 313, 316, 331, 337, 359, 361,
 363, 421, 523, 542, 544
 Henar, Vierge du, 470
 Henríquez, Baltasar, 79, 81, 83, 85,
 86, 87, 93, 97
 Héphaïstos, 42, 44
 Hercule, 31, 45, 66, 591, 592
 Heredia, María del Carmen, 491,
 512, 531, 532
 Hermès Trismégiste, 318
 Hernández Díaz, José, 15, 17, 20,
 52, 53, 54, 508, 526, 633, 638,
 646
 Hernández, Francisco, 28
 Herrera « el Mozo », Francisco de,
 394, 488, 526, 547, 550, 616
 Herrera « el Viejo », Francisco de,
 526, 615
 Herrera Manrique, Antonio de,
 281, 285, 294
 Herrera, Fernando de, 154, 198
 Herrero García, Miguel, 167, 174,
 408, 412, 418, 448, 449, 469,
 524, 573
 Herreros Tabernero, Elena, 251
 Hésiode, 44
 Hinojosa, Agustín de, 440
 Hippocrate, 231, 235
 Hizala, Matías de, 497
 Holanda, Antonio de, 218
 Holanda, Francisco de, 65, 209,
 211, 212, 213, 214, 215, 216,
 217, 218, 219, 220, 222, 223,
 228, 232, 242, 255, 288, 410,
 513
 Homère, 43, 61, 181, 273
 Horace, 116, 117, 118, 120, 122,
 219, 376, 418
 Horozco, Sebastián de, 95, 96, 99,
 100, 101, 102, 106, 122
 Huby, Joseph, 17, 20, 631, 636
 Huerta, Gerónimo de la, 29

I

Iglesia de Santamaría, Miguel
 Ángel de la, 484, 491
 Iglesia, Nicolás de la, 427, 428,
 429, 430, 431, 432, 433, 434,
 435, 436, 437, 438, 442, 474,
 476, 497, 501, 505
 Ignacio, Francisco, 340
 Illescas, Vierge d', 470
 Infante de Olivares, Juan, 203
 Innocent X, pape, 363, 382, 486
 Interián de Ayala, Juan, 404, 405,
 406, 407, 408, 409, 410, 446,
 517, 615
 Iphigénie, 175, 201, 274
 Irala, Matías de, 384, 392, 394,
 395, 396, 397, 398, 399, 400,
 401, 402, 403, 404, 405
 Isabelle de Portugal, 434

J

Janson, Horst Waldemar, 66, 67,
 68, 69, 70, 72, 73
 Jáuregui, Juan de, 180, 258, 261,
 262, 263, 264, 265, 266, 267,
 268, 292, 309, 310, 362
 Jean de la Croix, saint, 203
 Jean II, 434
 Jesús María, Agustín de, 448
 Jex-Blake, Katharine, 29
 Joiner Gates, Eunice, 583, 588
 Jordaens, Jacob, 543
 Juanes, Juan de, 499, 500, 501, 504
 Jubero, Dionisio, 440
 Jules II, pape, 276
 Juncosa, Joaquín, 522
 Jupiter, 69, 70, 96, 146, 264, 266,
 374, 406, 415, 418, 419, 420,
 421, 422, 425, 427, 587, 604

K

Kann, Andrea, 516
 King, Catherine, 515, 527
 Klein, Dorothee, 519
 Kraut, Gisela, 519
 Kris, Ernst, 36, 38, 40, 45, 47, 170,
 377
 Kubler, George, 280, 282, 289,
 290, 292, 293, 368
 Kurz, Otto, 36, 38, 40, 45, 47, 170,
 377

L

La Grange, R. P. de, 455
 Lafuente Ferrari, Enrique, 141,
 344, 352
 Laneyrie-Dagen, Nadeije, 9
 Lanini Sagredo, Pedro, 422, 565,
 566, 567, 568, 569, 570
 Laocoon, 422
 Lavata, Francisco, 446
 Léandre, saint, 261, 370
 Lecercle, François, 60, 61, 116, 125
 Lecoq, Anne-Marie, 57, 62, 65, 72,
 73, 276, 295, 377, 422, 508, 519,

521, 536, 537, 538, 541, 549,
551, 554, 618
Lee, Rensselaer W., 117, 119
León, Antonio de, 261, 262, 263,
267, 288, 527
León, *fray* Luis de, 198, 202, 317
Levey, Michael, 621
Levisi, Margarita, 179, 180, 181,
190
Libère, pape, 165, 487
Llanos y Valdés, Sebastián de, 166,
167
Lomazzo, Giovanni Paolo, 72,
120, 308, 380
Lope de Vega Carpio, Félix, 28,
72, 102, 113, 137, 138, 144, 145,
146, 147, 150, 157, 158, 159,
160, 161, 166, 168, 169, 170,
172, 177, 184, 186, 187, 188,
198, 201, 258, 259, 262, 267,
274, 275, 280, 281, 292, 293,
300, 302, 415, 448, 492, 535,
556, 557, 559, 561, 562, 563,
566, 572, 573, 574, 575, 577,
578, 579, 580, 581, 582, 584,
587, 616, 617, 618
López Campuzano, Julia, 15, 18,
635, 639
López de Zárate, Francisco, 281,
289, 297, 302
López Pérez, Manuel, 495
López, Francisco, 279, 280, 281,
512, 513, 515
Lucien, 28, 222, 241
Lucio Espinosa y Malo, Félix de,
261, 369, 370
Lucques, 50, 326, 485
Lucrèce, 422
Luque, Juan de, 162, 163, 164
Lysippe, 179, 180, 234, 240, 264,
272, 358, 406, 444, 447, 448,
577, 584, 585

M

Macartney, Hilary, 531, 532
Madonna Salus Populi Romani, 51,
52, 165, 484, 486, 488
Malagón, Juan de, 478, 480
Mandylion, le, 56, 58, 167, 323, 329
Mani, 624
Manlius, Lucius, 113
Manrique Ara, María Elena, 331,
333, 334, 335
Mantegna, 250
Marco García, Víctor, 339
Marías, Fernando, 35, 211, 344,
346, 375, 382, 486, 537, 545
Marret, Bertrand, 73, 74, 549
Martens, Didier, 518
Martín González, Juan José, 10,
258, 488, 528, 545
Martin, Henry, 15, 51, 54, 631, 644
Martinengo, Alessandro, 591
Martínez de Gradilla, Juan, 531,
532, 533, 534, 535, 540
Martínez de la Peña y González,
Domingo, 492
Martínez del Llano, Juan, 444
Martínez Ripoll, Antonio, 526

Martínez, Jusepe, 269, 311, 313,
331, 332, 333, 334, 335, 336,
337, 338, 339, 340, 341, 355,
365, 381, 395, 407, 410
Mas i Usó, Pasqual, 456
Masaccio, 250, 272, 283
Mata Induráin, Carlos, 566
Mata, Fernando de, 203, 204
Mauleón, 189, 191
Maya, Matheo, 440
Mazo, Juan Bautista del, 337, 543
McAlister Blaze, Amber, 484, 486,
487
McGrady, Donald, 176
Medina, Francisco de, 198, 203,
204
Meléndez, Diego, 311
Méndez de Haro, Luis, 256
Mendo, Andrés, 418, 419, 444
Menghi d'Arville, abbé, 165
Métaphraste, Siméon, 49, 50, 54,
386, 474, 640
Metsys, Quentin, 519
Mexía, Pedro, 76, 126, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 133, 134,
195
Mey, Sebastián, 105, 562
Mez de Braidenbach, Nicolás, 79
Michel-Ange, 139, 143, 171, 180,
182, 198, 211, 212, 213, 214,
215, 216, 217, 218, 222, 223,
227, 234, 248, 249, 250, 252,
253, 254, 255, 256, 257, 272,
276, 283, 306, 308, 309, 311,
312, 313, 317, 329, 334, 342,
355, 359, 360, 363, 397, 406,
511, 536
Mignard, Pierre, 546
Miguel Magro, Tania de, 570
Mílochou, Anselme, 21, 22, 50, 51,
485, 636, 644
Minazzoli, Agnès, 511, 547
Minerve, 45, 142, 230, 295, 299,
396, 400
Minsheu, John, 78
Moffitt, John F., 439
Molière, 618
Montera de Roxas, Juan, 364
Montjosieu, Louis de
(Demontiosius), 378, 379, 380,
381, 383
Montoya, Manuel, 26, 210, 228,
505
Montserrat, Vierge de, 184, 187,
351, 470
Morán Turina, José Miguel, 71,
105, 119, 173, 384, 388, 394,
399, 404, 424, 539, 556, 557,
560, 572
Morante, Pedro, 141, 142, 143
Moreno, Paolo, 32, 35
Morros Mestres, Bienvenido, 145,
575
Moya, Juan de, 444
Murillo, Bartolomé Esteban, 166,
486, 487, 488, 489, 491, 512,
520, 531, 532, 539, 540
Murillo, Diego, 440, 441

N

Narcisse, 26, 46, 68, 315, 416, 417,
418
Néalcès, 34, 310
Nebrija, Antonio de, 28, 77, 78,
82, 85, 91, 92
Neve, Justino de, 486
Nicéphore Calliste, 15, 16, 17, 18,
21, 22, 49, 52, 54, 56, 57, 68,
188, 213, 321, 360, 369, 386,
461, 465, 467, 472, 473, 481,
625, 640, 650, 651
Nicodème, 326, 386, 469, 470,
471, 474, 514
Nicomaque, 34
Nieto Alcaide, Víctor, 542, 543,
544
Ninus, 25, 26
Niseno, *fray* Diego, 275, 291
Noort, Lambert van, 552
Novella, Francisco, 458
Novo, Yolanda, 159, 161
Núñez de Guzmán, Hernán, 28,
489
Núñez, Francisco, 443

O

Obregón, Pedro de, 506
Ochoa y Antolínez, Francisco, 392
Oliva, Vierge de la, 472, 477, 481,
482
Olivares, comte-duc d', 147, 393,
394, 543, 544, 547, 616
Oña, Pedro de, 442, 443
Orbaneja, 189, 191
Orozco Díaz, Emilio, 116, 137,
143, 150, 439, 533
Orrente, Pedro, 340, 508
Ortiz Melgarejo, Antonio, 314, 315
Osorio, Antonio, 444
Ostrow, Steven F., 485, 486
Oudin, César, 78, 79, 82, 85, 91
Ovide, 66, 137, 422

P

Pacheco, Francisco, 26, 141, 143,
144, 146, 154, 166, 171, 173,
195, 196, 198, 199, 200, 201,
202, 203, 204, 205, 206, 209,
250, 251, 269, 270, 279, 281,
305, 306, 307, 308, 309, 310,
311, 312, 313, 314, 315, 316,
317, 318, 319, 320, 321, 322,
323, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 337, 355, 361,
363, 365, 395, 404, 407, 409,
420, 448, 461, 466, 468, 500,
510, 514, 517, 523, 532, 542,
544, 613, 623, 647
Paleotti, Gabriele, 284, 319
Palet, Juan, 78
Palomino de Castro y Velasco,
Antonio, 26, 351, 376, 384, 385,
386, 387, 388, 389, 390, 391,
392, 394, 395, 404, 405, 407,
547, 616, 647
Pamphile, 214, 221, 233, 385

Pancorbo, *fray* Jerónimo de, 201
 Panofsky, Erwin, 40, 64, 69, 71, 516
 Pantocrator, Dieu, 216
 Pantoja de la Cruz, Juan, 128, 172
 Paravicino, *fray* Hortensio Félix, 151, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455
 Parrhasius, 30, 31, 33, 62, 130, 177, 178, 179, 180, 182, 186, 213, 214, 221, 222, 233, 239, 240, 245, 263, 271, 273, 306, 307, 311, 313, 358, 362, 366, 367, 368, 370, 385, 387, 396, 400, 401, 402, 403, 404, 413, 444, 445, 458, 537
 Paterson, Alan K., 591, 598
 Paul V, pape, 351, 484, 485
 Pedraza Jiménez, Felipe B., 593
 Peignot, Étienne-Gabriel, 50, 640
 Peliguet, Tomás, 336
 Pellegrini, Pellegrino, 206
 Pénélope, 130, 175, 422
 Percas de Ponseti, Helena, 182, 193, 194
 Percival, Richard, 78
 Pereda Espeso, Felipe, 344, 346, 347, 351, 352, 353, 483, 486, 523
 Pérez de Montalbán, Juan, 281, 301, 560
 Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, 339, 507, 509, 511, 528
 Pérez, Louis C., 182
 Pevsner, Nikolaus, 492
 Phidias, 36, 39, 41, 234, 235, 284, 333, 344, 347, 381, 382, 396, 428
 Philippe II, 77, 153, 211, 225, 252, 264, 266, 308, 362, 371, 448, 453, 486, 571, 580, 583, 585, 617
 Philippe III, 77, 187, 240, 252, 264, 266, 282, 489, 564
 Philippe IV, 112, 141, 145, 146, 240, 257, 264, 265, 312, 328, 333, 336, 359, 363, 376, 377, 388, 389, 394, 406, 407, 453, 485, 486, 491, 531, 532, 533, 534, 535, 539, 540, 541, 543, 558, 584, 624
 Philippe V, 343, 404
 Philon d'Alexandrie, 242, 318
 Pino, Paolo, 328
Pintamonas, 10, 11, 87, 93, 94, 98, 99, 174, 191, 193, 296, 345, 392, 394, 405, 412, 417, 547, 550, 553, 556, 560, 564, 565, 566, 567, 569, 572, 580, 611, 624
 Piombo, Sebastiano del, 257
 Pizarro, Antón, 509, 510, 511, 512, 520
 Platon, 23, 38, 39, 40, 45, 158, 185, 198, 328, 368, 571
 Plazaola, Juan, 71
 Pline l'Ancien, 9, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 60, 61, 62, 66, 92, 104, 107, 109, 110, 119, 127, 128, 130, 131, 142, 147, 153, 157, 175, 179, 180, 198, 213, 214, 220, 221, 222,

223, 224, 225, 226, 232, 233, 234, 239, 240, 247, 248, 249, 250, 251, 262, 263, 271, 272, 274, 275, 276, 283, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 324, 327, 333, 359, 360, 361, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 387, 388, 406, 422, 425, 444, 449, 480, 536, 537, 538, 542, 543, 561, 565, 567, 568, 573, 574, 575, 583, 584, 585, 586, 613, 614, 622
 Plotin, 41
 Plutarque, 28, 30, 39, 103, 106, 110, 111, 112, 116, 122, 221, 383, 428, 463
 Polyclète, 39, 231, 275
 Ponce, Joaquín, 614
 Ponz, Antonio, 222, 227
 Ponzio, Flaminio, 165, 484, 485
 Porres, Francisco Ignacio de, 449
 Portús Pérez, Javier, 28, 72, 102, 104, 105, 116, 119, 121, 125, 136, 137, 142, 144, 150, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 198, 201, 207, 274, 275, 384, 394, 415, 450, 455, 483, 492, 530, 535, 539, 543, 547, 556, 557, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 566, 572, 573, 574, 575, 579, 580, 586, 587, 598, 602
 Praxitèle, 425, 469, 480
 Prométhée, 26, 44, 45, 46, 47, 70, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 203, 252, 332, 577
 Protogène, 28, 29, 33, 34, 36, 110, 111, 130, 131, 138, 139, 153, 177, 198, 201, 202, 213, 214, 221, 233, 234, 240, 263, 264, 271, 272, 273, 276, 307, 309, 310, 313, 314, 318, 345, 358, 370, 371, 376, 377, 378, 379, 380, 385, 387, 407, 536, 537, 573
 Pulchérie, impératrice, 21, 49, 52, 53, 216, 261, 360, 369, 390, 468, 628, 645, 646, 647, 650
 Pulzone da Gaeta, Scipione, 249, 546

Q

Quevedo, Francisco de, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 151, 153, 154, 168, 616
 Quignard, Pascal, 548
 Quintana, Gerónimo de, 472, 473, 474
 Quintilien, 30, 234, 241, 540

R

Raphaël, 139, 180, 182, 198, 218, 222, 223, 227, 234, 248, 249, 250, 255, 258, 276, 308, 309, 328, 332, 334, 336, 340, 406, 491, 537, 546, 557, 585
 Réau, Louis, 25, 50, 55, 633, 646

Redondo, Augustin, 77, 98, 192, 194, 548, 579
 Révah, Israël Salvator, 604
 Ribadeneyra, Pedro de, 321, 323, 361, 460, 461, 462
 Ribalta, Francisco, 334, 337, 340, 507, 510, 511, 512, 514, 516, 520, 526
 Ribera, José de, 302, 339, 362, 507, 508, 510, 511, 514, 522
 Ricci, *fray* Juan Andrés, 269, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 379, 393, 395, 400, 404, 415, 512
 Ricci, Juan, 623
 Riello Velasco, José María, 359, 361
 Rincón, Antonio del, 234, 240, 386
 Rioja, Francisco de, 321
 Ripa, Cesare, 73, 280, 292, 348, 399, 598
 Rocca, Angelo, 325, 326
 Rodríguez de la Flor, Fernando, 414
 Rodríguez de León, Juan, 259, 260, 261, 262, 264, 369, 370
 Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, 486
 Rodríguez Marín, Francisco, 97, 98
 Roelas, Juan de las, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 509, 510
 Roldán, Pedro, 488, 491, 512, 520, 531
 Romaguera, Josep, 418, 424, 425, 427
 Román, Jerónimo, 469
 Rosal, Francisco del, 80, 89, 90, 92, 93
 Rouveret, Agnès, 62
 Royo Eguizábal, *fray* Agustín María, 437
 Rubens, Pierre Paul, 145, 146, 147, 148, 186, 302, 406, 485, 492, 519, 520, 534, 543, 544, 549, 584, 585, 592
 Rubio Lapaz, Jesús, 249
 Ruiz Lagos, Manuel, 562, 565, 589, 594, 598

S

Saavedra Fajardo, Diego de, 358, 359, 363, 418, 423, 424, 534
 Sagredo Fernández, Félix, 437
 Sagredo, Diego de, 221
 Sainte-Marie-d'Aracclé, église, 50, 322, 360, 411, 468, 486, 647, 650
 Sainte-Marie-du-Peuple, église, 214, 288, 322, 360, 391
 Sainte-Marie-Majeure, basilique, 20, 21, 50, 51, 52, 165, 215, 275, 288, 320, 322, 332, 360, 364, 390, 391, 411, 445, 447, 452, 461, 468, 479, 484, 485, 486, 487, 491, 492, 510, 523, 609, 636, 644, 645, 646, 647

Chapelle Pauline (ou Borghèse),
51, 52, 165, 215, 288, 332,
484, 485, 486, 645, 646
Saint-Jean-de-Latran, basilique, 55,
215, 216, 260, 287, 288, 364,
391, 487, 513, 524, 609
Salvador Gómez, Vicente, 339,
490
San Andrés, église (chapelle de la
Hermandad de San Lucas), 491,
512, 531, 532, 539, 540, 624
San Juan, Isidro de, 441
San Lorenzo de El Escorial,
monastère de, 206, 232, 245,
246, 252, 253, 256, 257, 325,
326, 347, 363, 371, 408, 508,
548, 617
Sánchez Cantón, Francisco Javier,
210, 221, 222, 252
Sánchez Coello, Alonso, 128, 198
Sánchez de Madariaga, Elena, 483
Sánchez Lucero, Gonzalo, 204
Sandmann, Manfred, 97
Sans de la Llosa, Diego, 457
Santa Cruz, Melchor de, 103, 104,
113
Santa María de las Nieves, église,
487
Santa María la Blanca, église, 486,
487, 488
Santa María, Juan de, 523, 524
Santiago, Hernando de, 408, 445
Santos, *fray* Francisco de los, 256,
257, 258
Sanz, María Jesús, 491, 512, 531,
532
Saragossà, Llorenç, 508
Sarmiento de la Cerda, Teresa,
344, 345
Saumaise, Claude (Salmasius), 378,
379
Schaefer, Jean Owens, 519, 550,
551, 553
Schnapper, Antoine, 85, 113, 116,
492
Selig, Karl-Ludwig, 180
Sellers, Eugenic, 29
Sénèque, 111, 236, 244, 340, 341,
418, 420, 421, 428, 582
Séroug, 25, 26, 316
Serra, Miguel de la, 446
Sevilla, Juan de, 526
Séville, Isidore de, 91, 96
Sigüenza, *fray* José de, 80, 245, 246,
252, 253, 254, 255, 256, 258,
324, 326, 469, 479, 480
Siloé, Gil de, 434, 497
Silva y Arteaga, Alonso de, 440
Silva y Pacheco, *fray* Diego de, 475,
476, 477, 481
Silveira, Miguel de, 280, 292, 294
Sixte V, pape, 484
Sloman, Albert E., 617
Sobejano, Gonzalo, 572
Sobrino Chomón, Tomás, 481
Sobrino, Francisco, 80
Soledad, Vierge de la, 483
Solórzano Pereira, Juan de, 418,
419
Soriano, Francisco, 443, 500

Soterraña, Vierge de la, 480, 481,
482
Soto, Hernando de, 417, 422, 423
Spinal, *fray* Joseph, 459
Spinosa, Nicola, 507
Stevens, John, 80
Stirling Maxwell, William, 531, 532
Stoichita, Victor I., 35, 77, 304,
422, 496, 499, 500, 513, 519,
525, 526, 527, 537, 540, 545,
547, 549
Strabon, 251
Stratton, Suzanne, 498, 499

T

Talavera, Gabriel de, 478
Tarín y Juaneda, Francisco, 437,
438
Teniers « le Jeune », David, 73,
548, 549
Textor, Ravisio, 147, 169, 170,
177, 239
Tharès, 25, 26, 385
Théodore le Lecteur, 49, 52, 54,
213, 261, 369, 472, 640, 647
Théodose le Jeune, empereur, 49
Timanthe, 28, 31, 142, 143, 147,
175, 176, 177, 179, 180, 182,
198, 201, 223, 247, 249, 253,
274, 309, 370, 382, 383, 385,
387, 407, 464, 476, 477, 565,
567, 573, 608
Timoneda, Joan, 102, 103, 105,
108, 109, 110, 113, 274
Tintoret, Le, 257, 258, 406
Tirso de Molina, 126, 618
Titien, Le, 50, 127, 139, 140, 143,
147, 171, 234, 235, 240, 248,
255, 257, 261, 264, 276, 302,
308, 328, 337, 340, 362, 369,
425, 477, 488, 544, 556, 557,
572, 583, 584, 585
Tompkins, Ptolemy, 548
Tormo y Monzó, Elías, 344, 352
Torre Farfán, Fernando de la, 488
Torres Pérez, José María, 167, 505,
506
Trens, Manuel, 52, 341
Trimpi, Wesley, 116
Tzétzès, Jean, 381

U

Úbeda de los Cobos, Andrés, 450,
489
Urrea Fernández, Jesús, 490

V

Valderrama, *fray* Pedro de, 202,
205, 206
Valdés Leal, Juan de, 304, 488,
489, 491, 511, 512, 520, 531,
532, 610
Valdés, Lucas de, 540, 541, 580,
618
Valdivielso, José de, 166, 258, 259,
260, 261, 271, 280, 291, 292,
513

Valdivieso González, Enrique, 502
Valdivieso, Enrique, 511, 512
Valvanera, Vierge de, 470, 472,
475, 476, 477, 481
Valverde de Hamusco, Juan, 395,
532
Valverde, Vierge de, 470
Vanderhamen, Lorenzo, 258, 260,
262
Vargas, Luis de, 198, 199, 308
Vasari, Giorgio, 9, 38, 74, 186,
198, 308, 309, 340, 361, 392,
532, 537, 540, 541, 546, 580
Vasoli, Cesare, 377
Vega Rodríguez, Pilar, 96
Vega, Diego de la, 442, 446
Velasco, Andrés de, 412
Velázquez, Diego, 140, 146, 166,
182, 257, 302, 306, 311, 312,
334, 355, 359, 362, 365, 375,
381, 382, 388, 389, 407, 489,
509, 529, 534, 542, 552, 586,
623, 624
Ménines, Les, 388, 389, 528, 542,
543, 544, 545, 546, 547, 553,
623
Veldman, Ilja M., 551
Vélez de Guevara, Luis, 292
Vénus, 61, 86, 127, 223, 240, 264,
272, 298, 333, 362, 378, 425,
428, 457, 463, 574
Vernant, Jean-Pierre, 44
Véronèse, 258, 340, 634
Véronique, la, 26, 50, 56, 57, 58,
167, 260, 287, 318, 323, 341,
368, 389, 390, 495, 508, 524,
525, 601
Villafañe, Juan de, 470, 471, 479,
480
Villafañe, Pablo de, 142
Villafranca, Pedro de, 339
Villahermosa, maître de, 508
Villalón, Cristóbal de, 221, 222
Villalón, Francisco de, 204
Villamediana, comte de, 162, 165,
173, 613
Villani, Filippo, 71
Villava, Juan Francisco de, 416,
428
Villegas, Alonso de, 260, 460, 461,
462, 472, 473, 481
Vinci, Léonard de, 116, 308, 328,
335
Virgile, 137, 181, 292, 333, 375,
418
Vitruve, 118, 120, 231, 234, 272,
374, 375, 381, 396
Vittori, Girolamo, 78, 82, 84
Voragine, Jacques de, 15, 17, 18,
20
Vosters, Simon A., 145, 146, 147,
571, 584, 585, 592, 593, 601

W

Waal, Hans van de, 377, 380
Waldmann, Susann, 159, 168, 169,
183, 195, 196, 197, 198, 201,
206, 227, 229, 289, 300, 301,

339, 508, 511, 513, 522, 528,
558, 586, 587
Watteau, Antoine, 549
Ważbiński, Zygmunt, 249, 290
Wedgwood Kennedy, Ruth, 584
Weyden, Rogier van der, 516, 551
Whicker, Jules, 601
Wittkower, Rudolf et Margot, 157,
168, 185, 186, 563, 584

Z

Zabaleta, Juan de, 413, 447, 448,
483, 538, 614, 617
Zárraga, Francisco de, 418, 419,
420, 421, 428
Zeus, 39, 41, 44, 45, 47, 54, 63, 64,
66, 203
Zeuxis, 28, 30, 34, 60, 61, 62, 109,
111, 113, 114, 116, 125, 130,
142, 144, 147, 176, 177, 179,
180, 182, 186, 213, 214, 221,
222, 232, 233, 234, 239, 240,
241, 245, 247, 249, 258, 272,
273, 306, 307, 310, 313, 314,
319, 331, 347, 358, 362, 370,
382, 383, 385, 387, 444, 458,
464, 469, 480, 537, 541, 565,
567, 573, 574, 587
Zoilus, 177
Zubillaga, Francisco, 437
Zuccaro, Federico, 247, 249, 257,
275, 278, 290, 546, 551
Zurbarán, Francisco de, 166, 513,
514, 515, 516, 517, 525, 526,
531, 623

ILLUSTRATIONS

Première de couverture : détails extraits de Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura sv defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid : Francisco Martínez, 1633, in *Tratados de artes figurativas*, José Enrique García Melero (comp.). Madrid : Fundación histórica Tavera, 2000 (Clásicos Tavera, serie V, Temáticas para la historia de España ; 16), ff^{os} 80r^o (« Apeles »), 107r^o (le singe) et 130r^o (saint Luc).

Quatrième de couverture : motif tiré de Miguel de MOLINOS, *Defensa de la contemplación* [1675], Francisco Trinidad Solano (éd.), Musetti (illust.). Madrid : Editora Nacional, 1983 (Bibliotecas de visionarios, heterodoxos, y marginados. Segunda serie ; 23), 362 p. Répété à la fin de chaque « proposición », ce dessin semble s'inspirer de la joute linéaire ayant opposé Apelle et Parrhasius.

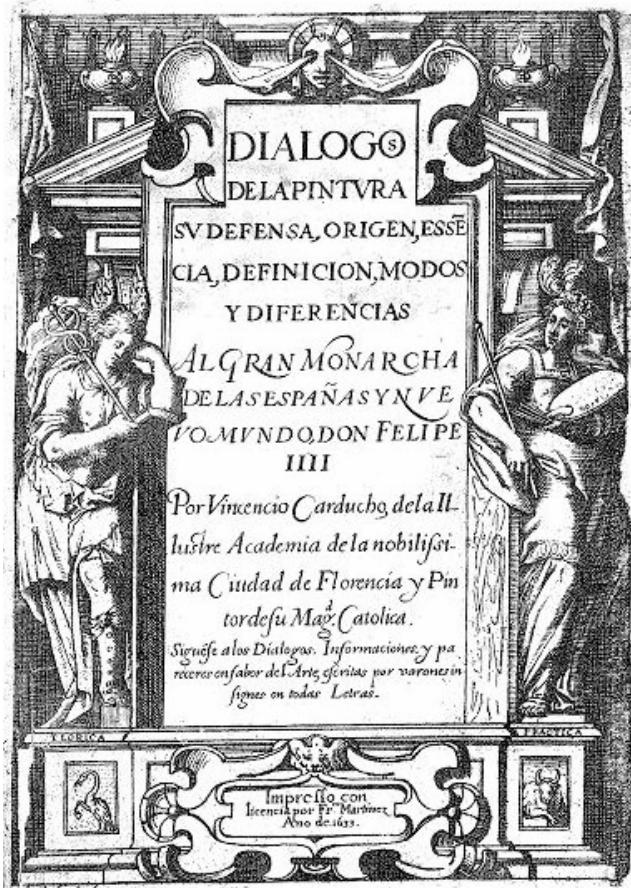


FIG. 1. Francisco FERNÁNDEZ, frontispice des *Diálogos* de Vicente Carducho, vers 1633
Gravure tirée de Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid : Francisco Martínez, 1633, in *Tratados de artes figurativas*, José Enrique García Melero (comp.). Madrid : Fundación histórica Tavera, 2000 (Clásicos Tavera, serie V, Temáticas para la historia de España ; 16), frontispice.



FIG. 2. Francisco FERNÁNDEZ, « Ratione et labore non voluptate et otio », vers 1633
Gravure tirée de Vincencio CARDUCHO, *Dialogos de la pintura...*, f° 25r°.



FIG. 3. Francisco LÓPEZ,
« In vanvm laboravervnt »,
vers 1633

Gravure tirée de
Vincencio CARDUCHO,
Dialogos de la pintura..., f° 36r°.



FIG. 4. Francisco FERNÁNDEZ,
« Ad magna præmia per magnos
pervenitvr labores », vers 1633

Gravure tirée de
Vincencio CARDUCHO,
Dialogos de la pintura..., f° 46r°.



FIG. 5. Francisco FERNÁNDEZ,
 « Pictoribvs promiscvm
 obicetvm atqve poetis »,
 vers 1633
 Gravure tirée de
 Vincencio CARDUCHO,
Dialogos de la pintura..., fº 64rº.



FIG. 6. Francisco LÓPEZ,
 « Ars magna natvrae renovat omnia »,
 vers 1633
 Gravure tirée de Vincencio CARDUCHO,
Dialogos de la pintura..., fº 83rº.



FIG. 7. Francisco LÓPEZ,
 « Ut ars natvram vt pictvra
 devm », vers 1633
 Gravure tirée de
 Vincencio CARDUCHO,
Dialogos de la pintura..., f° 107r°.



FIG. 8. Francisco LÓPEZ,
 « Ipse fecit nos et non ipsi nos »,
 vers 1633
 Gravure tirée de
 Vincencio CARDUCHO,
Dialogos de la pintura sv defensa..., f° 130r°.



FIG. 9. Francisco LÓPEZ,
« Liberalium lux artium excelsa »,
vers 1633
Gravure tirée de
Vincencio CARDUCHO,
Dialogos de la pintura..., f° 163r°.

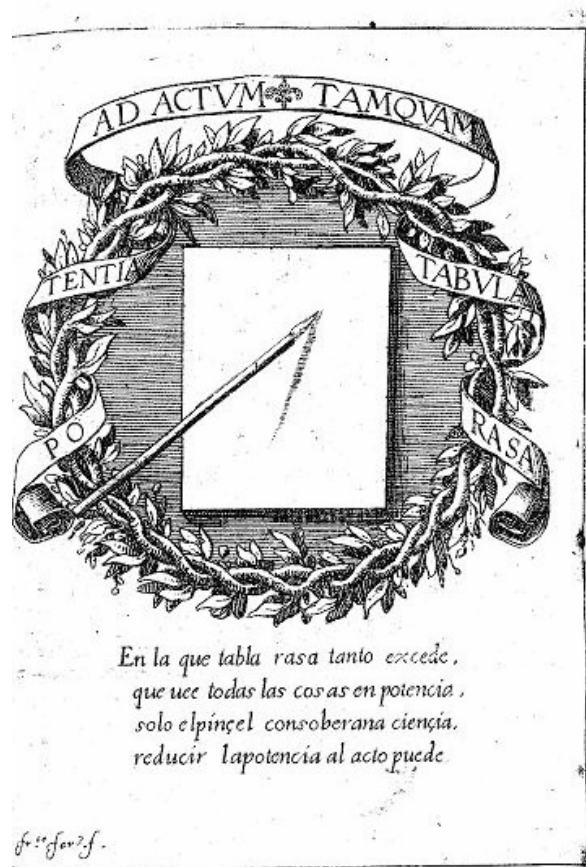


FIG. 10. Francisco FERNÁNDEZ,
« Potentia ad actum tamquam
tabvula rasa », vers 1633
Gravure tirée de
Vincencio CARDUCHO,
Dialogos de la pintura..., f° 230r°..



FIG. 11. Vicente CARDUCHO, *Autoportrait*, vers 1633

Huile sur toile, 101 x 86 cm. Glasgow, Pollock House, Collection William Stirling-Maxwell.

Tirée de Susann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], ill. 5.



FIG. 12. Gabriel ROLLENHAGEN, « Nulla dies sine linea », emblème du *Nucleus Emblematum*, Paris, 1611

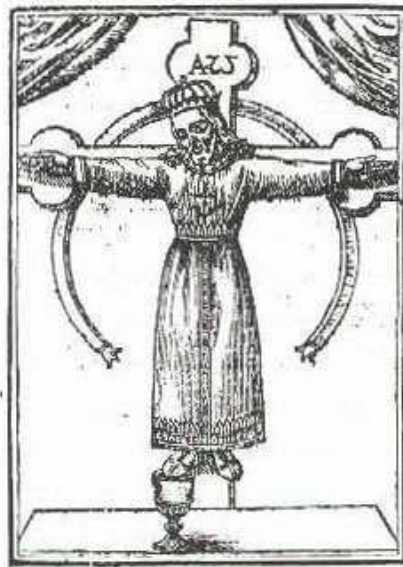
Tiré de Victor I. STOICHITA, *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz (Titre courant ; 18), 2000, p. 98, ill. 29.



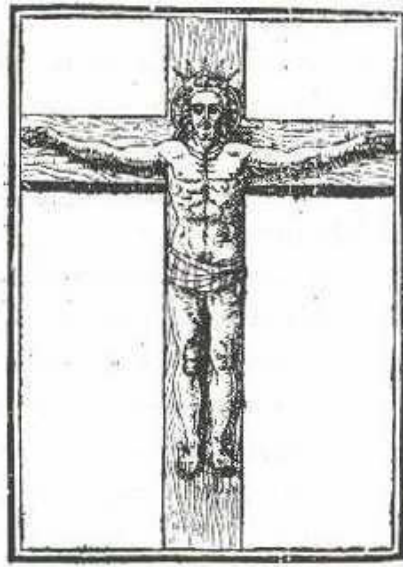
FIG. 13. Juan de VALDÉS LEAL,
Allégorie de la vanité, 1660
Huile sur toile, 130 x 99 cm.
Hartford (Connecticut),
The Wadsworth Atheneum.



FIG. 14. Juan de VALDÉS LEAL,
Allégorie de la repentance
(Conversion de Mañara), 1660
Huile sur toile, 130 x 99 cm.
City of York Art Gallery.



Imago Crucifixi cedeno ligno à Nicodemo ex [a] Principibus homine, & ex Principibus Iudaeorum uno, [b] Discipuloque Christi Domini ante Passionem occiso, incisa, & Luca aervata. (a) An. 1. & Glia. Teresina. (b) An. 1771. in 1. 1. 101.



Imago Crucifixi cedeno rēn ligno à S. Luca Evangelista, & [a] individuo S. Pauli. omnis peregrinationis Comite, incisa, & Siroli propē Albionem aervata. (a) S. Hier. da vate illi. & Lyr. in a epist. ad Thimoth. 4.

FIG. 15. Anonyme, *Crucifix de Nicodème (dit de Lucques) et de saint Luc*
Gravures extraites d'Angelo ROCCA, *Opera Omnia*, Rome, 1719, vol. II, p. 252,
in Francisco PACHECO, *El arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (éd.). Madrid : Cátedra, 1990
(Arte, Grandes Temas), p. 728, ill. 81.

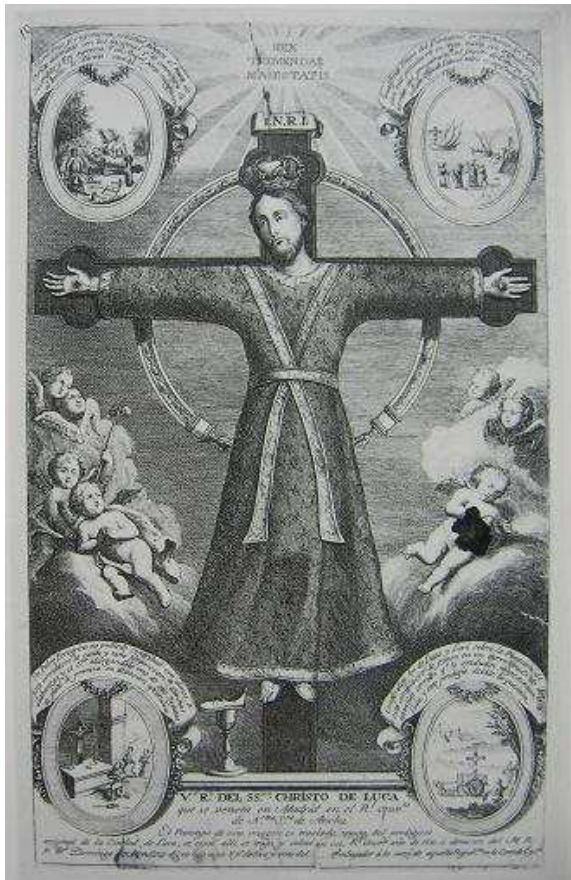


FIG. 16. José MUNTANER Y MONER,
Crucifix de Lucques, vers 1610

Gravure, 37,1 x 22 cm. Museo Municipal de Madrid [14864(a)].

Tirée d'*Arte y devoción: estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en las iglesias madrileñas*. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía nacional, 1990, p. 11.

Nicodemus p.^r inspiracion celestial fabrica el busto de / Christo adornado en las insignias q.^e le convienen de / Sacerdote y Rey supremo. Y un Angel pone milagrosam.^{te} / al busto la divina caveza. // REX TREMENDAE / MAIESTATIS // Gualfredo Obispo del Piamonte se embarca en Jope / con este simulacro en una nave sin tripulacion / arriva asi prosperam.^{te} al puerto de Luni (oy Ceresana) / y Juan Obpo. de Luca la sale a recibir p.^r revel.^{on} divina. // Vn Pobre Peregrino no pudiendo contribuir con dones á / este simulacro: le canta y tañe fervorosam.^{te} divinas / alabanzas, y el S.^{or} alargandole uno de sus zapatos / de plata le premia su devocion afectuosa. // Contienen los de Luca y Luni sobre la Posesion de / este simulacro: le ponen en un carro tirado de dos / novillos cerriles q.^e le conducen respetuosam.^{te} á / Luca, y este prodigio decide la question. // V.^o R.^o DEL SS.^{mo} CHRISTO DE LUCA / que se venera en Madrid en el R.^l Conv.^{to} / de N.^{ra} S.^{ra} de Atocha. / El prototipo de esta imagen es traslado exacto del prodigioso / original de la Ciudad de Luca, se copió allí, se trajo, y colocó en su R.^l Conv.^{to} año de 1610. a devocion del M. R. / P. Fr. Domingo de Mendoza digno hijo suyo. Y p.^r dadiva y voto del... Embajador a la saz de aquella Repub.^{ca} en la Corte de Esp.^{na} / [...] Mall.



FIG. 17. Jusepe MARTÍNEZ, *Autoportrait*, vers 1655 ou 1664
Huile sur toile, 75 x 94 cm. Saragosse, Museo Provincial de Bellas Artes.



FIG. 18. José GARCÍA HIDALGO, frontispice des *Principios* avec autoportrait, vers 1691
 Gravure tirée de José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas, que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfiles del hombre, muger y niños* [1691], Sergio G. Mateo, Inocencio Galindo Mateo (éd.). Valence : Universidad Politécnica de Valencia, Tératos (Áurea), 2006, vol. 2, frontispice.

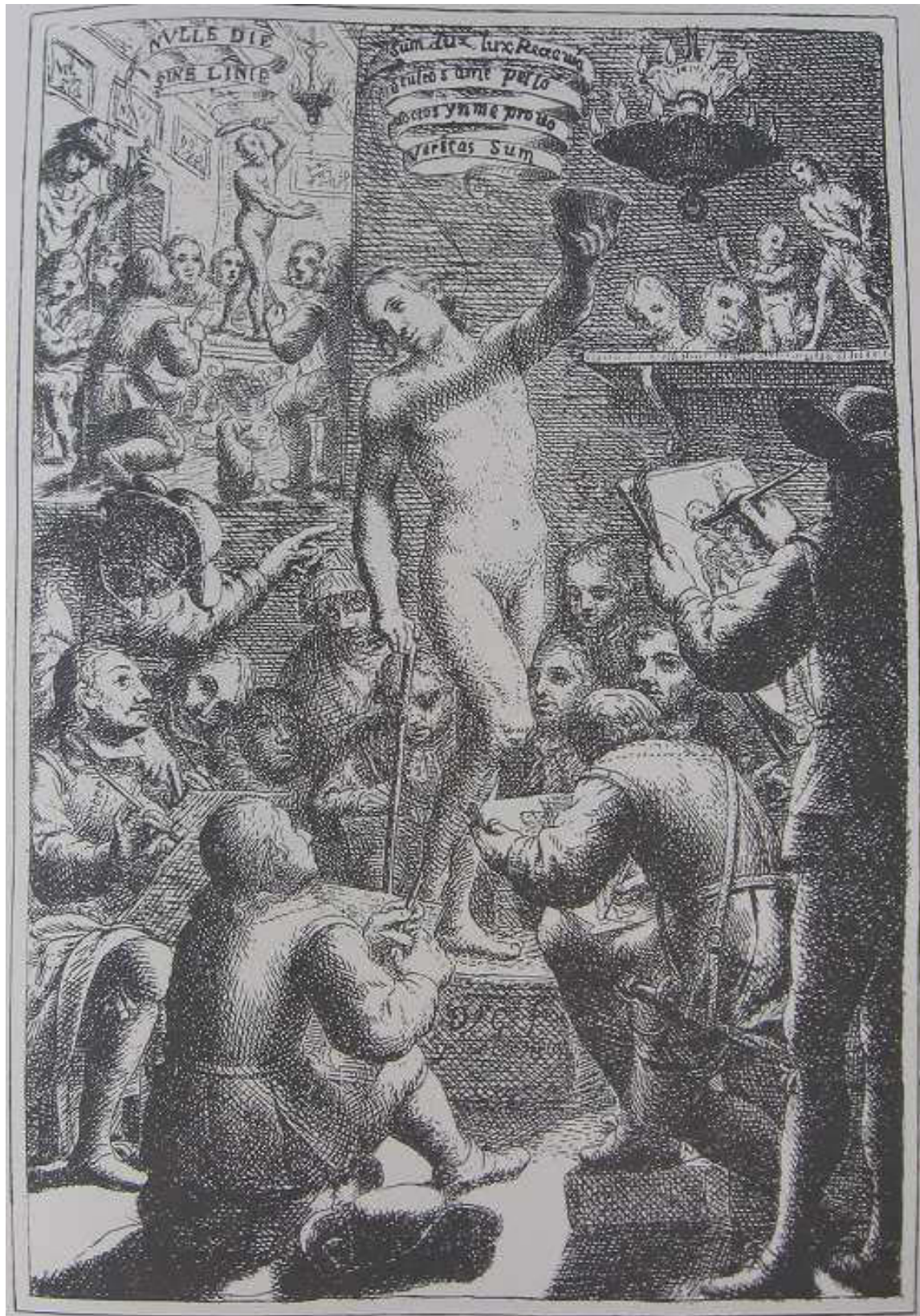


FIG. 19. José GARCÍA HIDALGO, séance de dessin dans une académie, vers 1691
Gravure tirée de José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura...*,
vol. 2, fº 11.



FIG. 20. Juan Andrés RICCI, frontispice de la *Pintura sabia*, vers 1660-1662

Gravure tirée de Juan Andrés RICCI, *La pintura sabia*, éd. fac-similé par Fernando Marías et Felipe Pereda.

Tolède : Antonio Pareja, 2002, vol. 2, frontispice.

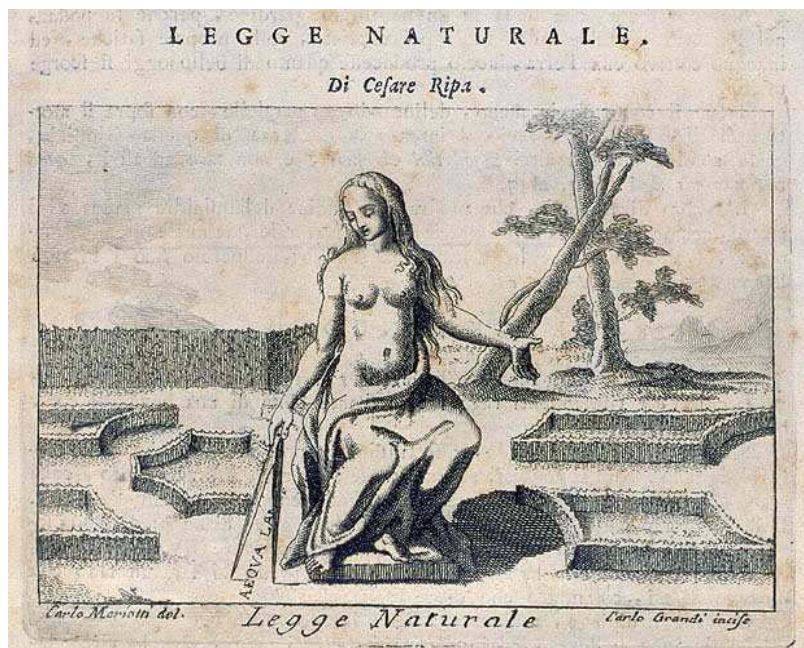


FIG. 21. Cesare RIPA, *Iconologia*, « Legge Naturale »

Gravure tirée de l'*Iconologia* del cavaliere Cesare Ripa perugino notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi. Pérouse : Piergiovanni Costantini, 1766, t. IV, p. 9.

132

ICONOLOGIE.



FIG. 22. Cesare RIPA, *Iconologie*, « Loy natvrelle »

Gravure tirée de Cesare RIPA, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* [1643], trad. par Jean Baudoin ; ill. de Jacques de Bie. Paris : Aux amateurs de livres (Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la bibliothèque interuniversitaire de Lille ; 5), 1989, 2^e partie, p. 132.

fue Comaxator y Legado del Pueblo Romano en
 Persona de Greco flatio.

Turpilio Cavallo Romano ^{de Senensis} Attrevis Labeon
~~de Senensis~~ ^{de Senensis} y Proconsul de la Provincia
 de Narbonense. exercitaron este Arte Por ser nobilis-
 simo = de Turpilio se ven en Verona muchas obras. Pudo con la mano iz quando lo
 qual nose cuenta de un
 guano uno antes glorioso
 de pintar en tablas por que
 nos dice plinio q
 lo tiempo acia poro giva
 muchos muy diestros = pero
 era Arte acia venido ya
 atenuase por este de Rusa
 y Viterbis y de la ce-
 lebre escuela de Caracci
 Principales acia de la
 pintura q nose de un gran
 ingenio. Quando se ha
 x

Quinto Pedio ^{mudo por natural} ^{nino} de Paes Anos, nieto de Quinto
 pedio Varon Triunfal y consular cohevedero dudo
 por Julio cesar Al emperador Octaviano Augusto
 su sobrino. Aprendio a pintar con consulta de
 Mefala y Aprobacion del mismo Augusto =
 de adonkato muchos en este arte muyos multos en un
 espantate la estimacion de lo pinto. Principal en Roma
 El glorioso Evangelista san Lucas historiador de
 nra Santa Madre la Iglesia catholica, q se vivio
 por los años de christo, 90 en el qual paso Al
 cielo. por ser este Arte tan Noble uso del y
 Pintando Las Imagenes divinas conformo a las
 historias escritas con las pintadas. Pinto Ala
 Imagen de xpo, y la de su sanctissima madre
 las de S. P. y S. Pablo, Retratos tan al natural
 q fueron estimados en mucho, y tanto, q la empe-
 ratriz Dutcheva edifico un templo en constanti-
 noplá y puso en el La Imagen de La Virgen
 N. S. hecha por S. Lucas, la qual Al presente esta
 en Roma, este divino Pintor ensens. a Sabios
 e ignorantes dando libros a los unos y a los otros
 en que podian ser enseñados, que tienen una
 excelencia Las Pinturas, q son libros de los
 ignorantes q no han aprendido letras, porque
 alli ven pintado lo q leen otros en los libros
 Verificase esto. en que S. Gregorio Papa mando
 que pintasen en las Iglesias Las historias con-
 tenidas en el evangelio =

Entre Los Historiadores ay Grande Variedad Sobre
 Los Primos inventores de La pintura, Plinio
 en el libro 7. dice q Giges el de Lidia fue el
 Prim. qn egipto halló este Arte, Aristoteles, dice q fue Egipto.

de la 3.ª plana.

Vede apiano lib. 35
 cap. 4. pag 633.

fue S. Lucas natural
 de la ciudad de Anotolia
 de nobilissima familia.
 Virgen y martyr. segun
 escriuen. S. Gregorio nasim
 zero ~~doctissimo~~
 en todas las ciencias letras,
 aprendio esta nobilissima
 arte por su interese.
 uasta n.º.

S. imagenes de la sancti-
 ssima Virgen Maria N. S.
 de Venecia en Roma por un
 gineral de su mano. Unas
 en Maria la Mayor, otra del
 Populo, y otra de san zebid.
 en los templos de sus nombres.

FIG. 23. Lázaro DÍAZ DEL VALLE, citation sur saint Luc dans Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura, vers 1659

Tirée de Lázaro DÍAZ DEL VALLE, Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo con un epilogo y nomenclatura de sus mas yllustres y mas affamados Profesores y muchas honras y mercedes que los han becho los Mayores Principes del orbe y juntamente se da Razon de los Principes que han exercitado el pintar [1659], fº 20vº.

(Cliché du CSIC)



FIG. 24. Antonio PALOMINO et Hipólito ROVIRA Y BROCANDEL, *Theorica de la pintura*, 1715
 Gravure, 27 x 19 cm. Tirée d'Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictorico y escala optica : Tomo I : Theorica de la pintura en que se describe su origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, e ilustran...* Madrid : Lucas Antonio de Bedmar, Impresor del Reyno, 1715, in *Tratados de artes figurativas...*, frontispice.



FIG. 25. Antonio PALOMINO et Juan Bernabé PALOMINO, *Practica de la pintura*, 1723
 Gravure tirée d'Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictorico y escala optica: Tomo segundo: Practica de la pintura en que se trata de el modo de Pintar à el Oillo, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que en su manipulacion pueden ocurrir...* Madrid : Viuda de Juan García Infançon, 1724, in *Tratados de artes figurativas...*, frontispice.



FIG. 26. Matías de IRALA, Diego de COSÁ, *La reine Isabelle Farnèse, épouse de Philippe V*, 1715

Gravure, 21,4 x 31,5 cm. Collection Carderera.

Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*.

Madrid : Turner, 1979, vol. 1, p. 128.



FIG. 27. Matías de IRALA, frontispice du *Metodo sucinto i compendio*, 1739
Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, frontispice.



FIG. 28. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendio*, éloge de Ferdinand VI, 1739
Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, f° 8.



FIG. 29. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, « Academia simetrica matritensis », 1739
 Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, f° 14.



FIG. 30. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, « Pincel panegirico », 1739
 Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, f° 14.



FIG. 31. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, modèle de frontispice, 1739
Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, f° 24.



FIG. 32. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, autre modèle de frontispice, 1739
Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, f° 25.



FIG. 33. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, Adam et animaux, 1739
Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, fº 7.

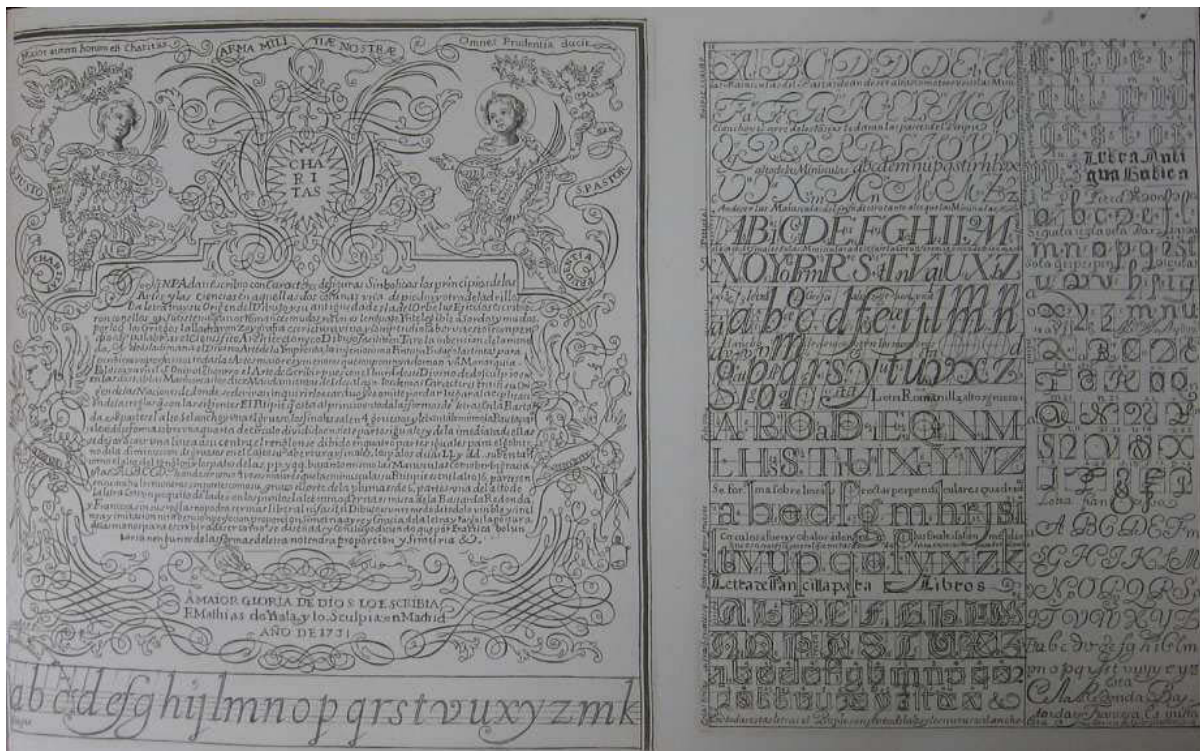


FIG. 34. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, la calligraphie, 1739
Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, fº 13.



FIG. 35. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, modèle de frontispice avec musiciens, 1739

Tirée d'Antonio BONET CORREA, *Vida y obra de fray Matías de Irala...*, vol. 2, f° 31.



NO ay quien de ver á la frunziáa mona,
 Qual anda enamorada,
 De sus negros hñuclos, no se ria,
 Qual se vsana y ensona,
 Porque entiende que cosa máis salada,
 Mas luzida y hermosa no se cria,
 Y alguno queriendo
 Se ésta, no advierte en propio amor ardiendo,
 Que aunque no son hermosas.
 Tambien el se enamora de sus cosas:

FINIS

FIG. 36. « Sic sua cuique placent » (« A cada uno le placen sus cosas »),
 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*
 Baeza : Fernando Díaz de Montoya, 1613, ffos 45rº-46vº, livre 2, emblème 23.



CENTVRIA. I.

98



EMBLEMA. 98.

*Siendo la mona abominable, y fea,
 Si a caso ve su rostro, en vn espejo
 Queda de si pagada, y no desea
 otra gracia, beldad, gala, o de espejo.
 La mal carada, se tendra por dea,
 Del rostro acicalando el vil pellejo,
 Y cada qual, de gloria desseoso,
 Lo feo le parece ser hermoso,*

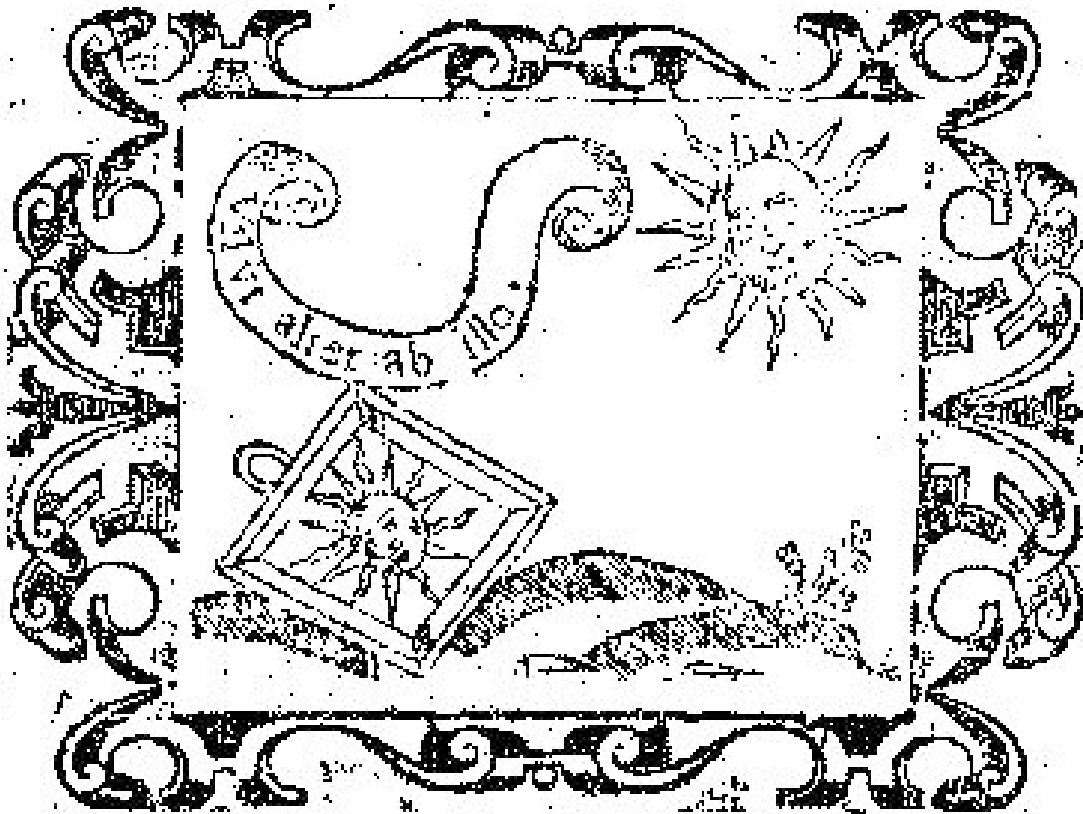
N 4

N 1

FIG. 37. « Nulli non sua forma placet » (« Ninguna está a disgusto con su propio aspecto »),
 Sebastián de COVARRUBIAS HOROZCO, *Emblemas morales*
 Madrid : Luis Sánchez, 1610, ff^{os} 96r^o-96v^o, livre 1, emblème 96.



FIG. 38. « Sic amat ut perdat » (« Ama de forma que destruye »),
 Sebastián de COVARRUBIAS HOROZCO, *Emblemas morales*
 Madrid : Luis Sánchez, 1610, ff^{os} 187^o-187^o, livre 2, emblème 87.



Mirase el sol en el bruñido azero,
 Y diraga en le mira,
 Que es sol segundo de aquel sol primero,
 Numenut por el aduira
 Per que si un alma en envidia se apura,
 Le estampa Dios de suerte ja figura,
 Que quien à verle alcanza
 Puede de zulo Dios en semejança,
 Pues es un sol segundo
 De Christo Sol del universo conopa.

N 3

In

FIG. 39. « Velut alter ab illo » (« Como un otro de aquél »),
 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*
 Baeza : Fernando Díaz de Montoya, 1613, ff^{os} 99r^o-100v^o, livre 1, emblème 43.

EMBLEMAS

Nemo in alienis sapiens.

Ninguno sabe en ministerio ageno.



*Hurtar quiso el exercicio
De uicrio trabajador
Un Ximio, cuyo primor
Le dio con muerte el oficio.
Y el rustico de ira lleno
Al tiempo que le mataua
Le dixo: Quien te mandoua
Meterle en oficio ageno?*

Repre-

FIG. 40. « Nemo in alienis sapiens » (« Ninguno sabe en ministerio ageno »),
Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*
Madrid : Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599, ff^{os} 53v^o-55v^o, emblème 26.

MORALIZADAS. 92

Humanum desiderium.

El humano deseo mal se logra.



*Alcançar vna granada
Vn Ximio vna vez queria,
Pensando que la hallaria
Bien madura y sazónada.
Atrojòla de la manõ.
Por hallarla desabrida:
Qual del arbol de la vida
Se alcança el deseo humano.*

M 4

LA

FIG. 41. « Humanum desiderium » (« El humano deseo mal se logra »),
Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*
Madrid : Herederos de Juan Íñiguez Lequerica, 1599, ff^{os} 92r^o-94r^o, emblème 44.



FIG. 42. « El amor de sí mismo »,
 Diego LÓPEZ, *Declaración magistral
 de los Emblemas de Alciato*, 1615
 Tiré d'Antonio BERNAT
 VISTARINI, John T. CULL,
*Enciclopedia de emblemas españoles
 ilustrados*, Madrid : Akal, 1999
 (Diccionarios), p. 557.

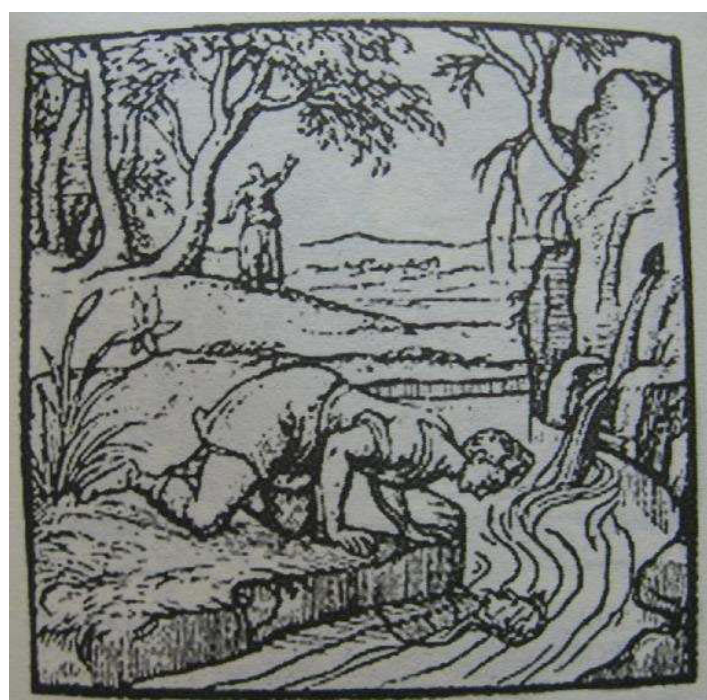


FIG. 43. « El amor de sí mismo »,
 Andrea ALCIATO, *Emblemas*
 Trad. Bernardino Daza. Lyon :
 Guilielmo Rovillio, 1549, p. 228,
 emblème 184.



E C O S,

Que miras ò bell Narcis
Repara, que cego estas
No coneixent sent tan rara
Ancias, y sospirs dispara
Ton Cor, mes de que serueix
Mira, repara, y coneix
Infelis rapas ta cara.

*infelis
ò rapas
ta cara*

Ninfa miro, que ab porfia
Ancia, cuydado, y recel
Puix de sa cara la esfera
Luego dignament se esmera
Mon pit vent en ella clar

*dona al dia
fins al Cel
es primavera*

Nai-

FIG. 44. « Fallit Imago », Josep ROMAGUERA,
Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas, Catalana facundia ab Emblemas Illustrada
Barcelone : Joan Jolis, 1681, pp. 43-46, emblème V.

Magnus in Magnis.

EMBLEMA XXX.



*Quam vanè Astrorum Divumq; papilio Regem
Occupat, huic alas diu penecillus agit.
Ingentes animos, dignas Iove concipe curas,
Vnde ingens Princeps, quem leviora premunt?*

COMMENTARIVS.

1



UM ergo tot sint ac tanta, quæ Reges ac Principes anxios, & sollicitos reddere possint, si dignitati suæ, & orbis expectationi, ut oportet, respondere desiderent, eo impensius eidem emendandum est; ut ipsorum animus Republicæ potius commodis, quam voluptatibus studeat, & in serijs curis, ac laboribus occupatus, omni nimio lusu luxuque se posito, nihil iucundius, nihil voluptuosius sibi habeat, ac ducat, quam illius tranquillitatem, quam civium mores, quam legum auctoritatem. Hæc meditari, hæc procurare, hæc tueri, eorundem sit alea, lusus, venarus, & amores, qui Numinis vice inter homines sunt, ad quorum nutum, ut alibi inquit Seneca, tot hominum millia stungunt ferrum, & in mortem ruunt, à quorum providentiâ pendent tot urbes, tot regna, & quibus, hoc privilegium inter alia fortuna concessit, ut quodcunque mortalium datum velit, eorum ore pronuntiet, & ex eorum responsis lætitiæ causas populi urbisque concipiant. Vnde secundum

Seneca lib. 1. de Clem. cap. 3.

Idem de Constantia, cap. 8.

FIG. 45. « Magnus in Magnis », Juan de SOLÓRZANO PEREIRA, *Emblemata centum, regio-politica*, 1651 Madrid : typographia Domin. Garcia Morras, 1653 [1^{re} éd. 1651], p. 227, emblème XXX.



SOBRE EL ARTICVLO XIX.

*Sies decente a la Magestad de vn
Rey, el que paſſen por ſu mano
los beneficios de meros
montañ*

SENTENCIA.

NO dicen bien con la ſuprema aſſer-
ridad, acciones que no correſpon-
den a ſu grandeza. Deſdize de generoſo,
quien obra como plebeyo. Degenera de
Eoberano, quien no haze alarde de la gene-

892

FIG. 46. « Magnus in magnis », Francisco de ZÁRRAGA,
Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado
Burgos : Juan de Viar, 1684, pp. 301-317, emblème XIX.

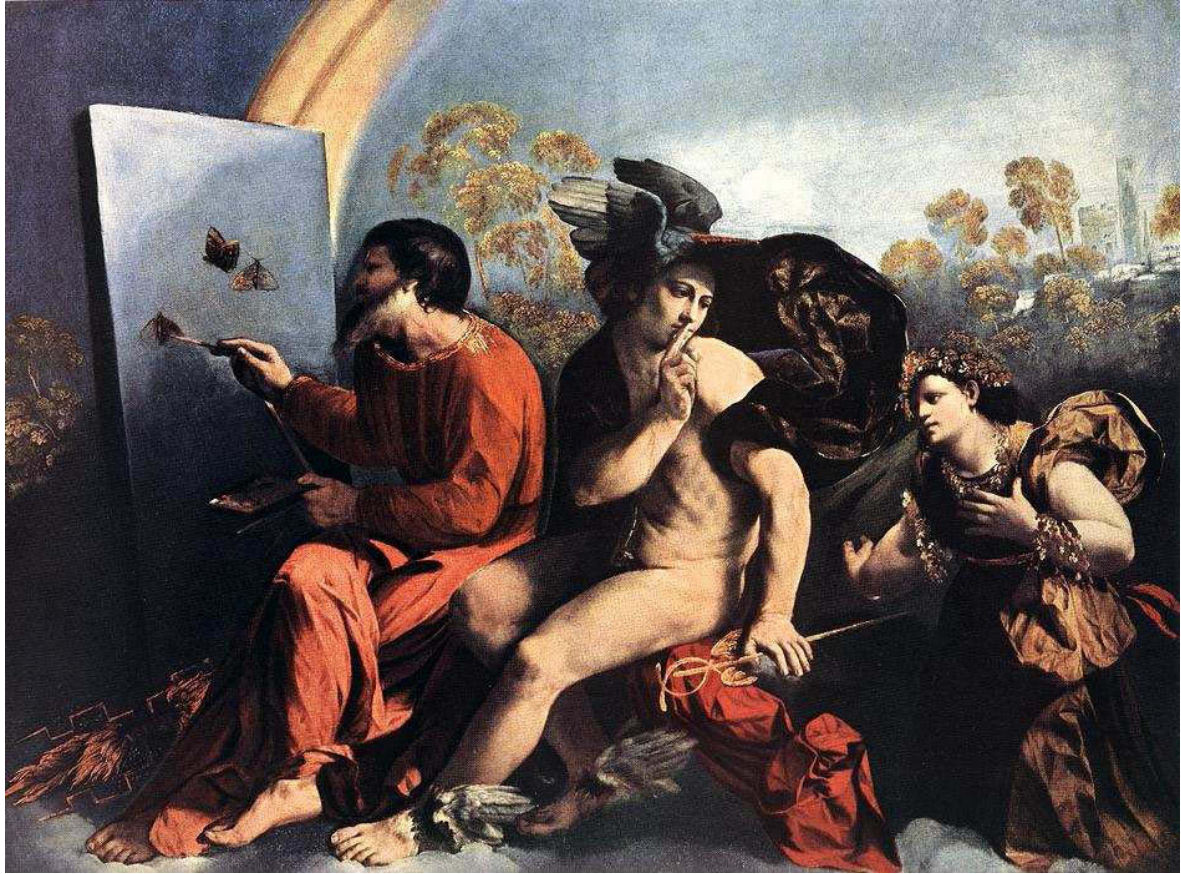


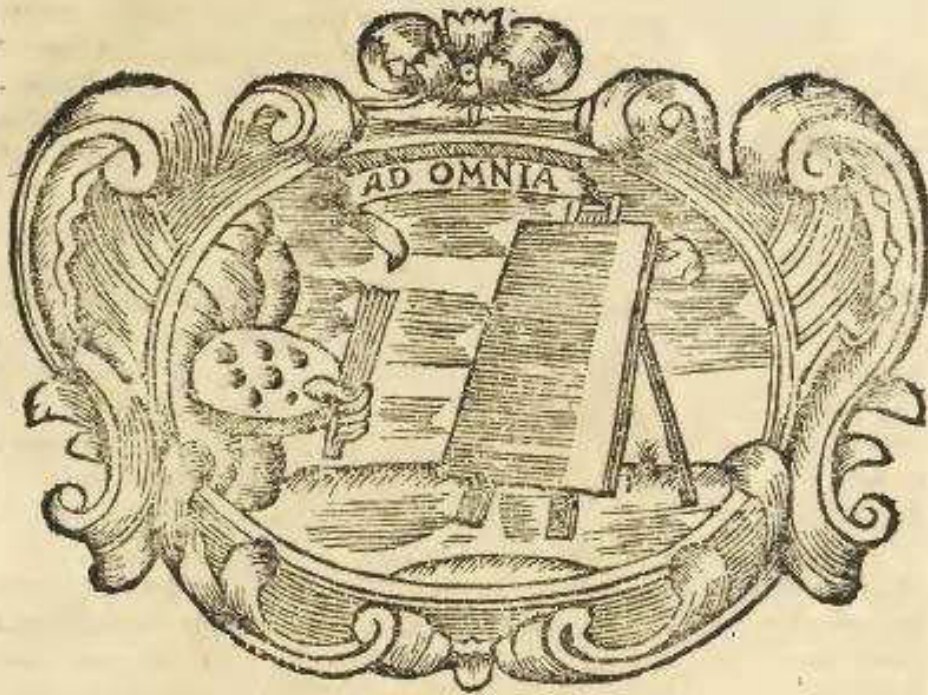
FIG. 47. Dosso DOSSI, *Jupiter, Mercure et la Vertu*, vers 1528-1530
Huile sur toile, 111,3 x 150 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Vera castitas.
La castidad verdadera.



*Estando Laocoon ausente,
Marcela, su muger casta,
Del pizio vna sombra vasta,
Para tenerle presente.
Era de mil perseguida,
Procurando enternecerla,
Mas no pudieron vencerla
De la sombra detenida.*

Final.



COn el pincel, y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte. Con ellos, si no es naturaleza la pintura, es tan semejante a ella, que en sus obras se engaña la vista, y ha menester valerse del tacto para reconocella. No puede dar alma a los cuerpos, pero les dà la gracia, los movimientos, y aun los afectos del alma. No tiene bastante materia para abultallos, pero tiene industria para realcallos. Si pudieran caber zelos en la naturaleza, los ruuiera del arte, pero benigna, y cortès se vale del en sus obras, y no pone la vltima mano en aquellas q̄ el puede perfeccionar. Por esto nació desnudo el hōbre, sin idioma particular, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria, y de la fantasia, para que en ellas pintasse la doctrina las imagenes de las artes, y ciencias, y escriuiesse la educacion sus documentos, no sin gran misterio, previniendo asì, que la necesidad, y el beneficio estrechaissen los vinculos de gratitud, y

A 4

amor

FIG. 49. « Ad omnia », Diego de SAAVEDRA FAJARDO,
Idea de vn Príncipe político Christiano, rapresentada en cien empresas, 1640
 Madrid : Andres Garcia de la Iglesia, 1666 [1^{re} éd. 1640], p. 7, emblème 2.

EMBLEMA X.



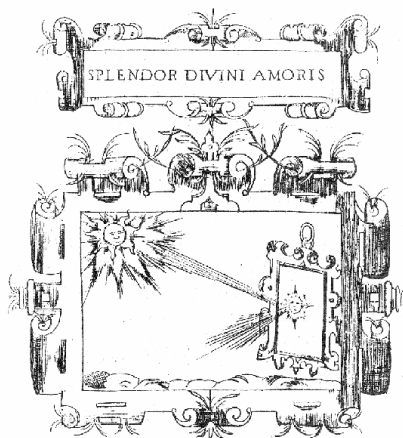
ROMANSE AB SEGVIDILLAS

Gloria del gran Cleofanto
De la fama mut exis
De la vista cert engany
De colòrs continuo Abril.
A velentias del peestre
Lo insulso dels esmaltins.
Vida animan, y bellefa
Donant cuydado als sentits.
Al ayre de aguts armiños
Triunfa Marte, y Venus viu
Is veuan desesperar
Ero amant, y bell Narcis,

Y

FIG. 50. « Consilijs simul, & fato valens », Josep ROMAGUERA,
Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas, Catalana facundia ab Emblemas Illustrada
Barcelone : Joan Jolis, 1681, pp. 95-98, emblème X.

EL amar à Dios sobre todas las cosas , es el primero mandamiento , y el que mas nos importa , pues nadie lo puede amar , sino siendo amado primero por él ; por este medio del amor divino , puede nuestra alma subir al mas alto grado , que se puede alcançar , que es à unirse con el mismo Dios , conformando en todo su voluntad con la suya , con esto queda una Alma tan enriquecida , y tan llena de luz , que no solo resplandece ella en sí , sino el resplandor , que tiene , le comunica à los demas , ayudandoles , y dandoles luz , para encenderlos en el mismo amor. Lo que se nos enseña en esta Empresa del Sol , que no solo da luz al espejo , sino haze , que el mismo espejo con la reverberacion de los rayos , de luz y claridad para alumbrar , que es lo que haze el amor divino.



DEI

VULT,

FIG. 51. « Splendor divini amoris », Juan de BORJA, *Empresas morales*
Bruxelles : Francisco Foppens, 1680, pp. 378-379, emblème 186.



D^{ra} Inmota mouebo in como una mujer
 Grande mente en la vida se alarga,
 Pues no anda de lugar que se alarga
 Por el mundo en la vida se alarga.
 Para este efecto, se presenta el efecto
 Y se presenta en la vida se alarga,
 Y en fin se presenta
 Que se de en la vida se alarga.

FIG. 52. « Inmota mouebo » (« Moveré las cosas fijas »),
 Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*

Baeza : Fernando Díaz de Montoya, 1613, ff^{os} 107r^o-108v^o, livre 1, emblème 47.



FIG. 53. « Exemplar Iesv » (« Maria exemplar de Iesus »), Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios María Señora Nuestra*. Burgos : Diego de Nieua y Murillo, Real Cartuja de Miraflores, 1659, fº 14vº.

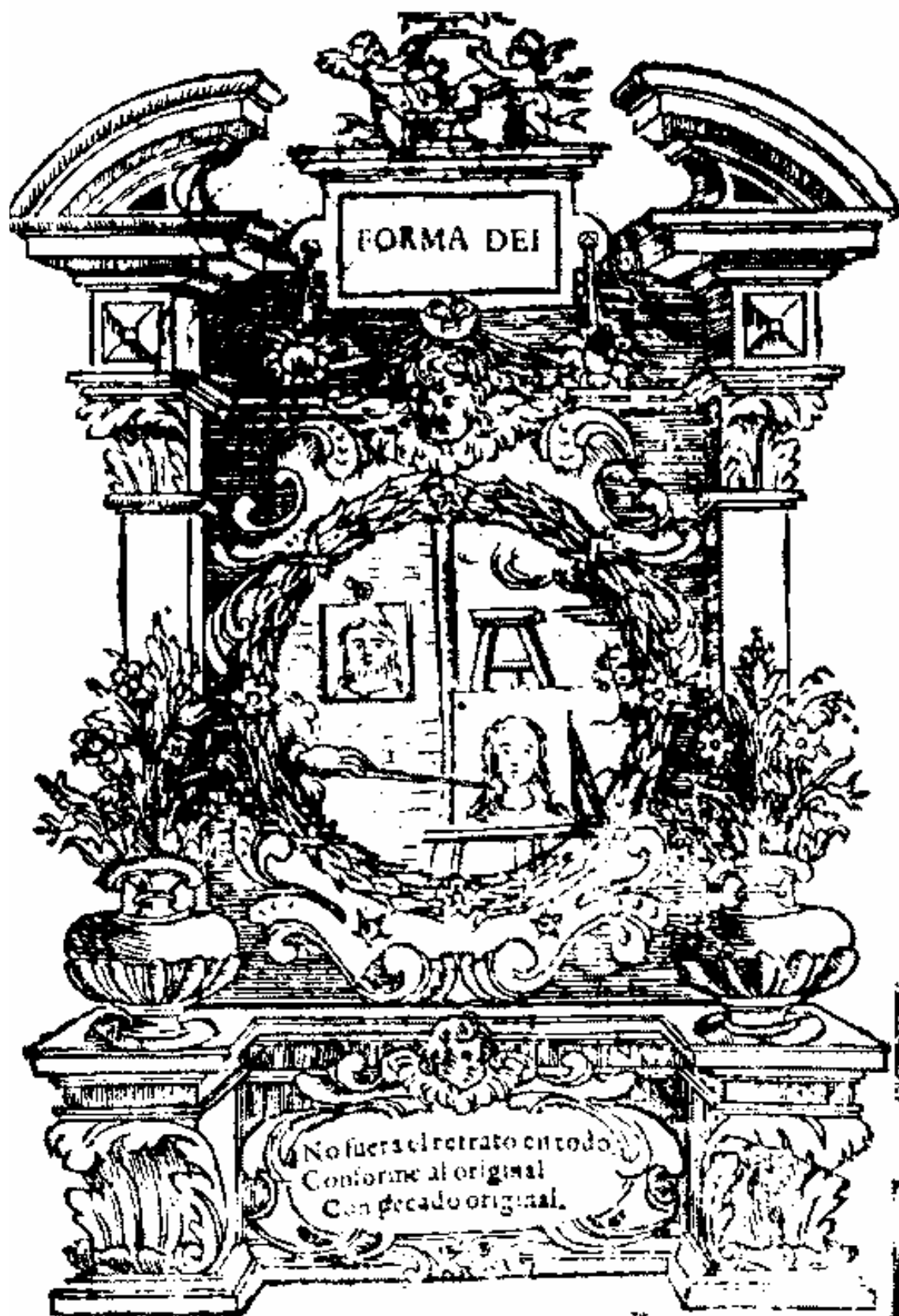


FIG. 54. « Forma Dei » (« Maria, Retrato de Dios »), Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios María Señora Nuestra*. Burgos : Diego de Nieua y Murillo, Real Cartuja de Miraflores, 1659, fº 22vº.



FIG. 55. Gravure de la Vierge allaitant l'Enfant Jésus, Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios María Señora Nuestra*. Burgos : Diego de Nieua y Murillo, Real Cartuja de Miraflores, 1659, fº 8vº.



FIG. 56. Gravure de l'Immaculée Conception, Francisco CROS, *Fiestas que en la insigne Universidad de Valencia se celebraron del glorioso Doctor y Evangelista San Lucas*. Valence : Miguel Sorolla, 1626, p. 32.



FIG. 57. Francisco de ZURBARÁN,
La Sainte Face ou *Le Voile de Véronique*, 1658
Huile sur toile, 105 x 83 cm.
Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

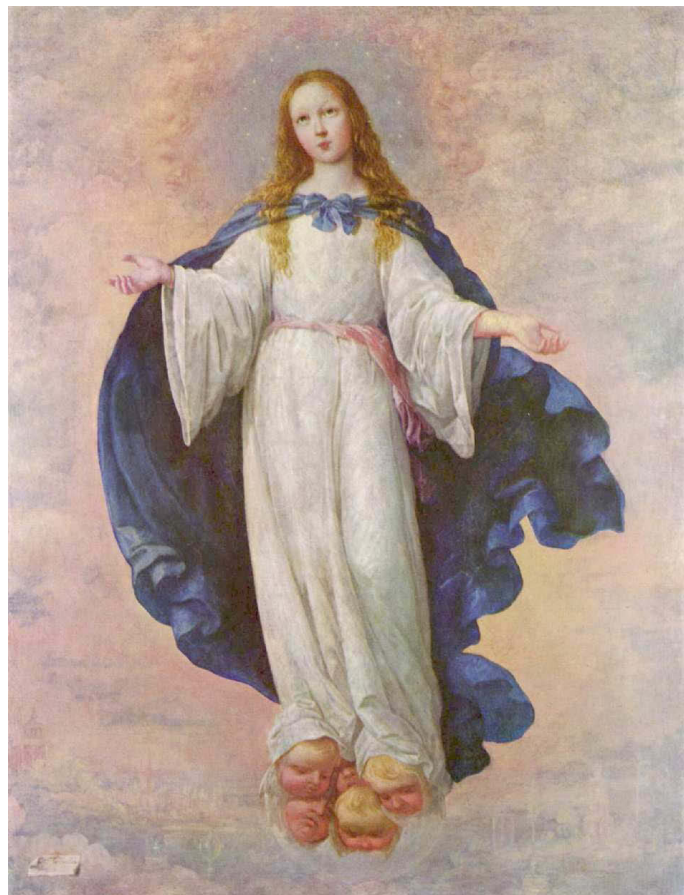


FIG. 58. Francisco de ZURBARÁN,
L'Immaculée Conception, 1661
Huile sur toile, 136 x 102 cm.
Budapest, Szépművészeti Múzeum.



FIG. 59. Anonyme, *Madonna Salus Populi Romani*, VI^e siècle ?

Icône, Rome, basilique Sainte-Marie-Marie, chapelle Pauline.

Tirée de Pietro AMATO, *De vera effigie Mariae : antiche icone romane*, catalogue de l'exposition à la basilique Sainte-Marie-Majeure à Rome, 18 juin-3 juillet 1988. Milan : A. Mondadori ; Rome : De Luca, 1988, première de couverture.



FIG. 60. Flaminio PONZIO, chapelle Pauline, basilique Sainte-Marie-Majeure, Rome, 1605-1616



FIG. 61. Anonyme aragonais,
*Le Pape Grégoire le Grand en procession à Rome
avec la Madonna Salus Populi* ou *Le miracle du
Castel Sant'Angelo*, vers 1500
Panneau d'un retable, tempera sur bois,
94 x 74 cm. Philadelphie, Museum of Art,
collection John G. Johnson.



FIG. 62. Gian Lorenzo BERNINI, Girolamo LUCENTI, *Philippe IV*, vers 1646
Statue en bronze, basilique Sainte-Marie-Majeure, Rome.

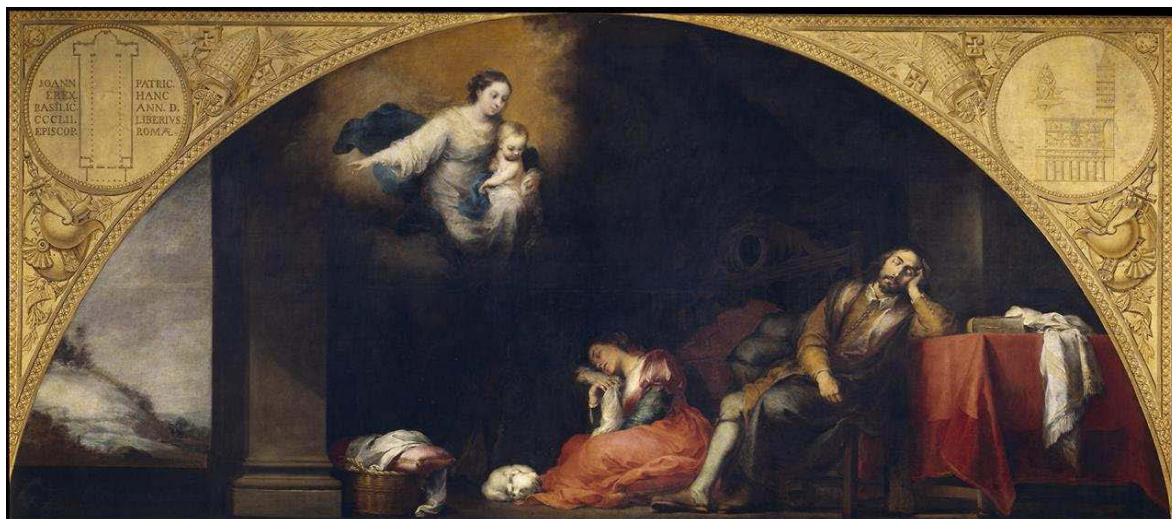


FIG. 63. Bartolomé Esteban MURILLO, *Fondation de Sainte-Marie-Majeure à Rome* :

I. Le songe du patricien Jean, vers 1663

Huile sur toile, 232 x 127 cm. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 64. Bartolomé Esteban MURILLO, *Fondation de Sainte-Marie-Majeure à Rome* :

II. Le patricien révèle son rêve au pape Libère, vers 1663

Huile sur toile, 232 x 127 cm. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 65. Gil de SILOÉ, retablo et sépulcre de Jean II et d'Isabelle du Portugal, 1489-1493
Église de la chartreuse de Miraflores, Burgos.

Tirée de « La Cartuja de Miraflores. II. El retablo », *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, XIII (II),
Joaquín Yarza Luaces (intro.). Fundación Iberdrola, 2007, p. 5.



FIG. 66. Gil de SILOÉ, sépulcre de Jean II et d'Isabelle du Portugal, 1489-1493

Albâtre. Église de la chartreuse de Miraflores, Burgos.

Tirée de « La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros », *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, XIII (I), Joaquín Yarza Luaces (intro.). Fundación Iberdrola, 2007, pp. 26-27.



FIG. 67. Gil de SILOÉ, *La Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, 1489-1493

Statue en albâtre. Sépulcre de Jean II et d'Isabelle du Portugal, église de la chartreuse de Miraflores, Burgos.

Tirée de « La Cartuja de Miraflores. I. Los sepulcros », *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, XIII (I), Joaquín Yarza Luaces (intro.). Fundación Iberdrola, 2007, p. 41.



FIG. 68. Autel de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
(Cliché de *fray* Agustín María Royo Eguizábal)



FIG. 69. Mur gauche de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
(Cliché de *fray* Agustín María Royo Eguizábal)



FIG. 70. Mur droit de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
(Cliché de *fray* Agustín María Royo Eguizábal)



FIG. 71. Fresque du mur gauche de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
(Cliché de *fray* Agustín María Royo Eguizábal)

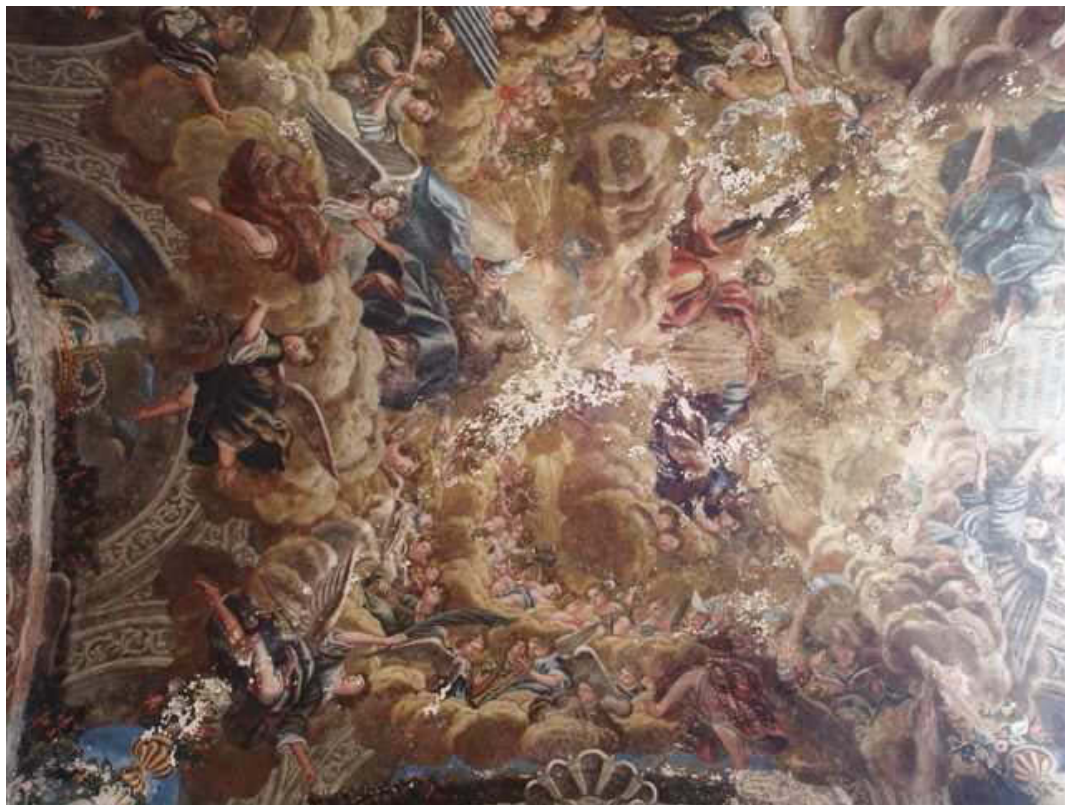


FIG. 72. Voûte de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
(Cliché de *fray* Agustín María Royo Eguizábal)



FIG. 73. « Exemplar Iesu », hiéroglyphe peint vers 1650, restauré au XVIII^e siècle
Chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos.
(Cliché de *fray* Agustín María Royo Eguizábal)



FIG. 74. « Forma Dei », hiéroglyphe peint vers 1650, restauré au XVIII^e siècle
Chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos.
(Cliché de *fray* Agustín María Royo Eguizábal)



FIG. 75. Juan de JUANES, *L'Immaculée Conception entre saint Joachim et sainte Anne*, XVI^e siècle
 Tempera sur bois, 180 x 140 cm.
 Église de Sot de Ferrer (Castellón de la Plana).



FIG. 76. Anonyme espagnol, *L'Immaculée Conception*, XVII^e siècle
 Collection particulière.
 Tirée de Victor I. STOICHITA, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de oro español*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 139), 1996 [1^{re} éd. 1995], p. 99, ill. 40.



FIG. 77. José GARCÍA HIDALGO, *Dieu le Père peignant la Vierge*, fin du XVII^e siècle

Huile sur toile, 185 x 146,5 cm. Collection Fundación Fórum Filatélico (mise en vente en 2009).

Tirée de José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura, con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría, con demostraciones matemáticas, que ajustan y enseñan la proporción y perfección del rostro y ciertos perfíles del hombre, muger y niños* [1^{re} éd. Madrid : 1691], Sergio G. Mateo, Inocencio Galindo Mateo (éd.). Valence : Universidad Politécnica de Valencia, Tératos (Áurea), 2006, vol. 1, p. 188.



FIG. 78. Anonyme mexicain,
*Saint Luc peignant la Vierge à
l'Enfant*, deuxième moitié du
XVII^e siècle

Huile sur toile, 38 x 46 cm.
Galerie Coloniart, collection
Felipe Siegel, Anna y Andrés
Siegel.

Tirée de *El divino pintor: la creación de
María de Guadalupe en el taller celestial*,
exposition, Museo de la basílica de
Guadalupe, 60 aniversario, Ciudad de
México, diciembre del 2001 a abril
del 2002 ; Museo de historia
mexicana, Monterrey, mayo a julio
del 2002, Marina GARONE (éd.).
Mexico, D.F. : Museo de la Basílica
de Guadalupe, 2001, p. 20, cat. 26.



FIG. 79. Juan CORREA,
Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant,
deuxième moitié du XVII^e siècle

Huile sur toile, 202 x 112 cm.
Mexico, temple de la Profesa.

Tirée de *El divino pintor...*, p. 121, cat. 22.



FIG. 80. Juan SÁNCHEZ SALMERÓN ou Hipólito de RIOJA, *Dieu le Saint-Esprit peignant la Vierge de Guadalupe*, deuxième moitié du XVII^e siècle.

Huile sur toile. Mexique, temple de San Juan de Tilapa. Tirée de *El divino pintor...*, p. 151, ill. R.



FIG. 81. Anonyme mexicain, *Dieu le Fils peignant la Vierge de Guadalupe*, vers 1765

Huile sur toile,
140 x 120 cm.

Querétaro (Mexique),
temple de la Consagración.

Tirée de *El divino pintor...*,
p. 160, cat. 42.



FIG. 82. Anonyme mexicain,
La Sainte Trinité peignant la Vierge de Guadalupe,
 deuxième moitié du XVIII^e siècle
 Huile sur toile, 83,4 x 62,2 cm.
 Mexique, Musée de la basilique de Nuestra
 Señora de Guadalupe.
 Tirée de *El divino pintor...*, p. 164, cat. 43.



FIG. 83. Anonyme espagnol,
Le Père Éternel peignant l'Immaculée Conception,
 deuxième moitié du XVIII^e siècle
 Huile sur toile, 94 x 69 cm.
 Grenade, collection de la Asociación
 la Casería de Albolote.



FIG. 84. Pedro de OBREGÓN, *Saint Dominique à Soriano*, milieu du XVII^e siècle
Gravure tirée de José María TORRES PÉREZ, « El Padre Eterno pintando a la Inmaculada Concepción. Una iconografía poco difundida », in *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio bíblico español. II Arte*. Fundación bíblica española, Javier Azanza, Vicente Balaguer, Vicente Collado (éd.). Valence, Pamplune : Université de Navarre, 1999, p. 551, ill. 3.



FIG. 85. Alonso CANO, *Miracle de saint Dominique à Soriano*, 1652-1667
Huile sur toile, 104,5 x 157 cm. Grenade, Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez-Acosta.



FIG. 86. Luis de CARVAJAL, Juan FERNÁNDEZ DE NAVARRETE « el Mudo »,
Les évangélistes saint Marc et saint Luc, 1578
Huile sur toile, 130 x 98 cm. San Lorenzo de El Escorial, église du Monastère.
(Cliché de l'auteur)



FIG. 87. Luis de CARVAJAL, Juan FERNÁNDEZ DE NAVARRETE « el Mudo »,
Les évangélistes saint Marc et saint Luc (détail), 1578
Huile sur toile, 130 x 98 cm. San Lorenzo de El Escorial, église du Monastère.
(Cliché de l'auteur)



FIG. 88. Luis de CARVAJAL, Juan FERNÁNDEZ DE NAVARRETE « el Mudo »,
Les évangélistes saint Jean et saint Matthieu, 1578
Huile sur toile, 130 x 100 cm. San Lorenzo de El Escorial, église du Monastère.
(Cliché de l'auteur)



FIG. 89. Miniature, *Saint Luc peintre devant le chevalet*, 1600. Tolède, cathédrale
Tirée de Susann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], ill. 27.



FIG. 90. El GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant Jésus*,
vers 1560-1567

Tempera et or sur toile fixée sur un panneau, 41,6 x 33 cm. Athènes, Musée Benaki.



FIG. 91. EL GRECO
(Domenikos Theotokopoulos),
Autoportrait en saint Luc, vers 1604
Huile sur toile.
Tolède, sacristie de la cathédrale.



FIG. 92. EL GRECO
(Domenikos Theotokopoulos),
Saint Luc évangéliste, 1610-1614
Huile sur toile, 72 x 54 cm.
Indianapolis, Museum of Art.



FIG. 93. El GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Saint Luc peintre*, 1602 ou 1605-1610
Huile sur toile, 98 x 72 cm. Tolède, cathédrale.



FIG. 94. Francisco RIBALTA, *Saint Luc évangéliste*, vers 1625-1627
Huile sur toile, 83 x 36 cm. Valence, Museo de Bellas Artes.



FIG. 95. Juan de las ROELAS (?), *Saint Luc peignant la Vierge*, début XVII^e siècle
Olivares (Séville), collection Millán Delgado.

Tirée de Susann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], ill. 29.



FIG. 96. Vicente CARDUCHO, *Saint Luc peintre*, 1615

Fresque. Tolède, cathédrale.

Tirée de Diego ÁNGULO IÑÍGUEZ, Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid : CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1969, pl. 49.

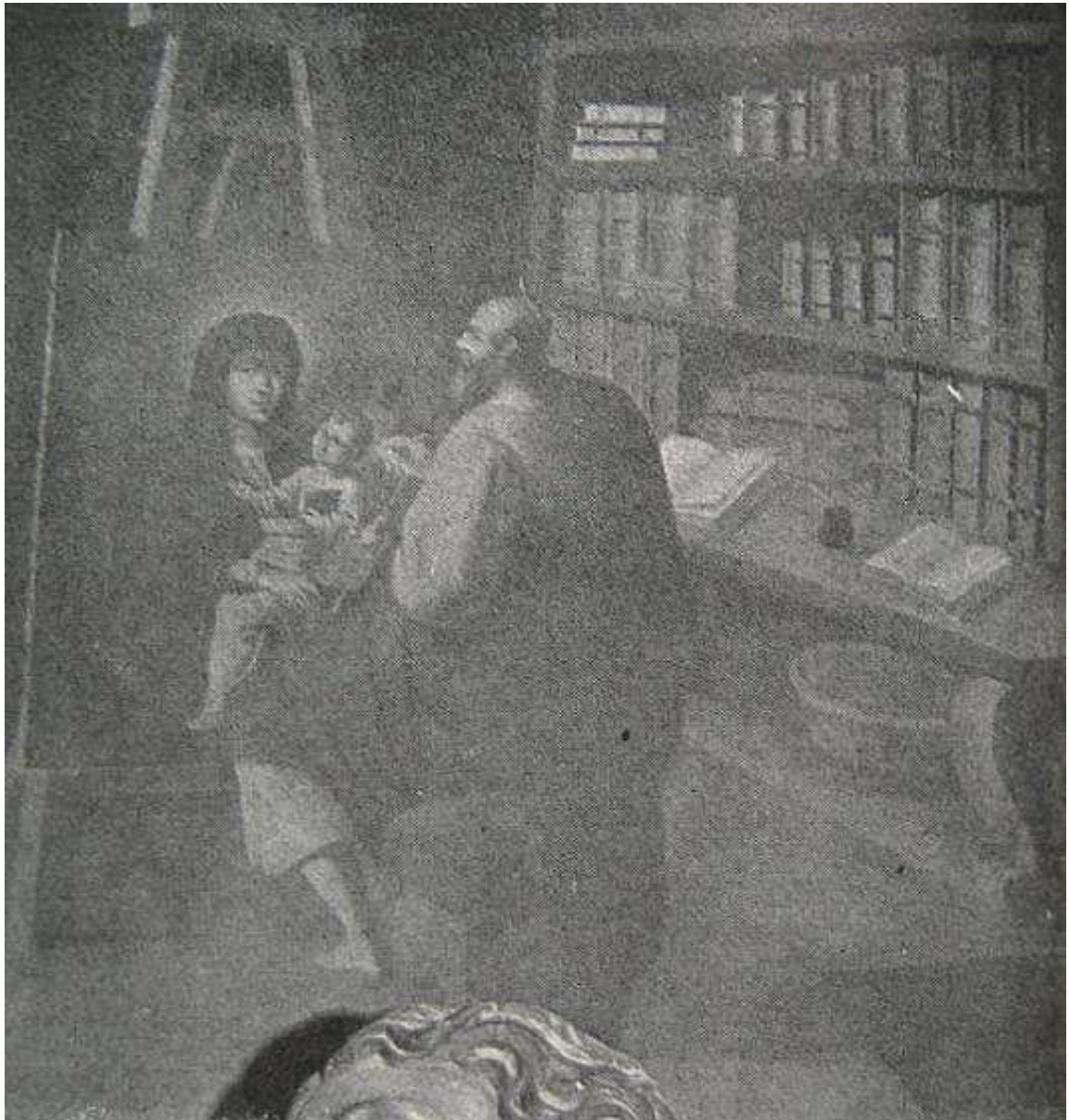


FIG. 97. Antón PIZARRO, *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1620

Huile sur toile. Guadalupe, maître-autel du monastère.

Tirée de Diego ÁNGULO IÑÍGUEZ, Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española: escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid : CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1972, pl. 8, n° 8.



FIG. 98. Maître-autel du monastère de Guadalupe, XVII^e siècle
Tirée de *Guadalupe: siete siglos de fe y de cultura*, Sebastián GARCÍA RODRÍGUEZ (éd.).
Guadalupe : Ediciones Guadalupe, 1993, p. 71.

(La toile d'Antón Pizarro (fig. précédente) se situe juste au-dessus de la statue de l'évangéliste Luc, la deuxième en partant de la droite dans la partie inférieure du retable)

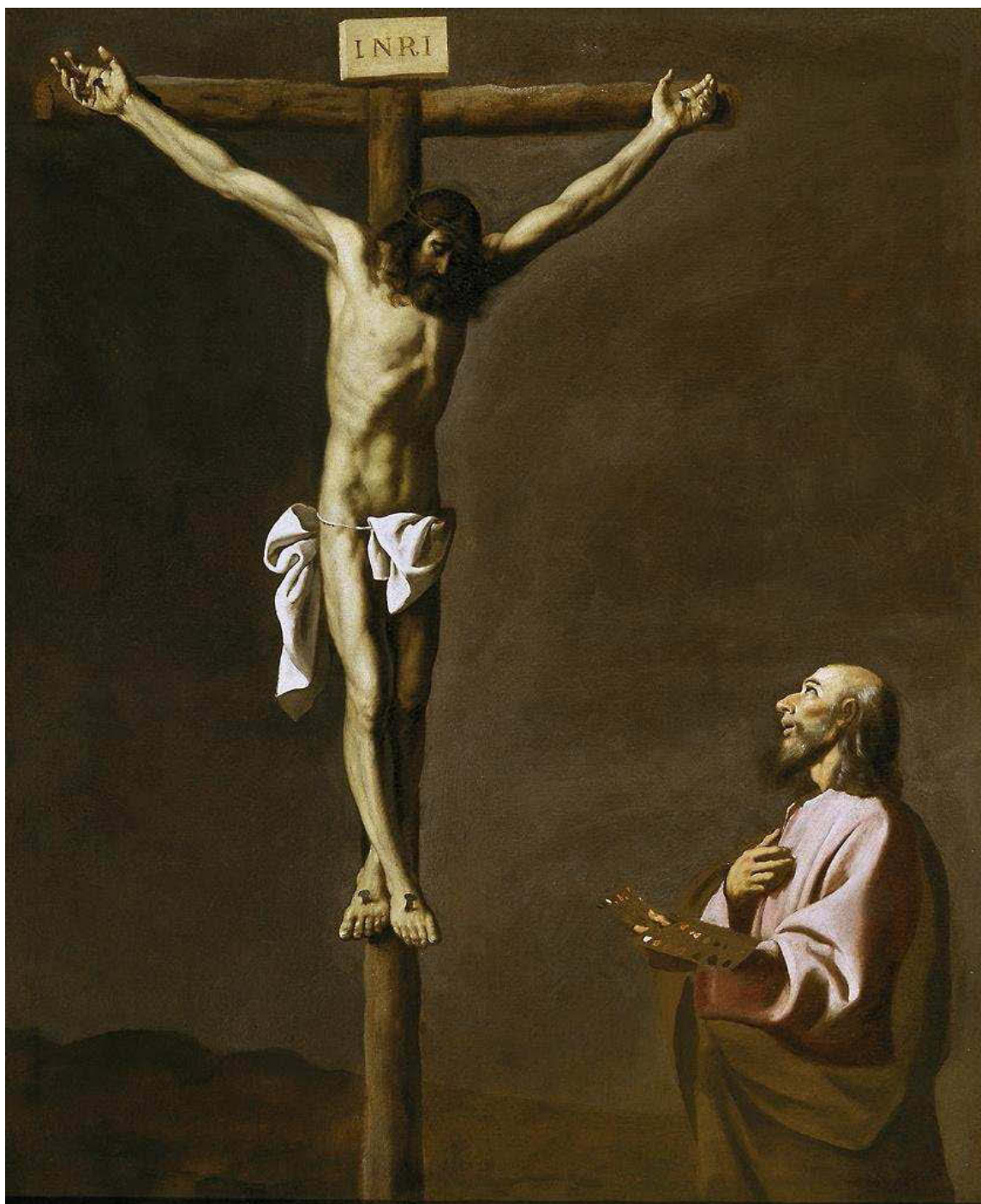


FIG. 99. Francisco de ZURBARÁN, *Saint Luc peintre devant le Christ en croix*, vers 1635-1640
Huile sur toile, 105 x 84 cm. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 100. Johann de TROPPEAU, *Livre de prières*, « Luc peintre », 1368

Cod. 1182, f° 91, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek.

Tirée de Catherine KING, « National Gallery 3902 and the theme of Luke the Evangelist as Artist and Physician », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1985, n° 48, p. 250, ill. 3.



FIG. 101. José de RIBERA (copie ancienne), *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, 1648(?)

Huile sur toile, 149 x 113 cm. Madrid, collection Melgar.

Tirée de Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, « El *San Lucas pintando a la Virgen* de Ribera », in *Ars auro prior : studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Juliusz A. Chrościcki, Nawojka Cieślinska, Jerzy Z. (éd.). Varsovie : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981, p. 404.

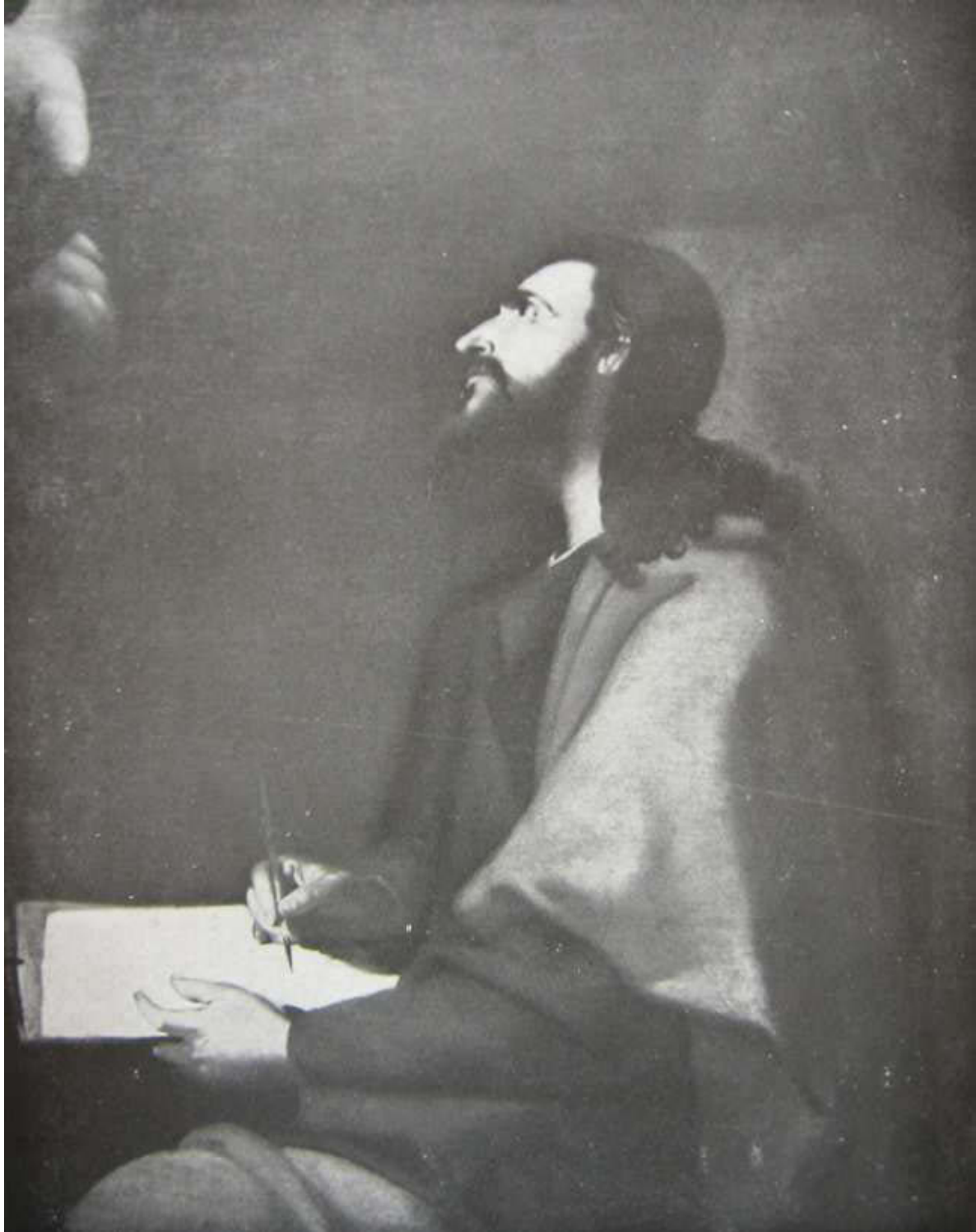


FIG. 102. José de RIBERA, *Saint Luc*, XVII^e siècle

Huile sur toile, 136 x 106 cm. Madrid, collection du comte de Melgar.

Tirée de *Los Ribaltas: estudio y catálogo*, José CAMÓN AZNAR, Bernardo ARTOLA TOMÁS (éd.). Madrid :
Ministerio de Educación Nacional, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, 1958,
p. 73 et ill. 25.



FIG. 103. Juan de VALDÉS LEAL,
Saint Luc, 1678-1682
Séville, église de l'Hôpital de la Caridad,
pendentif de la voûte du presbytère.
Tirée de *Valdés Leal*,
Enrique VALDIVIESO (éd.). Séville :
Guadalquivir, 1988, p. 194, ill. 165.



FIG. 104. Juan de VALDÉS LEAL,
Saint Luc, vers 1683
Séville, église du monastère de San
Clemente, pendentif de la voûte.
Tirée de *Valdés Leal*,
Enrique VALDIVIESO (éd.). Séville :
Guadalquivir, 1988, p. 200, ill. 171.



FIG. 105. Anonyme espagnol, *Saint Luc peignant le Pantocrator*, XVII^e siècle
Valladolid. Museo Provincial de Bellas Artes.

Tirée de Susann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], ill. 31.



FIG. 106. Anonyme espagnol, *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, XVII^e siècle
Sanguine. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 107. Vicente CARDUCHO (?), *Saint Luc peignant la Vierge*, XVII^e siècle
Dessin, sépia, touches de blanc, 245 x 200 mm. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.
Tirée de *A corpus of Spanish drawings*, t. 2, *Madrid 1600-1650*. Diego ÁNGULO,
Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ (éd.). Londres : Harvey Miller, 1977, pl. LII, n° 194.



FIG. 108. Fray Joaquín JUNCOSA, *Autoportrait*, vers 1690

Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Tirée de Susann WALDMANN, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII : una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid : Alianza (Alianza forma ; 155), 2007 [1^{re} éd. 1995], ill. 41.



FIG. 109. *Fray Juan de SANTA MARÍA,*
Saint Luc Évangéliste sculptant l'image de la Vierge de Guadalupe, vers 1621-1623
Huile sur toile, Guadalupe, Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, cloître mudéjar.
(Cliché d'Antonio Ramiro Chico)



FIG. 110. Maître de VILLAHERMOSA ou Llorenç SARAGOSSÀ,
Saint Luc recevant la Véronique de la Vierge, vers 1370
Tempera sur bois, 74,5 x 46,5 cm. Valence, Museo de Bellas Artes.



FIG. 111. Maître de Saint Luc, *Retable de saint Luc*, 1454

Tempera et huile sur bois, 142 x 184 cm. Segorbe, cloître de la cathédrale, chapelle du Sauveur.
Tirée de Miguel FALOMIR FAUS, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valence :
Generalitat de Valencia, Consell Valencià de Cultura (Sèrie Minor, Pintura ; 18), 1994, p. 13.



FIG. 112. Juan de SEVILLA, *Saint Luc médecin*, début du XV^e siècle
Tempera sur bois. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 113. Francisco de HERRERA « el Viejo » (?), *Autoportrait* ou *Saint Cosme médecin*, vers 1620
Huile sur toile, 83 x 65 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.



FIG. 114. Juan RICCI, *Saint Benoît détruisant les idoles*, XVII^e siècle

Huile sur toile, 194 x 220 cm. Madrid, Museo del Prado (en depôt à la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Villanueva y Geltrú, Barcelone) [P3214].

Tirée de David GARCÍA LÓPEZ, « Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español. El cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, rememoración y nuevas aportaciones », *Anales de historia del arte*, 2000, n° 10, p. 120, ill. 6.



FIG. 115. José ANTOLÍNEZ, *Le vendeur de tableaux*, vers 1670
Huile sur toile, 201 x 125 cm. Munich, Alte Pinakothek.



FIG. 116. Juan MARTÍNEZ DE GRADILLA, *Philippe IV avec les attributs de la peinture*, 1665-1666
Huile sur toile, 178 x 131 cm. Glasgow, Pollock House, Collection William Stirling-Maxwell



FIG. 117. A. DIEPENBEKE, A. MALAER, *Apelle peignant Campaspe*, vers 1665
 Gravure illustrant le poème « A una nueva Campaspe dormida, retratándola su Apeles »
 de Miguel de BARRIOS, *Flor de Apolo dirigida al ilustrisimo señor don Antonio de Cordoua*.
 Bruxelles : Baltazar Vivien, 1665, p. 119.



FIG. 118. Giorgio VASARI,
Alexandre cédant Campaspe à Apelle
 Fresque.
 Arezzo, Casa di Giorgio Vasari.
 Tirée de Pierre GEORGEL, Anne-
 Marie LECOQ, *La peinture dans la*
peinture. Paris : Adam Biro, 1987
 [1^{re} éd. 1983], p. 69, ill. 67.



FIG. 119. Matías de ARTEAGA, *L'invention du dessin ou L'origine de la peinture*, vers 1660
Huile sur toile, 116 x 171 cm. Bucarest, Muzeul Național de Artă al României.



FIG. 120. Giorgio VASARI, *L'atelier d'Apelle*, après 1565
Fresque. Arezzo, Casa di Giorgio Vasari.

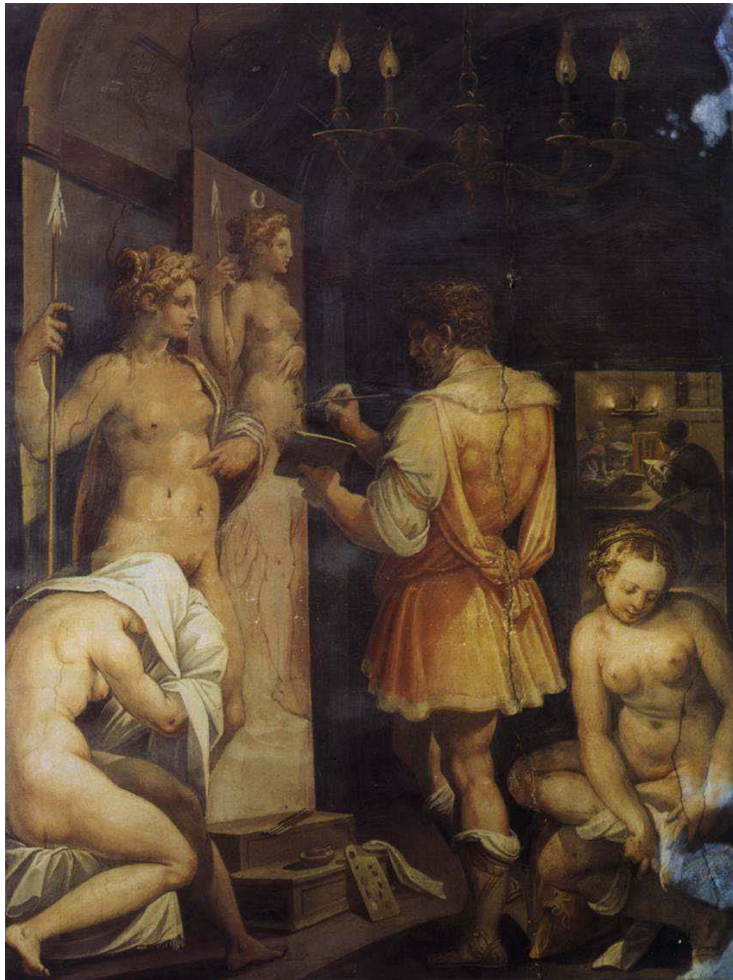


FIG. 121. Giorgio VASARI,
L'atelier d'Apelle (détail), après 1565
Fresque.
Arezzo, Casa di Giorgio Vasari.



FIG. 122 Diego VELÁZQUEZ, *Les fileuses* ou *La légende d'Arachné*, vers 1657
Huile sur toile, 220 x 127 cm. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 123. Diego VELÁZQUEZ, *Les Ménines* ou *La famille de Philippe IV*, 1656-1657
Huile sur toile, 318 x 276 cm. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 124. Giorgio VASARI, *Saint Luc peignant la Vierge*, après 1565
Fresque. Florence, église de l'Annunziata.



FIG. 125. David TENIERS « le Jeune », *Le singe peintre*, vers 1660
Huile sur bois, 24 x 32 cm. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 126. Singeries, azulejos sur un banc du jardin du Palais Fronteira, Belém, milieu du XVII^e siècle



FIG. 127. Singeries (singe habillé en roi d'Espagne). O'Solar, Lisbonne, XVII^e siècle
Tirée de Ptolemy TOMPKINS, *The monkey in art*. New York : Scala Books, 1994, p. 78.



FIG. 128. EL GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Fábula* ou *El soplón*, vers 1600
Huile sur toile, 49 x 64 cm. Madrid, Museo del Prado.

FIG. 129. Antoine WATTEAU,
Le singe peintre,
 début du XVIII^e siècle
 Gravure. Paris, Bibliothèque
 Nationale de France.
 Tirée de Bertrand MARRET,
*Portraits de l'artiste en singe : les
 singeries dans la peinture*. Paris :
 Somogy, 2001, p. 8.



FIG. 130. Jean-Baptiste Siméon CHARDIN,
Le singe peintre, 1735
 Huile sur toile, 28,5 x 23,5 cm.
 Chartres, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 131. Jean-Baptiste DESHAYS,
Le singe peintre, milieu du XVIII^e siècle
 Huile sur toile, 69 x 82,5 cm.
 Rouen, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 132. Martin van HEEMSKERCK, *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, 1532
Huile sur bois, 168 x 235 cm. Haarlem, Frans Halsmuseum.



FIG. 133. Martin van HEEMSKERCK,
Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant,
vers 1545
Huile sur bois, 158 x 144 cm.
Rennes, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 134. Federico ZUCCARO, Scipione PULZONE DA GAETA,
Saint Luc peignant la Vierge en présence de Raphaël, vers 1593

Peinture sur bois transférée sur toile en 1857, 220 x 160 cm. Rome, Accademia Nazionale di San Luca.



FIG. 135. Pierre MIGNARD, *Autoportrait avec saint Luc peignant la Vierge*, 1695
Huile sur toile, 123 x 102 cm. Troyes, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 136. Pierre Paul RUBENS, *Henri IV recevant le portrait de Marie de Médicis*, 1621-1625
Huile sur toile, 394 x 295 cm. Paris, Musée du Louvre.



FIG. 137. Diego VELÁZQUEZ, *Les lances* ou *La reddition de Breda*, 1635
Huile sur toile, 307 x 127 cm. Madrid, Museo del Prado.



FIG. 138. Dirck VOLKERTSZ. COORNHERT (d'après Martin van Heemskerck),
Le diable peignant le cœur humain, 1550

Gravure au burin (original conservé à Amsterdam), 270 x 195 cm.

Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.

« Planche n° 1 d'une suite de quatre *Allégories de l'Espérance placée dans l'Argent.* »

Tirée de *Le Dossier d'un tableau : « Saint Luc peignant la Vierge » de Martin Van Heemskerck*. Musée de Rennes, 12 octobre - 20 décembre 1974, catalogue par François Bergot et de Sylvie Blottière. Rennes : Musée de Rennes, 1974, pl. XIII, n° 121.



FIG. 139. Lambert van NOORT, *Le peintre et son modèle*, vers 1560
Sanguine sur papier, 288 x 203 mm. Musée de Rennes [inv. 794.1.3228].



FIG. 140. Martin van HEEMSKERCK, *Momus critiquant la création des dieux*, 1561
Huile sur bois, 120 x 174 cm. Berlin, Staatliche Museen.



FIG. 141. Boëtius a BOLSWERT,
Le Chemin de la vertu, in A. Sucquet,
Le Chemin de la vie éternelle, Anvers, 1623
 Gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.
 Tirée de Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*. Genève : Droz (Travaux du Grand Siècle ; 26), 2005, ill. 11.



FIG. 142. Boëtius a BOLSWERT,
La Façon de bien méditer, in A. Sucquet,
Le Chemin de la vie éternelle, Anvers, 1623
 Gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.
 Tirée de Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem...*, ill. 10.



FIG. 143. Boëtius a BOLSWERT, *L'Imitation du Christ*,
 in A. Sucquet, *Le Chemin de la vie éternelle*,
 Anvers, 1623
 Gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.
 Tirée de Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem...*, ill. 12.



FIG. 144. Boëtius a BOLSWERT,
L'Imitation des saints, in A. Sucquet,
Le Chemin de la vie éternelle, Anvers, 1623
 Gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.
 Tirée de Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem...*, ill. 13.



FIG. 145. Théodore GALLE, *Orbita probitatis*,
in J. David, *Veridicus Christianus*, Anvers, 1601
Gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique.
Tirée de Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem...*, ill. 14.



FIG. 146. Antoine II WEIRIX,
L'Enfant Jésus peignant les quatre fins dernières,
in *Cor Iesu amanti sacrum*, vers 1585-1586
Gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale de
Belgique, Cabinet des estampes.
Tirée de Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem...*, ill. 15.



FIG. 147. Lucas de VALDÉS, *L'ange peintre* ou *La mort d'un homme juste* (?),
deuxième moitié du XVII^e siècle

Plume et encre brune sur parchemin, 136 x 162 mm.

Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques [inv. 18473 bis].

Tirée de *Dessins espagnols : maîtres des XVI^e et XVII^e siècles*, exposition, Musée du Louvre, Paris, 18 avril -
22 juillet 1991, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Lizzie Boubli et Claudie Ressort (éd.). Paris : Réunion des
musées nationaux, 1991, p. 205.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

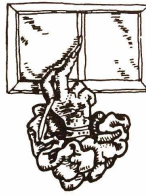
- FIG. 1. Francisco FERNÁNDEZ, frontispice des *Diálogos* de Vicente Carducho, vers 1633
- FIG. 2. Francisco FERNÁNDEZ, « Ratione et labore non voluptate et otio », vers 1633
- FIG. 3. Francisco LÓPEZ, « In vanvm laboravervnt », vers 1633
- FIG. 4. Francisco FERNÁNDEZ, « Ad magna præmia per magnos pervenitvr labores », vers 1633
- FIG. 5. Francisco FERNÁNDEZ, « Pictoribvs promiscvm obicetvm atqve poetis », vers 1633
- FIG. 6. Francisco LÓPEZ, « Ars magna natvrae renovat omnia », vers 1633
- FIG. 7. Francisco LÓPEZ, « Vt ars natvram vt pictvra devm », vers 1633
- FIG. 8. Francisco LÓPEZ, « Ipse fecit nos et non ipsi nos », vers 1633
- FIG. 9. Francisco LÓPEZ, « Liberalium lux artium excelsa », vers 1633
- FIG. 10. Francisco FERNÁNDEZ, « Potentia ad actvm tamqvam tabvla rasa », vers 1633
- FIG. 11. Vicente CARDUCHO, *Autoportrait*, vers 1633
- FIG. 12. Gabriel ROLLENHAGEN, « Nulla dies sine linea », emblème du *Nucleus Emblematum*, Paris, 1611
- FIG. 13. Juan de VALDÉS LEAL, *Allégorie de la vanité*, 1660
- FIG. 14. Juan de VALDÉS LEAL, *Allégorie de la repentance* (Conversion de Mañara), 1660
- FIG. 15. Anonyme, *Crucifix de Nicodème (dit de Lucques) et de saint Luc*
- FIG. 16. José MUNTANER Y MONER, *Crucifix de Lucques*, vers 1610
- FIG. 17. Jusepe MARTÍNEZ, *Autoportrait*, vers 1655 ou 1664
- FIG. 18. José GARCÍA HIDALGO, frontispice des *Principios* avec autoportrait, vers 1691
- FIG. 19. José GARCÍA HIDALGO, séance de dessin dans une académie, vers 1691
- FIG. 20. Juan Andrés RICCI, frontispice de la *Pintura sabia*, vers 1660-1662
- FIG. 21. Cesare RIPA, *Iconologia*, « Legge Naturale »
- FIG. 22. Cesare RIPA, *Iconologie*, « Loy natvrelle »
- FIG. 23. Lázaro DÍAZ DEL VALLE, citation sur saint Luc dans *Origen y Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura*, vers 1659
- FIG. 24. Antonio PALOMINO et Hipólito ROVIRA Y BROCANDEL, *Theorica de la pintura*, 1715
- FIG. 25. Antonio PALOMINO et Juan Bernabé PALOMINO, *Practica de la pintura*, 1723
- FIG. 26. Matías de IRALA, Diego de COSÁ, *La reine Isabelle Farnèse, épouse de Philippe V*, 1715
- FIG. 27. Matías de IRALA, frontispice du *Metodo sucinto i compendioso*, 1739
- FIG. 28. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, éloge de Ferdinand VI, 1739
- FIG. 29. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, « Academia simetrica matritensis », 1739
- FIG. 30. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, « Pincel panegirico », 1739
- FIG. 31. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, modèle de frontispice, 1739
- FIG. 32. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, autre modèle de frontispice, 1739
- FIG. 33. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, Adam et animaux, 1739
- FIG. 34. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, la calligraphie, 1739
- FIG. 35. Matías de IRALA, *Metodo sucinto i compendioso*, modèle de frontispice avec musiciens, 1739
- FIG. 36. « Sic sua cuique placent » (« A cada uno le placen sus cosas »),
Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*
- FIG. 37. « Nulli non sua forma placet » (« Ninguna está a disgusto con su propio aspecto »),
Sebastián de COVARRUBIAS HOROZCO, *Emblemas morales*

- FIG. 38. « Sic amat ut perdat » (« Ama de forma que destruye »),
Sebastián de COVARRUBIAS HOROZCO, *Emblemas morales*
- FIG. 39. « Velut alter ab illo » (« Como un otro de aquél »),
Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*
- FIG. 40. « Nemo in alienis sapiens » (« Ninguno sabe en ministerio ageno »),
Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*
- FIG. 41. « Humanum desiderium » (« El humano deseo mal se logra »),
Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*
- FIG. 42. « El amor de sí mismo », Diego LÓPEZ, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, 1615
- FIG. 43. « El amor de sí mismo », Andrea ALCIATO, *Emblemas*
- FIG. 44. « Fallit Imago », Josep ROMAGUERA,
Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas, Catalana facundia ab Emblemas Illustrada
- FIG. 45. « Magnus in Magnis », Juan de SOLÓRZANO PEREIRA, *Emblemata centum, regio-política*, 1651
- FIG. 46. « Magnus in magnis », Francisco de ZÁRRAGA,
Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado
- FIG. 47. Dosso DOSSI, *Jupiter, Mercure et la Vertu*, vers 1528-1530
- FIG. 48. « Vera castitas. La castidad verdadera », Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*
- FIG. 49. « Ad omnia », Diego de SAAVEDRA FAJARDO,
Idea de vn Príncipe político Christiano, rapresentada en cien empresas, 1640
- FIG. 50. « Consiliis simul, & fato valens », Josep ROMAGUERA,
Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas, Catalana facundia ab Emblemas Illustrada
- FIG. 51. « Splendor divini amoris », Juan de BORJA, *Empresas morales*
- FIG. 52. « Inmota mouebo » (« Moveré las cosas fijas »),
Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*
- FIG. 53. « Exemplar Iesv » (« Maria exemplar de Iesus »), Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores*
- FIG. 54. « Forma Dei » (« Maria, Retrato de Dios »), Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores*
- FIG. 55. Gravure de la Vierge allaitant l'Enfant Jésus, Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores*
- FIG. 56. Gravure de l'Immaculée Conception, Francisco CROS, *Fiestas*
- FIG. 57. Francisco de ZURBARÁN, *La Sainte Face ou Le Voile de Véronique*, 1658
- FIG. 58. Francisco de ZURBARÁN, *L'Immaculée Conception*, 1661
- FIG. 59. Anonyme, *Madonna Salus Populi Romani*, VI^e siècle ?
- FIG. 60. Flaminio PONZIO, chapelle Pauline, basilique Sainte-Marie-Majeure, Rome, 1605-1616
- FIG. 61. Anonyme aragonais, *Le Pape Grégoire le Grand en procession à Rome avec la Madonna Salus Populi ou Le miracle du Castel Sant'Angelo*, vers 1500
- FIG. 62. Gian Lorenzo BERNINI, Girolamo LUCENTI, *Philippe IV*, vers 1646
- FIG. 63. Bartolomé Esteban MURILLO, *Fondation de Sainte-Marie-Majeure à Rome :*
I. *Le songe du patricien Jean*, vers 1663
- FIG. 64. Bartolomé Esteban MURILLO, *Fondation de Sainte-Marie-Majeure à Rome :*
II. *Le patricien révèle son rêve au pape Libère*, vers 1663
- FIG. 65. Gil de SILOÉ, retable et sépulcre de Jean II et d'Isabelle du Portugal, 1489-1493
- FIG. 66. Gil de SILOÉ, sépulcre de Jean II et d'Isabelle du Portugal, 1489-1493
- FIG. 67. Gil de SILOÉ, *La Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, 1489-1493
- FIG. 68. Autel de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
- FIG. 69. Mur gauche de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
- FIG. 70. Mur droit de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
- FIG. 71. Fresque du mur gauche de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
- FIG. 72. Voûte de la chapelle de la Vierge, chartreuse de Miraflores, Burgos
- FIG. 73. « Exemplar Iesu », hiéroglyphe peint vers 1650, restauré au XVIII^e siècle

- FIG. 74. « Forma Dei », hiéroglyphe peint vers 1650, restauré au XVIII^e siècle
- FIG. 75. Juan de JUANES, *L'Immaculée Conception entre saint Joachim et sainte Anne*, XVI^e siècle
- FIG. 76. Anonyme espagnol, *L'Immaculée Conception*, XVII^e siècle
- FIG. 77. José GARCÍA HIDALGO, *Dieu le Père peignant la Vierge*, fin du XVII^e siècle
- FIG. 78. Anonyme mexicain, *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, deuxième moitié du XVII^e siècle
- FIG. 79. Juan CORREA, *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, deuxième moitié du XVII^e siècle
- FIG. 80. Juan SÁNCHEZ SALMERÓN ou Hipólito de RIOJA, *Dieu le Saint-Esprit peignant la Vierge de Guadalupe*, deuxième moitié du XVII^e siècle.
- FIG. 81. Anonyme mexicain, *Dieu le Fils peignant la Vierge de Guadalupe*, vers 1765
- FIG. 82. Anonyme mexicain, *La Sainte Trinité peignant la Vierge de Guadalupe*, deuxième moitié du XVIII^e siècle
- FIG. 83. Anonyme espagnol, *Le Père Éternel peignant l'Immaculée Conception*, deuxième moitié du XVIII^e siècle
- FIG. 84. Pedro de OBREGÓN, *Saint Dominique à Soriano*, milieu du XVII^e siècle
- FIG. 85. Alonso CANO, *Miracle de saint Dominique à Soriano*, 1652-1667
- FIG. 86. Luis de CARVAJAL, Juan FERNÁNDEZ DE NAVARRETE « el Mudo », *Les évangélistes saint Marc et saint Luc*, 1578
- FIG. 87. Luis de CARVAJAL, Juan FERNÁNDEZ DE NAVARRETE « el Mudo », *Les évangélistes saint Marc et saint Luc* (détail), 1578
- FIG. 88. Luis de CARVAJAL, Juan FERNÁNDEZ DE NAVARRETE « el Mudo », *Les évangélistes saint Jean et saint Matthieu*, 1578
- FIG. 89. Miniature, *Saint Luc peintre devant le chevalet*, 1600. Tolède, cathédrale
- FIG. 90. El GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant Jésus*, vers 1560-1567
- FIG. 91. El GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Autoportrait en saint Luc*, vers 1604
- FIG. 92. El GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Saint Luc évangéliste*, 1610-1614
- FIG. 93. El GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Saint Luc peintre*, 1602 ou 1605-1610
- FIG. 94. Francisco RIBALTA, *Saint Luc évangéliste*, vers 1625-1627
- FIG. 95. Juan de las ROELAS (?), *Saint Luc peignant la Vierge*, début XVII^e siècle
- FIG. 96. Vicente CARDUCHO, *Saint Luc peintre*, 1615
- FIG. 97. Antón PIZARRO, *Saint Luc peignant la Vierge*, vers 1620
- FIG. 98. Maître-autel du monastère de Guadalupe, XVII^e siècle
- FIG. 99. Francisco de ZURBARÁN, *Saint Luc peintre devant le Christ en croix*, vers 1635-1640
- FIG. 100. Johann de TROPPEAU, *Livre de prières*, « Luc peintre », 1368
- FIG. 101. José de RIBERA (copie ancienne), *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, 1648(?)
- FIG. 102. José de RIBERA, *Saint Luc*, XVII^e siècle
- FIG. 103. Juan de VALDÉS LEAL, *Saint Luc*, 1678-1682
- FIG. 104. Juan de VALDÉS LEAL, *Saint Luc*, vers 1683
- FIG. 105. Anonyme espagnol, *Saint Luc peignant le Pantocrator*, XVII^e siècle
- FIG. 106. Anonyme espagnol, *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, XVII^e siècle
- FIG. 107. Vicente CARDUCHO (?), *Saint Luc peignant la Vierge*, XVII^e siècle
- FIG. 108. Fray Joaquín JUNCOSA, *Autoportrait*, vers 1690
- FIG. 109. Fray Juan de SANTA MARÍA, *Saint Luc Évangéliste sculptant l'image de la Vierge de Guadalupe*, vers 1621-1623
- FIG. 110. Maître de VILLAHERMOSA ou Llorenç SARAGOSSÀ, *Saint Luc recevant la Véronique de la Vierge*, vers 1370
- FIG. 111. Maître de Saint Luc, *Retable de saint Luc*, 1454
- FIG. 112. Juan de SEVILLA, *Saint Luc médecin*, début du XV^e siècle

- FIG. 113. Francisco de HERRERA « el Viejo » (?), *Autoportrait* ou *Saint Cosme médecin*, vers 1620
- FIG. 114. Juan RICCI, *Saint Benoît détruisant les idoles*, XVII^e siècle
- FIG. 115. José ANTOLÍNEZ, *Le vendeur de tableaux*, vers 1670
- FIG. 116. Juan MARTÍNEZ DE GRADILLA, *Philippe IV avec les attributs de la peinture*, 1665-1666
- FIG. 117. A. DIEPENBEKE, A. MALAER, *Apelle peignant Campaspe*, vers 1665
- FIG. 118. Giorgio VASARI, *Alexandre cédant Campaspe à Apelle*
- FIG. 119. Matías de ARTEAGA, *L'invention du dessin* ou *L'origine de la peinture*, vers 1660
- FIG. 120. Giorgio VASARI, *L'atelier d'Apelle*, après 1565
- FIG. 121. Giorgio VASARI, *L'atelier d'Apelle* (détail), après 1565
- FIG. 122. Diego VELÁZQUEZ, *Les fileuses* ou *La légende d'Arachné*, vers 1657
- FIG. 123. Diego VELÁZQUEZ, *Les Ménines* ou *La famille de Philippe IV*, 1656-1657
- FIG. 124. Giorgio VASARI, *Saint Luc peignant la Vierge*, après 1565
- FIG. 125. David TENIERS « le Jeune », *Le singe peintre*, vers 1660
- FIG. 126. *Singeries*, azulejos sur un banc du jardin du Palais Fronteira, Belém, milieu du XVII^e siècle
- FIG. 127. *Singeries* (singe habillé en roi d'Espagne). O'Solar, Lisbonne, XVII^e siècle
- FIG. 128. El GRECO (Domenikos Theotokopoulos), *Fábula* ou *El soplón*, vers 1600
- FIG. 129. Antoine WATTEAU, *Le singe peintre*, début du XVIII^e siècle
- FIG. 130. Jean-Baptiste Siméon CHARDIN, *Le singe peintre*, 1735
- FIG. 131. Jean-Baptiste DESHAYS, *Le singe peintre*, milieu du XVIII^e siècle
- FIG. 132. Martin van HEEMSKERCK, *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, 1532
- FIG. 133. Martin van HEEMSKERCK, *Saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant*, vers 1545
- FIG. 134. Federico ZUCCARO, Scipione PULZONE DA GAETA,
Saint Luc peignant la Vierge en présence de Raphaël, vers 1593
- FIG. 135. Pierre MIGNARD, *Autoportrait avec saint Luc peignant la Vierge*, 1695
- FIG. 136. Pierre Paul RUBENS, *Henri IV recevant le portrait de Marie de Médicis*, 1621-1625
- FIG. 137. Diego VELÁZQUEZ, *Les lances* ou *La reddition de Breda*, 1635
- FIG. 138. Dirk VOLKERTSZ. COORNHERT (d'après Martin van Heemskerck),
Le diable peignant le cœur humain, 1550
- FIG. 139. Lambert van NOORT, *Le peintre et son modèle*, vers 1560
- FIG. 140. Martin van HEEMSKERCK, *Momus critiquant la création des dieux*, 1561
- FIG. 141. Boëtius a BOLSWERT, *Le Chemin de la vertu*, in A. Sucquet, *Le Chemin de la vie éternelle*, Anvers, 1623
- FIG. 142. Boëtius a BOLSWERT, *La Façon de bien méditer*, in A. Sucquet, *Le Chemin de la vie éternelle*, Anvers, 1623
- FIG. 143. Boëtius a BOLSWERT, *L'Imitation du Christ*, in A. Sucquet, *Le Chemin de la vie éternelle*, Anvers, 1623
- FIG. 144. Boëtius a BOLSWERT, *L'Imitation des saints*, in A. Sucquet, *Le Chemin de la vie éternelle*, Anvers, 1623
- FIG. 145. Théodore GALLE, *Orbita probitatis*, in J. David, *Veridicus Christianus*, Anvers, 1601
- FIG. 146. Antoine II WEIRIX, *L'Enfant Jésus peignant les quatre fins dernières*, in *Cor Iesu amanti sacrum*, vers 1585-1586
- FIG. 147. Lucas de VALDÉS, *L'ange peintre* ou *La mort d'un homme juste* (?), deuxième moitié du XVII^e siècle

Dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, le peintre est un personnage en construction. Souvent défini par l'idéologie qui le commande et les œuvres qui lui survivent, son geste semble perdu à jamais, ou figé sous la forme d'archétypes et d'allégories. L'autoportrait, genre naissant, témoigne de cette main, mais il reste loin de toute objectivité : « Le peintre, peintre de lui-même, dans la dépendance de ce que l'histoire charrie et porte, n'aurait-il été qu'un singe savant et dressé qui rabâche ? », se demande Pascal Bonafoux en conclusion de son étude sur *Les peintres et l'autoportrait*. Même dans le reflet direct que l'artiste offre de lui-même, les topiques s'immiscent : ils aident à son identification, au déchiffrement des chefs-d'œuvre et au balisage des chemins de la gloire. Cependant, ces figures ont une vie, et elles échappent parfois à l'évidence qu'on leur prête. À commencer par saint Luc, personnalité a priori idéale pour conduire les peintres vers la reconnaissance attendue dans l'élan contre-réformiste, mais qui doit compter avec Apelle, le maître grec dont l'excellence retentit depuis un sommet convoité. Ces légendes se diversifient et se ramifient dans le jeu métaphorique des mots, elles évoluent au gré de la revendication théorique et dévoilent leurs limites au moment de prendre corps. Leur fréquence, leur intensité et leurs croisements témoignent des voies empruntées afin de saisir le personnage du peintre, non pas sa psychologie, mais sa stature, libérale et noble. La focalisation sur la patte du peintre mythique, qui pousse dans l'ombre celle du singe imitateur, éclaire l'avancée de l'artiste dans le Siècle d'Or de la peinture espagnole.



**Apelles, Saint Luke and the monkey: three figures of the painter
in the 16th and 17th centuries Spain (literary, theoretic and artistic functions)**

In 16th and 17th century Spain, the figure of the painter is a work in progress. His gesture – often defined by the underlying ideology and by the pieces which will outlive it – seems lost forever or frozen into archetypes and allegories. The new genre of the self-portrait states the existence of the painter's hand but without any objectivity: “Has the painter, painting himself, been nobody but a performing trained monkey rambling on?”, Pascal Bonafoux wonders in the conclusion of his study *Les peintres et l'autoportrait*. Topics creep in even in the direct reflection the painter offers when painting himself: they help identify him, decipher the masterpieces and mark out the way to glory. However, those topics live and sometimes escape the obviousness one tends to see in them. Starting with St Luke, who should be the ideal one to lead the painters towards the recognition expected in the wake of the anti-reformation movement, but who has to reckon with Apelles, the Greek master whose excellence resounds from a much-envied summit of fame. Those legends become diverse and ramified through the metaphoric game of language, evolve according to theoretical claims and show their limits when given substance. Their frequency, intensity and conjunctions bear witness to the ways one follows to grasp the figure of the painter – not his psychology but his stature, liberal and noble. The focus on the painter's touch – which relegates the gesture of the copying monkey to the shadows – sheds a light on the artist's progression in the Golden Age of Spanish Painting.

Mots-clefs : Apelle. Saint Luc. Singe. Peintre. Espagne. XVI^e et XVII^e siècles. Théorie artistique. Littérature. Peinture.

Key words: Apelles. Saint Luke. Monkey. Painter. Spain. 16th and 17th centuries. Artistic theory. Literature. Painting.