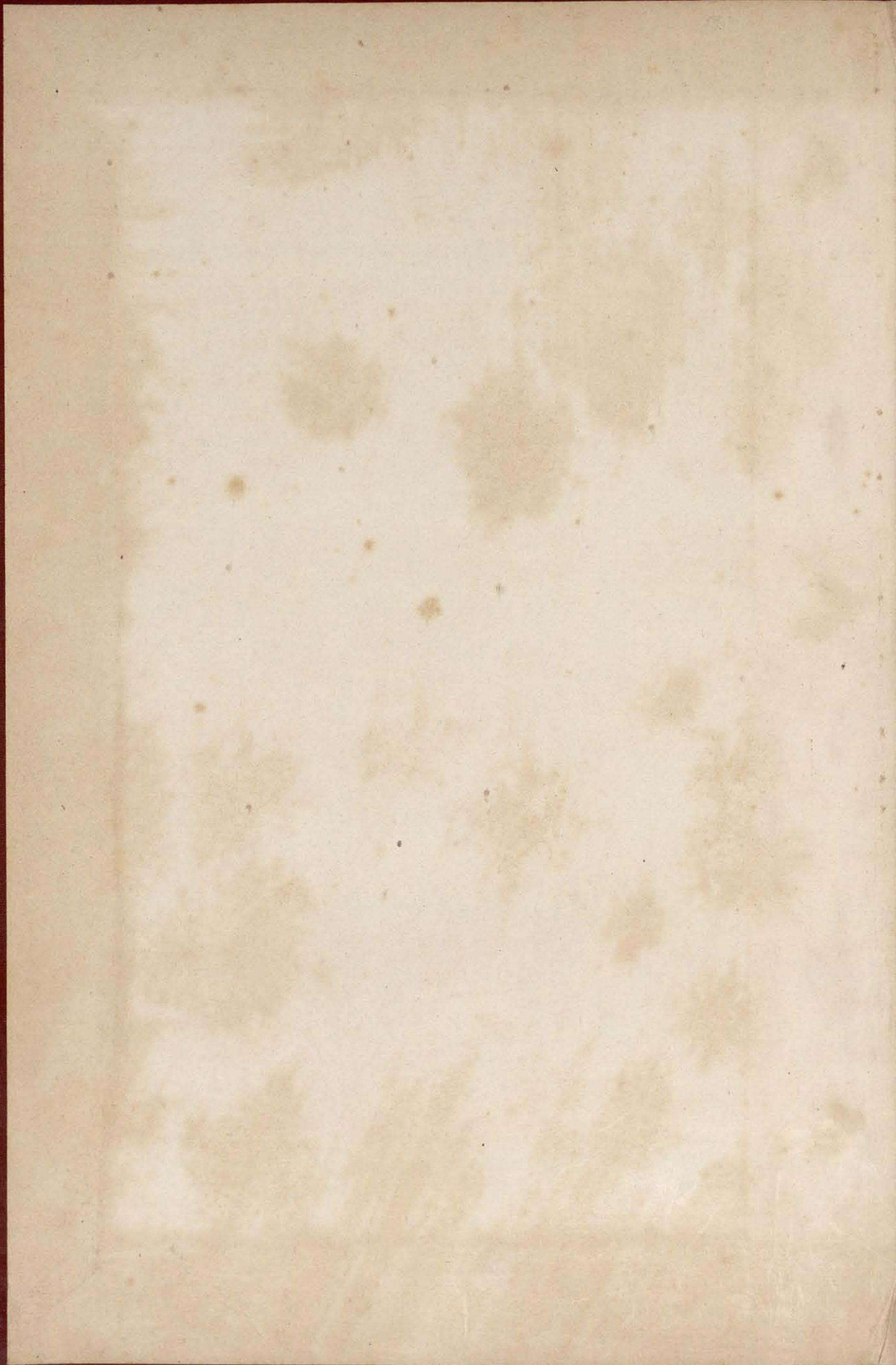


LES
MUSEES
DE MADRID

FONDO ANTIGUO

A-2044

Bib. Regional



LES

MUSÉES DE MADRID

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET C^{ie}.





Vélasquez, pinx.

L. Muller sc.

LES MENINES
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon & Ardail, Paris.

LES
MUSÉES DE MADRID

LE PRADO — SAN FERNANDO — L'ARMERIA

PAR

MM. PAUL LEFORT, HENRI HYMANS. A. DE LOSTALOT
LÉOPOLD MABILLEAU, MAURICE MAINDRON

OUVRAGE ORNÉ DE VINGT-DEUX EAUX-FORTES HORS TEXTE

ET DE

SOIXANTE-DEUX GRAVURES DANS LE TEXTE



Fernando de Huidobro

PARIS

BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

8, RUE FAVART, 8

—
1896

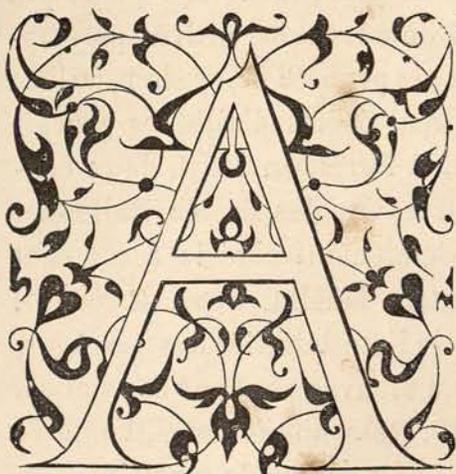


LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

I

FORMATION DU MUSÉE.



AUCUN musée public n'existait en Espagne avant le règne de Ferdinand VII. Toutes les merveilleuses peintures, ainsi que les sculptures et les objets d'art qui sont entrés depuis dans la formation du Musée du Prado, appartenaient au seul patrimoine royal et servaient uniquement à l'ornement des palais de Madrid, de l'Escorial et des diverses résidences d'Aranjuez, de San-Ildefonso, du Pardo, de la Zarzuela, de la Torre de la Parada et de la Quinta.

Commencé sous Charles III par l'habile architecte Villanueva et continué sous Charles IV, l'édifice, actuellement appelé *Musée du Prado*, était, dans la pensée de son fondateur, destiné à l'établissement d'un Musée des Sciences naturelles et non à une exposition permanente de peintures. Sa construction en général et ses divisions principales, l'insuffisance d'éclairage et la disposition mal orientée de plusieurs salles indiquent assez que telle n'avait pu être sa destination primitive. Il n'y a d'ailleurs nulle apparence, non plus qu'aucune trace dans les archives publiques, qu'un musée de ce genre, ouvert à tous, soit entré dans les projets de Charles III, pourtant homme de progrès et libéral, encore moins de son successeur Charles IV.

Particularité piquante, c'est à Joseph Bonaparte, « *el rey intruso*, » comme disent les Espagnols, que revient l'honneur d'avoir conçu, mais non exécuté, le projet de création à Madrid d'un tel établissement. S'inspirant de la loi votée en 1793 par la Convention Nationale et qui avait créé le Musée du Louvre, Joseph Bonaparte, après avoir ordonné la suppression des ordres monastiques et la séquestration de leurs biens, au profit de l'État, avait d'abord prohibé, sous des peines sévères, l'extraction des richesses d'art de toute nature qui avait pris de grandes proportions, puis décrété le 24 août 1810, date de la publication à la *Gaceta oficial*, la création, au palais de Buenavista, d'un musée de peintures où viendraient prendre place les tableaux enlevés aux couvents et ceux qu'il pourrait être nécessaire, dans le but de compléter les Écoles, de distraire des anciennes collections royales.

Mais ce décret ne reçut point d'exécution et les luttes sanglantes, dont l'Espagne ne cessa plus d'être le théâtre, n'en expliquent que trop bien la cause. Tout le premier, et en vertu des ordres péremptoirs de Napoléon, Joseph transgressa ses propres défenses relatives à l'enlèvement des ouvrages d'art, si mal obéies d'ailleurs par les généraux français, en faisant expédier à Paris, en 1813, deux convois emportant les principaux chefs-d'œuvre des écoles italienne, flamande, hollandaise et espagnole, spécialement choisis à cet effet par une commission composée des peintres Maella, Goya et Napoli. Nous ne nous arrêterons pas à donner ici la liste détaillée des ouvrages, venus d'Espagne, et qui prirent place au Louvre pendant deux ans à peine, puisqu'ils furent restitués en 1815. Relevons seulement à notre avantage ce détail intéressant qu'un grand nombre de ces peintures, jadis placées dans des conditions tout à fait défavorables à leur conservation, arrivèrent à Paris dans le plus déplorable état; qu'elles y furent l'objet de rentoilages et de restaurations habiles et que l'Espagne elle-même se plait à rendre justice aux soins intelligents qui ont sauvé de la destruction la plupart de ses plus précieux tableaux, ses Raphaël notamment.

A la suite de la réintégration de Ferdinand VII sur son trône, et à l'instigation de sa femme, Maria-Isabel de Braganza, qui aimait passionnément les arts, le projet de constituer un musée de peinture et de sculpture fut repris et le roi ordonna que l'édifice, commencé par Charles III et qui n'était déjà plus qu'une ruine, fût restauré et terminé. Il alloua pour ce travail une somme mensuelle de vingt quatre mille réaux, prise sur sa cassette. Le devis total des dépenses

s'élevait à sept millions de réaux. Une première inauguration de trois salles eut lieu le 19 novembre 1819 ; elles ne renfermaient encore que trois cent onze ouvrages. Successivement, en 1821, 1828, 1830 et finalement en 1839, — et à cette dernière date sous la régence de Maria-Cristina, — s'ouvrirent de nouvelles dépendances et le nombre des tableaux exposés se trouva porté à mille huit cent trente-trois ouvrages, appartenant à toutes les Écoles.

Depuis lors, le catalogue du Prado s'est accru des *cartons* exécutés par Goya pour la fabrique de tapisseries de Santa-Barbara et qui sont placés dans une salle spéciale, au deuxième étage, et, en 1872, d'un grand nombre de tableaux des écoles italienne, flamande et espagnole, ancienne et moderne, choisis parmi les peintures provenant des acquisitions de l'État, ainsi que des confiscations opérées, en 1836, sur les communautés religieuses et conservées primitivement au *Museo nacional*, dans les locaux mêmes du ministère du Fomento. Ce dernier apport a élevé à deux mille cinq cent vingt-cinq le chiffre total des ouvrages maintenant exposés.

Le principal fonds du Musée du Prado est donc composé des tableaux provenant du patrimoine royal. Il ne serait pas sans intérêt d'indiquer ici par quelles acquisitions successives s'est constitué ce trésor d'art, qu'arrivèrent à réunir les princes de la maison d'Autriche.

Dans son ouvrage intitulé : *Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, M. Pedro de Madrazo, le savant auteur du catalogue du Musée du Prado, nous a fait connaître, d'après des documents tirés des archives de Simancas, quelques extraits des inventaires dressés à la suite de la mort d'Isabelle la Catholique, de Jeanne la Folle, sa fille, et de Charles-Quint. Nous lui emprunterons quelques curieuses particularités qu'il nous a paru intéressant de relever.

A sa mort, la grande Isabelle possédait environ 460 peintures, les unes sur bois, quelques-unes sur toile, d'autres sur parchemin et un assez grand nombre de pièces de tentures, brocarts, cuirs de Cordoue, toiles peintes et tapisseries à personnages. La plupart des peintures, quelques-unes réunies en forme de diptyques et de triptyques, représentaient des compositions religieuses, des saints, des saintes, auxquels la reine avait une particulière dévotion, des *Véroniques* et quelques portraits de personnages de sa maison. Ces peintures, en général d'assez petites dimensions, étaient enserrées dans des caisses, garnies extérieurement de drap et soigneusement fermées ; elles pou-

vaient être aisément transportées lorsque les rois catholiques, astreints par la politique et la guerre à de fréquents déplacements, se rendaient dans l'un ou l'autre de leurs palais de Séville, Madrid, Tolède, Ségovie ou Grenade ou encore dans quelque autre résidence plus modeste. Ces objets d'art, essentiellement mobiles, une fois tirés de leurs étuis et de leurs caisses, formaient alors, avec les pièces de tenture, la décoration des oratoires et de quelques panneaux dans les appartements disposés pour le couple royal. Rien donc ne ressemblait moins à ce que l'on appelle aujourd'hui une *collection*.

Quant aux peintures en elles-mêmes, elles étaient sans nul doute considérées par leurs possesseurs plutôt comme des objets propres à éveiller la piété que comme des créations rares, géniales et admirables en soi pour la beauté et la perfection de leur exécution ; du reste elles ne reproduisaient point encore de sujets profanes tels que la Renaissance italienne allait bientôt en introduire sous les règnes de Charles-Quint et de Philippe II. Quant à la personnalité de l'artiste, elle disparaissait entièrement derrière son œuvre, et s'il n'avait pris soin de la signer, son nom s'effaçait vite de la mémoire des possesseurs de sa peinture.

Rédigés avec une sécheresse de description irritante pour notre curiosité par des secrétaires fort ignorants des choses de l'art, les inventaires, — si tant est que des énumérations aussi arides puissent être qualifiées d'inventaires, — dressés à Toro en 1505, un an après la mort de la reine catholique, ne nous révèlent que très parcimonieusement quelques noms d'artistes et ne désignent que sommairement les sujets représentés. On entrevoit cependant, par le choix et la nature de ces sujets, qu'à l'exception de quelques enluminures et peintures sur bois, indiquées dans ces écritures comme d'origine grecque, c'est-à-dire byzantine, la plupart des tableaux et portraits qui y figurent ont dû être exécutés par des artistes flamands. L'inventaire en nomme tout juste deux : *Jeronymus*, qui a signé ainsi une *Madeleine* ou une *Sainte Marie l'Égyptienne* et *Michel*. Vraisemblablement le premier n'est autre que Hieronymus Van Aeken, ou Jérôme Bosch ; quant au second, dont le véritable nom est encore entouré d'obscurité, on sait qu'il était flamand et qu'il occupa l'emploi de peintre en titre d'office de la reine Isabelle. Son nom se retrouve fréquemment, tantôt écrit *Michiel* et tantôt *Miguel*, sur les inventaires de Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, et de Charles-Quint lui-même.

A son décès, la reine Jeanne, morte à Tordesillas où elle vécut enfermée jusqu'en 1555, ne laissa de ses acquisitions propres, que 32 peintures. Dans le nombre, l'inventaire, encore très laconiquement rédigé, désigne divers triptyques, enrichis d'orfèvrerie et de pierres précieuses, l'un d'eux timbré aux armes d'Angleterre et de Flandre; deux tableaux sur bois représentant la *Véronique* et le *Crucifiement*, avec des légendes françaises; un troisième tableau où est figurée la *Vierge allaitant l'Enfant*, et portant les armoiries d'une maison flamande; un grand triptyque formé de peintures et de sculptures, avec les armes de Castille et d'Aragon, représentant, en haut-relief, au centre, la *Naissance de Jésus* et sur les volets les peintures de *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Jean Évangéliste*. Relevons encore dans cet aride document la mention d'un tableau d'enluminure, timbré des armoiries royales, où figuraient la *Vierge et l'Enfant avec sainte Isabelle et une dame flamande agenouillée*. On note parmi les portraits plusieurs représentations de la reine Isabelle, peintes sur bois, et deux portraits d l'infortunée *Catherine d'Aragon*, femme de Henri VIII.

M. de Madraza n'a pu parvenir à reconstituer l'ensemble, même approximatif, des peintures que possédait Charles-Quint. On sait seulement avec certitude qu'en outre de celles qu'il hérita de sa mère et de son aïeule, Marguerite d'Autriche lui laissa à sa mort une centaine de tableaux dont elle avait elle-même rédigé l'inventaire où figurent les noms de Jan Van Eyck, de maître Rogier (Van der Weyden), Jean Fouquet, Dirick (Thierry Bouts?), Jan Gossaert, Jacques de Barbary, Hans Memling, Jérôme Bosch et de ce maître Michiel dont nous avons parlé plus haut. De ces précieux ouvrages, réunis dans les princières demeures de Marguerite à Malines et Anvers, aucun, croyons-nous, non plus que ceux que Charles reçut de l'héritage de son père Philippe le Beau et de son aïeul paternel Maximilien 1^{er}, ne fut apporté en Espagne.

Lorsque l'Empereur-roi, abdiquant ses couronnes, se retira au monastère de Yuste, il y emporta quelques tableaux de sainteté et des portraits de personnages de sa famille, en laissant d'autres dans la forteresse de Simancas sous la garde de ses serviteurs Joan Sterch et François Mengale. Les inventaires en ont été publiés, d'après les documents originaux conservés aux archives de Simancas, par M. Gachard et après lui par W. Stirling. Parmi les peintures qui se retrouvèrent au couvent de Yuste, après la mort de Charles-Quint, se rencontrent plusieurs tableaux de Titien, faisant aujourd'hui partie du Musée du Prado, ainsi que quelques portraits par Antonio

Moro, et divers sujets religieux de la main de l'énigmatique maître Miguel. Ce sont là les seuls artistes qui soient nominativement désignés dans les inventaires. Quant aux nombreux tableaux de batailles et de représentations de villes que l'Empereur avait fait exécuter pour la décoration du Pardo, par Jean-Corneille Vermeyen, auteur des cartons pour la suite de tapisseries de la *Conquête de Tunis*, encore conservées à Madrid, ils restèrent en place et périrent dans l'incendie qui dévora cette résidence en 1604.

Philippe II, qui partagea la passion de son père pour les ouvrages de Titien, qui fut le Mécène de Michel Coxie, d'Antonio Moro, de Sanchez Coëlle, de Castello le Bergamasque, de Romulo Cincinnato, de Patricio Caxès et de toute la légion d'artistes italiens employés par lui à la décoration de l'Escorial, contribua largement à accroître les richesses d'art possédées par sa maison en même temps qu'à répandre parmi ses sujets le goût, sinon l'intelligence, de la peinture. C'est là un mérite qu'il n'est que juste de relever chez ce sombre monarque. Il aimait les arts, particulièrement la peinture, et il le prouva en laissant vendre les bijoux et les joyaux de prix laissés par son père et en ne se réservant que les seuls tableaux. Un inventaire dressé deux ans après la mort de Philippe et conservé aux archives du Palais de Madrid, énumère 357 tableaux et portraits, répartis en différentes pièces de l'Alcazar et présentant déjà l'intérêt et toute l'importance d'une collection aussi riche que choisie. Parmi ces ouvrages où l'on relève les noms de Titien, Corrège, Sanchez Coëlle, Jérôme Bosch, Van der Weyden, la plupart figurent aujourd'hui au Musée du Prado. D'autre part, le roi avait déjà fait ses résidences favorites du Pardo et de l'Escorial qu'il avait décorées de portraits, particulièrement de Titien et d'Antonio Moro, mais dont on ignore le nombre. Des dons de tableaux et des copies d'œuvres célèbres lui furent offerts par les villes flamandes et par des princes régnants et, à diverses époques, lui-même prit soin de faire acheter, à la mort de plusieurs grands personnages de sa cour et étrangers, des ouvrages importants. Le catalogue du Musée du Prado enregistre quelques-unes de ces acquisitions.

Sous le règne de Philippe III, monarque aux idées étroites, plus adonné à la chasse et aux pratiques de dévotion qu'à la culture des arts, les richesses artistiques du royal patrimoine ne s'accrurent guère que des portraits exécutés par les peintres du roi, Bartolome Gonzalez, Antonio Rizi et Santiago Moran, de divers dons qui lui furent offerts par des personnes à son service ainsi que par la gouver-

nante des Flandres, l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, et du legs intégral de ses collections qu'avait fait au roi le comte Pierre-Ernest de Mansfeld. La plupart de ces ouvrages prirent place dans les salles du Prado, ou bien allèrent décorer le palais de Valladolid, résidence habituelle de Philippe III. On y inventoriait après sa mort le chiffre respectable de 499 tableaux et portraits. C'est à Valladolid, en 1603, que le roi reçut l'ambassade envoyée par le duc de Mantone, Vincent Gonzague I^{er}, chargée d'offrir à Philippe et à son tout-puissant ministre, le duc de Lerma, divers présents consistant en chevaux, carrosse, arquebuses à secret, vases de cristal de roche et encore en tableaux que Rubens, qui accompagnait l'ambassadeur, était spécialement chargé de présenter. Nos lecteurs savent qu'à cette occasion et pour compléter le nombre des ouvrages offerts dont quelques-uns avaient été gâtés dans le voyage, Rubens peignit un *Héraclite* et un *Démocrite* aujourd'hui au Musée du Prado.

Le règne de Philippe IV, si désastreux pour la puissance espagnole, fut au contraire pour les arts, et plus particulièrement pour la peinture, une ère de splendeur et d'épanouissement. L'école nationale, alors à son apogée, compte toute une légion de glorieux artistes que Velazquez domine et dirige. Par ses soins, l'Alcazar et les résidences royales sont enrichies d'œuvres superbes et le trésor d'art du patrimoine s'accroît dans des proportions énormes. De toute part, affluent les dons de tableaux offerts à Philippe, par les courtisans ou acquis au dehors par ses ambassadeurs et ses vice-rois. A son imitation, les grands, les riches particuliers forment d'importantes collections; à Madrid seulement, Vicente Carducho, dans ses *Dialogos*, en énumère un certain nombre renfermant toutes des œuvres intéressantes.

On sait que Philippe fit acheter à Londres par son ambassadeur Alonso de Cardenas, lors de la vente des tableaux de Charles I^{er}, la *Perla*, de Raphaël, pour le prix de deux mille livres sterling, une peinture d'André del Sarte représentant un *Sujet mystique* pour deux cent trente livres, la *Vénus* de Titien pour cent soixante-cinq livres, une *Sainte Marguerite* également de Titien, *Jésus aux noces de Cana*, de Paul Véronèse, ainsi que deux compositions de Palma le Jeune : *David vainqueur de Goliath* et la *Conversion de saint Paul*.

Que l'on ajoute à ces acquisitions celle du fameux *Spasimo di Sicilia*, procurée au roi, et sans grands frais, par le duc de Medina de las Torres; le don que fit le même duc de la célèbre *Vierge au poisson*; les ouvrages d'une inappréciable valeur comme la *Bacchanale* et l'*Offrande*

à la *déesse des Amours* de Titien, offerts par les Pamfili de Rome; les envois à Madrid de tableaux de Rubens, Van Dyck, Jordaens, David Teniers, etc., par l'infante Isabelle-Claire-Eugénie et par l'infant Don Fernand, gouverneur des Flandres; les commandes nombreuses et les achats faits en Italie par Velazquez, comprenant des œuvres des grands Vénitiens, des tableaux du Poussin, de Claude le Lorrain, de Ribera; ceux que Rubens peignit à Madrid, lors de son ambassade auprès de Philippe IV; ceux encore si jalousement gardés, de son peintre préféré, l'illustre Velazquez, et l'on parviendra à comprendre comment Philippe en arrivait à réunir un ensemble de peintures qui s'élevait à sa mort au chiffre énorme de 1,547 ouvrages.

Pendant toute la durée du règne du triste Charles II, ce chiffre ne s'accrut guère que de quelques tableaux flamands, principalement de Teniers, légués par Juan de Austria, bâtard de Philippe IV. En revanche, des incendies à l'Escorial et au Pardo en dévorèrent un assez grand nombre.

De Philippe V à Charles IV, sous le gouvernement des rois de la maison de Bourbon; alors que l'art espagnol, tombé en décadence, est devenu presque uniquement tributaire de l'art français, nous voyons les inventaires royaux s'augmenter de quelques peintures intéressantes de l'école française, de Watteau notamment, et d'assez nombreux portraits par Rigault, Houasse, les Beaubrun, Ranc et Louis-Michel Vanloo. Il convient d'ajouter encore les vingt toiles, presque toutes de premier ordre, de Murillo, que la reine Isabelle Farnèse, seconde femme de Philippe V, acheta à Séville. A ces acquisitions ne se bornent sûrement pas les accroissements des collections royales sous Philippe V, Ferdinand VI, Charles III et Charles IV; mais il nous paraît inutile de tenir compte, après avoir énuméré tant de sérieuses richesses, du déluge de peintures médiocres qui, grâce à la mode ou au mauvais goût, vint prendre place pendant ces règnes, dans les palais de San-Ildefonso et de Madrid.

Tel est, dans ses grandes lignes, l'historique de la formation des richesses picturales réunies par les rois et qui composent aujourd'hui le Musée du Prado. Cette collection publique est peut-être la moins connue de l'Europe. C'est cependant l'une des plus intéressantes et certainement l'une des plus riches en chefs-d'œuvre appartenant aux diverses Écoles. On sait vaguement qu'elle renferme d'inestimables trésors; mais jusqu'à présent combien rares sont les amateurs qui ont eu la volonté d'aller les étudier sur place!

II.

LA PEINTURE ITALIENNE.

LES VÉNITIENS.

Bien que le catalogue du Musée du Prado enregistre près de six cent cinquante peintures, appartenant aux diverses écoles d'Italie, on serait fort empêché, à l'aide de ces seuls éléments, de se rendre compte, non pas seulement des origines et de l'évolution de l'art italien en général, mais encore du développement historique accompli par une quelconque des différentes écoles, locales ou régionales, qui en sont issues. Aucune des séries ne forme, en effet, un tout complet. Partout on constate de nombreuses et larges lacunes, et principalement en ce qui concerne les plus anciennes créations de l'art.

Rien des byzantins, dont nous avons vu cependant figurer quelques ouvrages sur les inventaires d'Isabelle la Catholique; rien non plus des peintres qui, comme Starnina et Dello, ont travaillé en Espagne à la fin du xiv^e siècle et au commencement du xv^e; peu de monuments, enfin, des primitifs, car c'est à peine si l'on rencontre en tout trois ou quatre peintures remontant aux deux premiers tiers du xv^e siècle. Évidemment, l'intérêt que peut offrir à l'étude le Musée du Prado n'est pas là : il est tout entier dans la beauté singulière de quelques ouvrages.

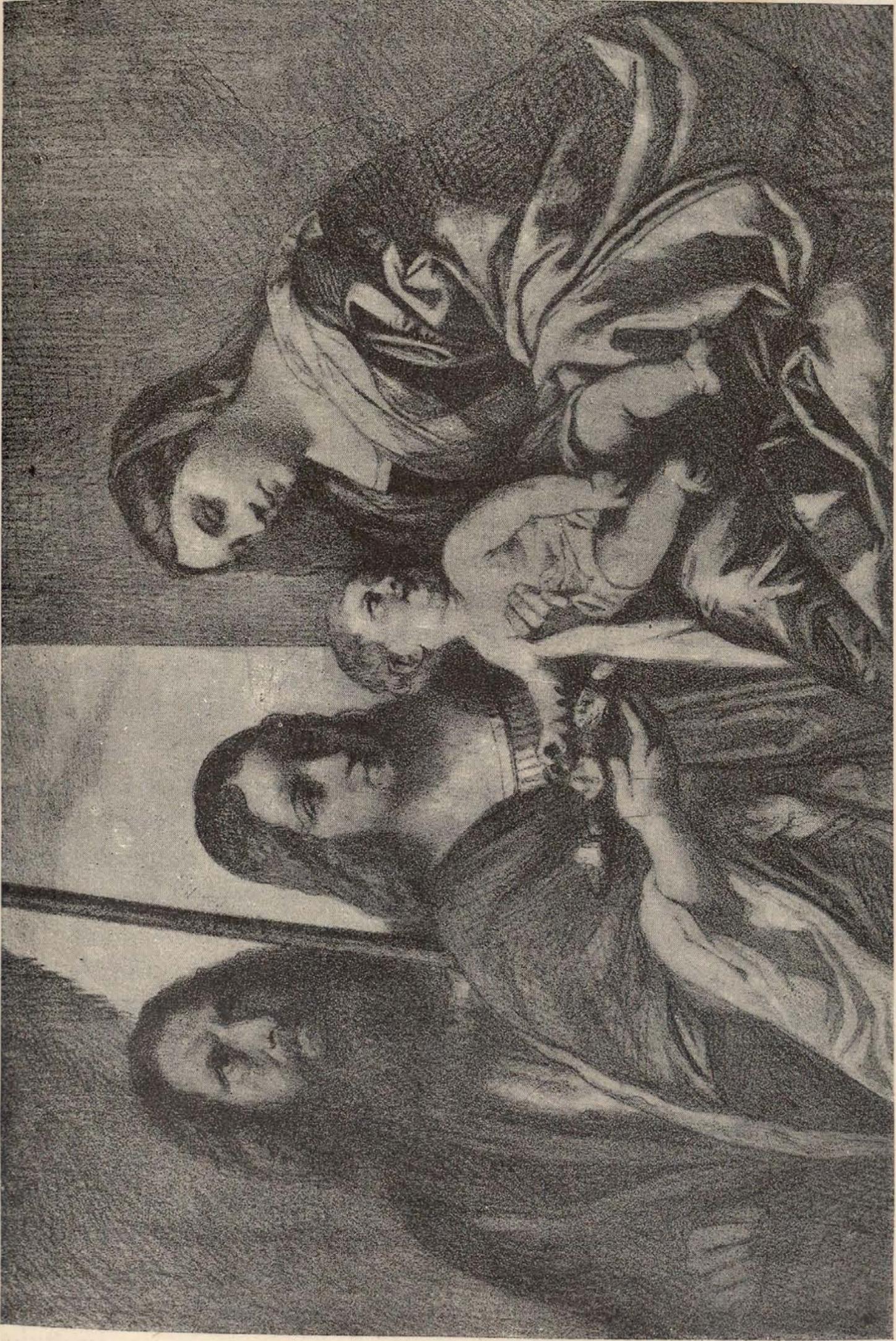
La mieux partagée d'entre les écoles d'Italie, sous le rapport du nombre, de la variété et du choix des œuvres, est l'école vénitienne. Elle aussi est cependant bien incomplète. Pas plus pour cette école que pour les autres, nous ne pouvons en étudier la genèse, les tâton-

nements, les transitions successives. Ce sera donc d'emblée et sans préparation que nous pénétrerons au milieu de sa plus belle et féconde période de production.

+

Giovanni Bellini (1427-1516) et Mantegna (1431-1506) sont les plus anciens maîtres vénitiens représentés au Prado, le premier par un sujet qui lui est familier : la *Vierge tenant l'Enfant nu, et accompagnée de deux saintes*, et le second par la *Mort de la Vierge*. On sait ce que les deux Bellini durent aux leçons, aux exemples de Mantegna, leur beau-frère, et aussi quelle part active prirent Gentile et Giovanni à la transformation de l'école. Le tableau de Giovanni n'est pas un des plus importants qu'il ait laissés; il nous semble manquer de mouvement, d'expression, et le coloris n'y atteint pas toute l'intensité, tout l'éclat que l'on admire en d'autres œuvres. Exécuté sur panneau et peint à l'huile, on peut en fixer approximativement la date autour de 1475; il est signé *Joannes Bellinus*. Le tableau de Mantegna présente de l'intérêt. Il est peint à la détrempe, sur bois, d'une touche ferme mais un peu sèche; il ne mesure que 0^m,54 sur 0^m,42. Malgré cette exigüité, le maître y a fait entrer de nombreux personnages; c'est d'abord la Vierge à ses derniers moments, étendue sur un lit de parade, puis les apôtres qui l'assistent. La composition est empreinte d'un grand sentiment de naïveté. Saint Pierre, vêtu d'une chappe, vient d'administrer l'extrême-onction à la mourante; un autre apôtre l'encense, un troisième tient à la main un vase de parfums; tous les autres, rangés sur deux files et tenant des cierges à la main, entonnent quelque funèbre psalmodie. Cette scène, qui a de la grandeur, se passe dans un appartement décoré d'une riche architecture; une fenêtre ouvrant sur le dehors laisse voir, dans le lointain, une ville au bord de la mer, des canaux, un quai, des lagunes. On dirait une échappée sur Venise et c'est sans doute Éphèse, où les légendaires placent la mort de la Vierge, que l'artiste a voulu nous faire entendre.

Les élèves et les sectateurs des Bellini ont tous profondément subi le charme des nouveautés que ceux-ci leur enseignèrent. Aussi perçoit-on très nettement, dans leur technique, plus d'une analogie et d'un lien fraternel, par exemple la préoccupation, qui n'existe pas alors chez les Florentins, d'éviter ou d'atténuer la dureté des contours par l'harmonieuse association des couleurs et par l'enveloppe-



SAINTE BRIGITTE ET SON ÉPOUX OFFRANT DES FLEURS A L'ENFANT JÉSUS, PAR LE GIORZONE.

BRIGITTE ET SON ÉPOUX OFFRANT DES FLEURS A L'ENFANT JÉSUS, PAR LE GIORZONE.

ment des formes, baignées dans une atmosphère lumineuse, légère, qui leur conserve leur relief, leurs proportions véritables et leur exacte perspective. Tous sont, d'ailleurs, de pénétrants observateurs, d'admirables portraitistes, et des amoureux passionnés de la nature et de la vie; tous sont également épris des splendeurs de la lumière et ils ont encore ce trait commun de rechercher la beauté et la grâce, mais la beauté puissante et saine, mais la grâce naturelle et tranquille, et l'une et l'autre sans ombre d'afféterie, comme aussi sans manière.

C'est en ouvrages de ces glorieux élèves, devenus à leur tour des maîtres incomparables, que le Musée du Prado est d'une richesse qui va jusqu'à l'opulence. Faire un choix parmi tant de chefs-d'œuvre n'est pas chose facile; nous allons cependant le tenter.

Du plus idéaliste, du plus tendre comme du plus charmeur des peintres réalistes de Venise, de Giorgio Barbarelli (1477-1511), nous ne rencontrons qu'un unique tableau, mais combien éblouissant! Le sujet qu'il représente, et que le catalogue intitule *Sujet mystique*, est, comme arrangement, de la plus grande simplicité : Sainte Brigitte, accompagnée de Ulf, le sénéchal de Néricie, son époux, offre des fleurs au divin Bambino que la Vierge assise tient sur ses genoux. Tout de suite l'œil du spectateur est absolument conquis par le délicieux contraste de beauté féminine que présentent la Vierge et la Sainte : il va de l'une à l'autre, admirant, d'un côté, le profil pur et finement aristocratique de la Vierge, et de l'autre, le souriant visage de sainte Brigitte, un type exquis de jeune Vénitienne, *bionda e grassotta*, aux chairs fermes et ambrées, à la chevelure onduleuse, couleur d'or bruni. Ulf, l'air noble et recueilli, debout dans son armure de fer, fournit aux costumes somptueux et chatoyants des deux femmes une superbe opposition. En vérité, c'est un enchantement que cette peinture blonde, chaude, moelleuse, et d'une profonde intensité, qui vous enveloppe et vous pénètre d'un charme inouï, à jamais durable. A elle seule, elle vaut un trésor. Exécutée à l'huile, sur panneau, sa conservation est parfaite; elle provient de l'Escorial où, probablement, elle avait été placée par ordre de Philippe II. Nous devons ajouter que quelques critiques, comparant ce tableau avec celui qui représente, au Musée de Dresde, la *Sainte Famille, avec la Madeleine, saint Jérôme et saint Paul*, voudraient y reconnaître un ouvrage de la jeunesse du Titien, alors qu'il était sous la vive impression du style et du coloris de son condisciple le Giorgione. L'hypothèse n'a rien de choquant, car on peut relever entre les deux peintures beaucoup

d'analogie et plus d'un point de contact; mais, pour la faire accepter, cependant, il resterait à démontrer que le tableau de Dresde est bien authentiquement du Titien et non du Giorgione.

Aisément, au surplus, on trouverait parmi les quarante et une peintures de Tiziano Veccelli (1477-1576), conservées au Musée du Prado, plus d'un morceau traité dans cette belle gamme chaude et étouffée, qui rappelle, à faire illusion, l'opulente coloration du Giorgione. N'est-elle donc pas, entre autres, toute giorgionesque, au moins dans son intense tonalité et dans la magie de sa réalité, cette fière *Salomé* portant, dans un plat d'argent, la tête tranchée du Baptiste? Cambrée sur ses hanches puissantes, le haut du corps légèrement renversé en arrière, elle passe triomphante, emportant son sanglant trophée. Quelle superbe créature et quelle carnation saine, jeune et vivante! Qui ne la croirait vraiment peinte, comme disait le Tintoret, avec de la chair broyée? Dans le modèle, on retrouve les traits de Lavinia, la fille du maître, la même qui a posé fréquemment pour ce même sujet : Saint-Pétersbourg, Berlin et la collection de lord Grey, en conservent des exemplaires variés, différant tout au plus par la nature de l'accessoire que porte l'adorable fille.

L'influence des méthodes du Giorgione est encore sensible dans les deux toiles intitulées, au catalogue du Prado : la *Bacchanale* et l'*Offrande à la Déesse des Amours*, que le Titien peignit pour Alphonse I^{er} d'Este, duc de Ferrare, entre les années 1514 et 1516. Ce prince s'était d'abord adressé, pour décorer un cabinet dans son palais, à Dosso Dossi, qui y avait exécuté plusieurs sujets mythologiques; puis il avait commandé au vieux Giovanni Bellini une *Bacchanale*. Bellini, quoique âgé de quatre-vingt-sept ans, peignit les figures, laissant inachevé le paysage qui devait servir de fond. Alphonse appela alors pour le terminer Titien, qui compléta en même temps la décoration du *camerino* à l'aide de trois nouvelles compositions, dont la troisième, *Bacchus et Ariane*, appartient à la National Gallery. L'artiste était alors dans toute sa force; aussi, ces trois ouvrages sont-ils considérés comme des plus parfaitement beaux qu'il ait exécutés.

Enlevés du palais de Ferrare, ils allèrent d'abord orner à Rome le palais Ludovisi, puis ils devinrent la propriété des Pamfili qui, vers 1638, offrirent à Philippe IV, la *Bacchanale* et l'*Offrande*.

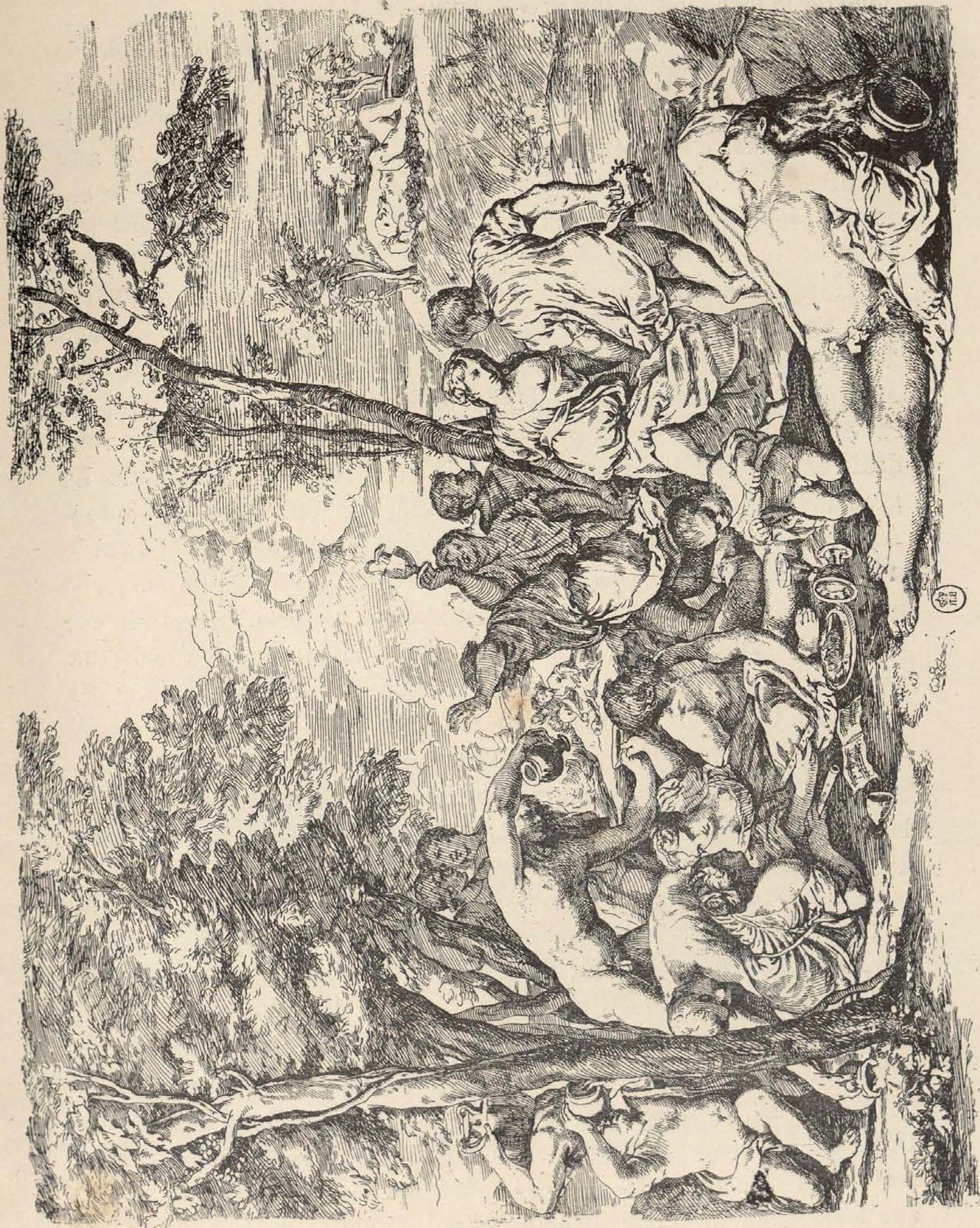
« Ce sont ces tableaux, — dit M. Reiset dans ses notices sur la National Gallery, — que Michel-Ange avait si bien appréciés dans sa visite au duc de Ferrare en 1530, que plus tard Dominiquin et Poussin ont étudiés avec tant d'amour et dont Augustin Carrache

disait : *Sono le più belle pitture del mondo, e chi non le ha viste può dire non aver visto mai alcuna maraviglia dell' arte.* »

La *Bacchanale* a pour théâtre un paysage dans l'île de Naxos, au bord de la mer; à l'horizon, sur les flots bleus, disparaît la voile qui emporte l'ingrat Thésée. Ariane, l'abandonnée, est endormie près d'un ruisseau qui roule du vin; elle est nue; des bacchants et des bacchantes chantant, dansant, buvant, l'entourent formant des groupes divers; Silène, étendu sur les bruyères d'un coteau, cuve son épaisse ivresse; un bambin couronné de pampres, tout aviné, retrousse sa chemise et mêle gravement au vin du ruisseau un liquide impur. C'est l'épisode comique obligé, formant le pendant de celui du petit Faune qui, dans le *Bacchus et Ariane* de la National Gallery, traîne au bout d'une ficelle une tête de veau. A demi-couchée à terre, une des bacchantes, suspendant son chant, fait une libation. Ridolfi, dans ses *Maraviglie dell' arte*, nous apprend que le modèle qui a posé pour cette ménade était la *Violante*, cette belle courtisane qui fut passionnément aimée du Titien. C'est dans un pli de sa gorgerette que l'artiste a caché sa signature ainsi libellée : *Ticianus F. N. 101*. Sur le papier de musique que tiennent les bacchantes, on lit, minutieusement écrit et noté, un motet, dont les curieuses paroles françaises sont les suivantes : *Qui boyt et ne reboyt il ne sait que boyre seul*.

L'Offrande à la déesse des Amours est un sujet allégorique. Dans un paysage ravissant, s'ébat une foule innombrable de petits amours ailés, jouant à mille jeux divers, et symbolisant dans leurs actions les différentes et multiples manières d'aimer. Ici, c'est l'amour paisible, figuré par deux amours qui s'embrassent tranquillement; là, c'est un Cupidon qui à l'improviste en a saisi sournoisement un autre par le cou et lui donne un baiser; plus loin un amour reçoit héroïquement, sans chercher à s'en préserver, le trait qui lui est lancé; ailleurs enfin c'est l'amour douloureux, l'amour égoïste, l'amour généreux ou dévoué, même l'amour nonchalant, symbolisés par autant de spirituelles inventions que les attitudes et les gestes rendent aisément saisissables. A droite, une statue de marbre personnifie Vénus, à laquelle deux jeunes filles, deux suppliantes, présentent des offrandes : l'une un miroir, l'autre une tablette où elle a sans doute tracé le nom de celui qu'elle aime en secret.

L'exécution de cette peinture est d'une habileté inouïe; l'audace du parti pris de coloration dépasse tout ce que l'on pourrait imaginer de plus difficile à réaliser : l'accord harmonieux d'une masse de



BACCHANALE, PAR LE TITIEN, D'APRÈS LA GRAVURE DE PODESTA.

tons de chair exprimée à l'aide de toute a gamme, infiniment subtile et variée, de la seule note carminée, rouge ou rose. Le Titien s'est joué de la difficulté et il a produit un chef-d'œuvre.

A ces ouvrages auxquels notre Musée du Louvre n'offre rien de comparable, il convient encore d'ajouter l'admirable tableau représentant *Vénus et Adonis* que le Titien peignit en 1551-1552 pour Philippe II, ainsi qu'en témoignent des lettres de lui, conservées aux archives de Simancas. « J'ai placé, écrit le Titien dans l'une de ces lettres, les figures de ce tableau de façon qu'elles contrastent par leurs attitudes avec celles de la peinture de *Danaé*; ces deux tableaux produiront ainsi un plus agréable effet, étant exposés l'un et l'autre dans une même pièce. » Le Titien a tiré librement son sujet du passage des *Métamorphoses* d'Ovide où le poète raconte la jalousie du dieu Mars à l'encontre du bel Adonis, aimé de Vénus; Mars prépare sa vengeance; Vénus l'a pressentie et troublée, inquiète, elle voudrait encore retenir dans ses bras le trop impatient chasseur. La gracieuse déesse, attirant Adonis sur son sein d'un geste passionné, Adonis, l'épieu en main, cherchant à échapper à l'enlacement qui le retient captif, telle est l'action figurée au milieu d'un superbe paysage dans un coin duquel on voit l'Amour endormi. Le dessin des nus, leur ferme modelé, et le relief que communique à ces beaux corps la puissance d'une exécution magistrale, s'unissent dans cet ouvrage à bon droit célèbre, pour montrer jusqu'à quel haut degré de réalité et de beauté plastiques s'élève le génie du Titien.

La même nature de beauté robuste, tranquille, sans ombre de pensée ou d'expression morale, presque animale enfin, mais qu'exalte et ennoblit jusqu'à la rendre poétique, presque sublime, la seule vertu de la perfection de la forme s'unissant à la perfection de l'exécution, nous la retrouvons dans cette *Danaé, recevant la pluie d'or*, destinée dans l'esprit du Titien à servir de pendant à son tableau de *Vénus et Adonis*, ainsi que dans les deux *Vénus*, couchées, nues, presque identiques, l'une appelée la *Vénus au petit chien*, l'autre *Vénus avec un amour*. Ces peintures ont leurs analogues ailleurs, avec des variantes, la *Danaé*, au Musée de Vienne, les deux *Vénus*, aux Uffizi de Florence. Dans chacune d'elles, le type féminin diffère, mais c'est cependant toujours la même femme; c'est la courtisane aux formes magnifiquement belles et voluptueuses, mais vulgaire de traits, « avec le sérieux vide et l'immobilité d'âme d'un animal au repos qui attend », ainsi que le remarque M. Taine à propos des *Vénus* de Florence.



Tuen pinx

L. Muller sc.

SALOMÉ
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Chardon-Wittmann



La même observation peut être également appliquée à la figure nue d'Ève, dans le *Péché originel*; le Titien l'a dotée de hanches puissantes et larges, capables d'enfanter une humanité, et d'une carnation opulente, chaudement ambrée. Rubens, retrouvant dans cette superbe créature son type féminin favori, a fait de ce tableau une copie textuelle conservée au Musée du Prado.

Parmi les peintures consacrées à des sujets historiques ou allégoriques, plusieurs présentent un grand intérêt, même une haute valeur; trois d'entre elles, la *Gloire*, l'*Allégorie de la Victoire de Lépante* et l'*Allocution du marquis del Vasto* ne rencontrent de rivales pour l'importance décorative qu'à Venise. Ce sont de vastes compositions toutes peuplées d'un monde de figures, œuvres toutes trois de grand style et de fière tournure. La *Gloire* nous montre Charles-Quint avec sa femme Isabelle de Portugal et Marie de Hongrie avec Philippe II, revêtus d'un blanc linceul et conduits par des anges, se présentant en attitude de suppliants au Père et au Fils, trônant dans les cieux au milieu de chœurs d'anges et de séraphins. Placée au-dessous de la Trinité, la Vierge intercède pour ces pécheurs appelés au Tribunal suprême. A ses pieds, autour d'elle, se presse la foule des Patriarches et des saints où se reconnaissent Noé, Moïse, le roi David, Job, la Madeleine, puis les Évangélistes, les Bienheureux et divers autres personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le Titien lui-même s'est peint, couvert aussi d'un suaire et priant, dans le voisinage de Job.

Commandée par Charles-Quint à son peintre favori, la *Gloire* fut terminée en 1554, comme l'atteste la lettre que le Titien écrivait à l'Empereur à l'occasion de l'envoi de son tableau, lettre encore inédite, et qui fait partie des archives de Simancas. A l'aide d'un dessin sûr et d'un coloris puissant, contrasté dans une harmonieuse mesure, le Titien a su communiquer l'animation et la vie à tout ce fourmillement d'êtres divins et humains, se déroulant, se divisant en groupes pittoresques.

Le maître avait quatre-vingt-quatorze ans lorsqu'il peignit, pour Philippe II, la seconde toile destinée à rappeler la bataille navale de Lépante. Son titre textuel au Catalogue du Prado est : *Philippe II, vouant à la Victoire l'infant don Fernando, son fils*. Elle représente ce monarque, entouré de trophées d'armes, élevant dans ses bras son second fils et l'offrant à la Victoire, planant dans les airs, les mains chargées de palmes et de couronnes. Aux pieds du roi, on voit un Turc enchaîné, et au bas de la toile, à l'horizon, la bataille de



Lépante. Ce qu'on peut louer surtout dans cette composition, c'est la force et la fraîcheur du coloris; pour le surplus, il faut bien prendre en considération le grand âge du peintre qui a fièrement signé son ouvrage : *Titianus Veccelius, eques Cæsaris, fecit*. La toile figurant le *Marquis del Vasto, Alonso Davalos, haranguant ses soldats* est plutôt un portrait historique qu'une composition; bien que la foule des soldats se presse attentive aux pieds du marquis, c'est surtout le général, debout sur un parapet, revêtu de son armure, le bâton de commandement à la main, et parlant à ses troupes, avec auprès de lui son fils aîné lui servant de page, que l'artiste a prétendu peindre. C'est donc en somme la représentation héroïque du célèbre marquis qui commandait en Italie les armées de Charles-Quint.

Nous nous arrêterons peu devant ses nombreux tableaux religieux; d'abord, parce que la plupart des sujets traités se rencontrent en d'autres musées; par exemple, la *Mise au tombeau*, dont le Louvre garde un exemplaire supérieur en qualité aux deux toiles du Prado; et encore par cette raison que la froideur — pour ne pas dire l'absence — du sentiment religieux, assez bien explicable d'ailleurs chez un peintre épris des seules réalités formelles et tangibles, enlève, à notre avis, à ses compositions mystiques une sérieuse part de leur valeur. Incontestablement leur exécution est comme toujours magistrale; mais toute la bravoure du pinceau et la magnificence de coloris déployées ne suffisent pas à suppléer l'émotion, la foi que l'ami tant soit peu païen de l'Arétin était, par tempérament, impuissant à traduire.

D'un ordre bien supérieur sont, dans la série des portraits, d'abord, le portrait équestre de *Charles-Quint*, représenté dans son armure de guerre, la lance en arrêt, et chargeant à la tête de son armée à la bataille de Mühlberg, puis son portrait de grandeur naturelle, en pied, la main droite appuyée sur la poignée de sa dague, l'autre retenant par son collier un superbe lévrier. Le premier de ces portraits, endommagé par un incendie, a poussé au noir et a été d'ailleurs fortement restauré; le second, qui fut peint à Bologne, vers 1552, est de premier ordre et se trouve en excellent état de conservation. D'autres portraits, tels que ceux d'*Alphonse d'Este, duc de Ferrare*, de *Philippe II*, d'*Isabelle de Portugal*, sont également à noter pour la beauté et la fermeté de leur exécution.

Quelques beaux et précieux ouvrages des condisciples du Giorgione et du Titien dans l'atelier de Bellini, ainsi que de leurs propres élèves ou de leurs sectateurs, se rencontrent au Musée du

Prado. Une rare et très intéressante composition représentant *Jésus, remettant à saint Pierre les clefs de l'Église*, longtemps enregistrée sur les anciens catalogues comme l'œuvre de Giovanni Bellini et restituée à présent à son véritable auteur, Vincenzo Catena (? — 1532), établit mieux que toutes les hypothèses hasardées à l'endroit de la filiation artistique de ce peintre, à quel maître il convient



LES FIANÇAILLES, PAR LORENZO LOTTO.

de le rattacher. Dans cette harmonieuse peinture, d'un ton chaud et hardi, saint Pierre guidé par une jeune femme symbolisant l'Espérance qu'accompagnent la Foi et la Charité, deux belles et blondes Vénitiennes, reçoit agenouillé les clefs que Jésus lui présente. La grâce des figures féminines et le charme du coloris permettraient presque de faire, ici, de Catena un émule du Giorgione.

Jacopo Palma, le Vieux (1480?-1548), élève de Giovanni Bellini, se montre, dans une *Adoration des bergers*, un rival heureux du Titien tant son coloris a de vigueur et son style de naturel et de vérité. Il

était l'ami de ce Lorenzo Lotto (1480?-1554?) dont le Musée du Prado possède un ouvrage extrêmement curieux, faisant sans doute allusion aux *Fiançailles* d'un patricien et d'une jeune fille qu'un amour, au sourire mutin, unit l'un à l'autre à l'aide d'un joug formé de branches de laurier. Cette peinture assez énigmatique, et dont les personnages qui y figurent sont restés inconnus, est exécutée dans cette gamme chaudement ambrée qui caractérise si bien les peintres de l'école vénitienne. Lotto, dont la manière fut assez inégale et flottante, s'approche ici très près de Palma, dont il avait été d'ailleurs le condisciple.

Ce fut aussi de l'atelier de Giovanni Bellini que sortit Sébastien del Piombo (1485-1547), que Michel-Ange acheva de former pour l'opposer à Raphaël. De là ce style élevé, ce dessin ferme et sûr, que vient rehausser encore le coloris vénitien. Deux œuvres tout à fait de premier ordre de ce maître existent au Prado, l'une, la plus incontestablement expressive et belle, *Jésus portant sa croix*, l'autre, *Jésus-Christ aux Limbes*. En donnant la seconde place à celle-ci, nous ne faisons bien entendu que marquer une préférence personnelle et qui d'ailleurs n'enlève rien aux qualités de style et d'exécution, toutes supérieures, qui distinguent cette dernière et si imposante composition.

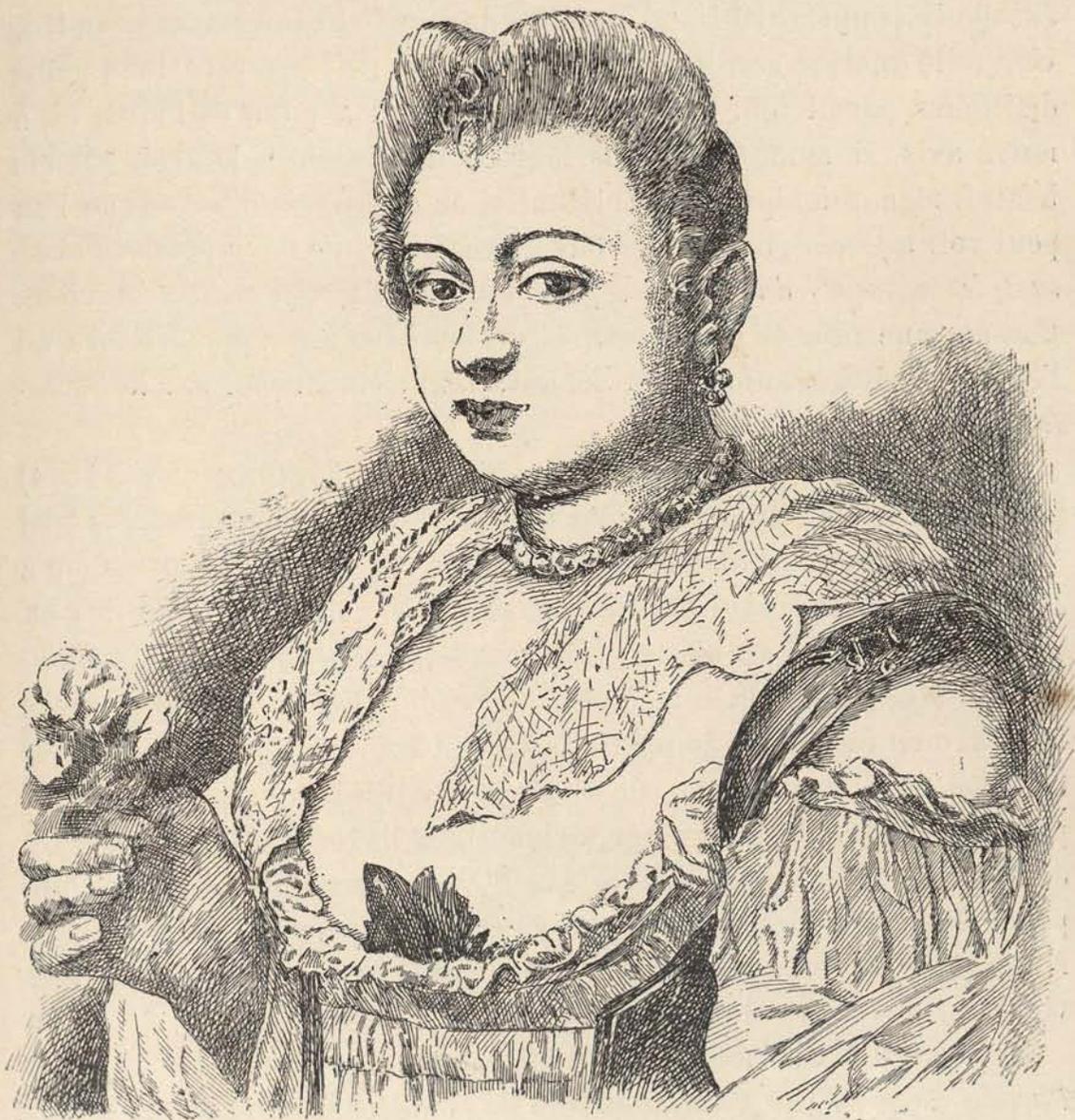
Si, dans leur disposition, les peintures du Pordenone (1484-1540) qui fut le meilleur élève du Giorgione, gardent encore quelque chose de la naïve simplicité et de l'absence de mouvement des primitifs, son coloris, par contre, moelleux et fin, communique aux carnations une rare intensité de vie et une étonnante morbidesse.

Son tableau du Prado, intitulé *Sujet mystique*, représente la Vierge assise sur un siège élevé, adossé à une tenture verte rehaussée d'un ornement de brocart. Elle soutient l'Enfant debout sur son genou; à droite est saint Antoine de Padoue, les mains cachées dans ses larges manches, à gauche, saint Roch, vêtu en pèlerin. Un charme très pénétrant se dégage de cette toile, toute emplie de paix et de religieux mystère et en laquelle les têtes des deux saints et de la Vierge expriment au plus haut degré le recueillement et la foi.

Un beau portrait d'une dame, restée inconnue, parée d'étoffes aux nuances doucement pâlies et tendres, nous est un spécimen du souple et merveilleux talent qui place le Pordenone au premier rang des portraitistes vénitiens.

Parmi les divers peintres de moindre envergure, mais qui se rattachent aux maîtres dont nous venons d'analyser les ouvrages, il

nous reste à signaler de Palma le Jeune (1544-1628), les *Fiançailles de sainte Catherine*, œuvre distinguée et qui se rapproche par son style et son exécution de la forte tradition du Titien; puis, de Giovanni Battista Moroni (1525-1578), un portrait d'un *Capitaine véni-*



PORTRAIT DE LA FILLE DU TINTORET, PAR LE MAITRE.

tien, de la plus fière tournure et qui a longtemps passé pour être du Titien lui-même; citons enfin un *Orphée* du Padovanino (1590-1650), moins bon dessinateur que coloriste et paysagiste agréable, et de son élève, Pietro della Vecchia (1605-1678), un sujet bizarre, traité en réaliste : *Denys, tyran de Syracuse, maître d'école à Corinthe*.

On ne rencontre pas, sans la noter, une peinture de Michieli Par-

rasio qui fut l'ami et l'élève du Titien et plus tard de Veronèse; son *Christ mort adoré par saint Pie V*, mériterait d'ailleurs d'être signalé même à un autre titre que la rareté : il porte la signature *O. Parrhasi*, c'est-à-dire *Opus Parrhasi*.

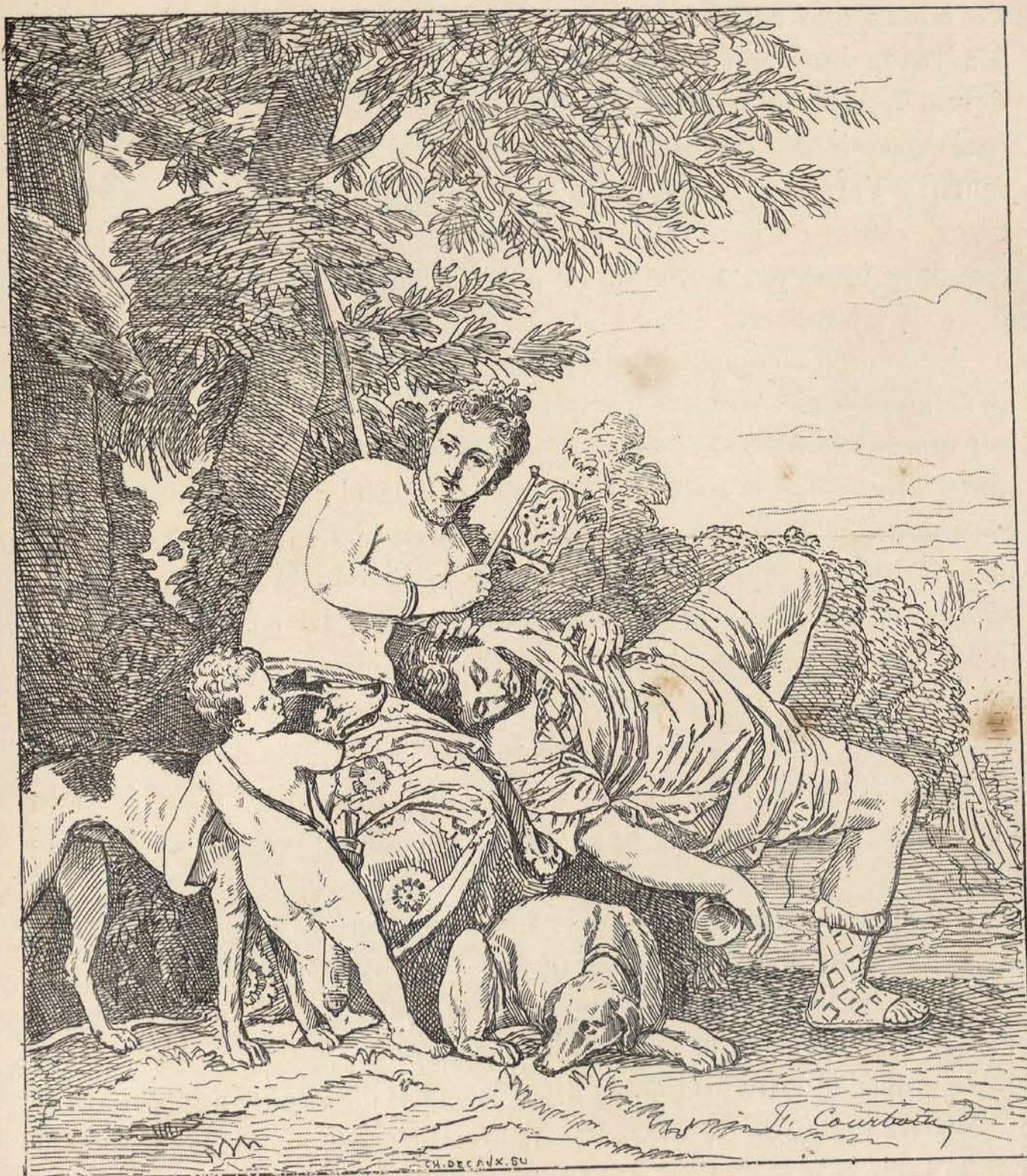
On ne saurait s'astreindre à passer méthodiquement la revue des trente-cinq toiles qui portent au Musée du Prado la signature de Jacopo Bassano (1510-1592) ou celles de ses fils Francesco et Leandro. Une telle analyse serait fastidieuse et nous ne rencontrerions point d'ailleurs parmi leurs ouvrages d'un dessin appuyé et lourd, et, à notre avis, si monotones dans leur coloris intense, heurté, parfois brutal, rien qui dépasse en originalité ou en intérêt d'art ce que l'on peut voir ailleurs; nous ne ferons d'exception que pour le *Christ chassant les vendeurs du Temple*, page tout à fait supérieure du vieux Bassan, une *Cène* de Francesco, et de Leandro une *Vue de Venise*, où l'on voit le Doge, entouré du Sénat, allant s'embarquer sur le *Bucen-taure*.

Les peintures de Jacopo Robusti, dit le Tintoret (1512-1594) paraissent avoir joui auprès de Philippe II d'une faveur que plus tard Velazquez, leur enthousiaste admirateur, fit également partager à Philippe IV. Ceci explique la richesse des collections royales en ouvrages du rival du Titien. Indépendamment en effet des trente-trois tableaux catalogués au Musée du Prado, l'Escorial en a conservé huit, et non des moins importants, parmi lesquels figurent le *Lavage des pieds*, composition de 19 pieds castillans de largeur sur un peu plus de 7 pieds de hauteur, achetée 250 livres sterling à la vente de Charles I^{er} en même temps que l'*Évanouissement d'Esther*, toile payée 100 livres à la même vente et qui est également à l'Escorial. A l'aide de cet ensemble d'ouvrages, il est possible d'apprécier la vigueur d'invention de ce grand et fécond artiste.

L'esquisse d'une audace et d'une fougue étonnantes intitulée le *Paradis*, acquise par Velazquez lors de son second voyage en Italie, présente, à quelques détails près, la même composition que le *Paradis* du Musée du Louvre; toutefois, l'esquisse du Prado est moins confuse que cette dernière; elles sont pareilles en dimensions. On sait que c'est là le premier jet, l'ébauche de l'immense toile mesurant 74 pieds en largeur sur 30 de hauteur qui décore, à Venise, la salle du Grand Conseil au palais ducal. Une lettre écrite par l'ambassadeur de Venise, à Madrid, Hieronimo Lippomano, et datée de l'année 1587, contient un détail intéressant au sujet de la date d'exécution du *Paradis* : l'ambassadeur annonce en effet à son frère que le Tintoret

travaille à cette composition et qu'il la destine au roi d'Espagne Philippe II.

Le Tintoret avait donc soixante-quinze ans lorsqu'il entreprenait



VÉNUS ET ADONIS, PAR PAUL VÉRONÈSE.

cette immense peinture, où se déroule un nombre infini de chérubins, d'anges, de patriarches, de prophètes, d'apôtres, de martyrs, de vierges, de bienheureux, toute la hiérarchie céleste en un mot, adorant la Sainte Trinité et jouissant de la gloire paradisiaque.

En même temps que le *Paradis*, Velazquez achetait à Venise une

autre toile du Tintoret dont le sujet, assez énigmatique à première vue, a donné aux iconographes bien de la tablature. Les uns y voulaient voir les Israélites au désert recueillant la manne; les autres le miracle de Moïse faisant jaillir l'eau pour son peuple mourant de soif; l'ancien directeur du Musée, fort empêché, n'avait rien trouvé de mieux que cette rubrique : *Sujet d'explication difficile*. M. P. de Madrazo, dans son catalogue rédigé avec tant d'érudite précision, donne à cette belle peinture son véritable titre : *La Purification du butin conquis sur les Madianites*. Ce motif biblique, rarement traité, a fourni à l'artiste l'occasion de peindre le groupe des vierges madianites, vêtues de leur seule nudité et accomplissant l'acte de purification enjoint par le Seigneur à Moïse, ainsi qu'il est rapporté au livre des Nombres.

Une autre composition de grand effet est la *Bataille de terre et de mer*, mêlée furieuse entre Turcs et Vénitiens où l'intérêt se concentre sur une jeune femme, à demi dépouillée de ses riches vêtements, et que soutiennent ou enlèvent, pâmée, un matelot et un soldat armé. Sans doute le Tintoret aura représenté dans cet épisode quelque rapt mémorable accompli par les Turcs sur la côte de l'Adriatique.

Divers autres morceaux terminés, comme l'*Allégorie de la Sagesse*, la *Violence de Tarquin*, *Judith et Holopherne*, ou seulement ébauchés, comme la *Visite de la reine de Saba à Salomon*, la *Chasteté de Joseph*, l'*Évanouissement d'Esther*, et quelques esquisses et projets de frises ou de plafonds, achèvent de donner la mesure de la fécondité créatrice et du brio, ou pour mieux dire, de la belle furie de pinceau de ce robuste maître.

Quelques portraits, notamment celui du général vénitien *Sebastian Veniero* et celui d'une *Jeune fille* où l'on croit reconnaître les traits de Marietta Tintoretta, la fille de l'artiste, qu'il a souvent prise pour modèle, méritent d'être spécialement signalés.

Le nom de Pietro Malombra inscrit au bas d'un cadre représentant la *Salle du Collège de Venise*, avec l'assemblée des sénateurs présidée par le Doge, n'a pas laissé d'intriguer, à cause de sa nouveauté, plus d'un connaisseur. Ce nom nous est en effet peu familier. Cependant Ridolfi parle de l'artiste et donne même quelques détails sur sa vie. Il était né à Venise en 1556 et serait mort en 1618. Il n'aurait d'abord fait de la peinture qu'en amateur; puis, des revers de fortune l'ayant contraint de chercher des ressources lucratives dans l'exercice de cet art, il obtint, tant à Venise qu'à Padoue, de très sérieux succès. Ridolfi énumère la plupart de ses principaux ouvrages et parle



Veronèse pinx.

Araujo sc

MOÏSE SAUVE DES EAUX
(Musée de Madrid)



même, dans les termes qui suivent, du tableau du Prado : « Ce fut encore Malombra qui, le premier, représenta la salle du Collège où le Doge a coutume d'assembler les sénateurs, de donner ses audiences et de recevoir les ambassadeurs étrangers. On dit que cette peinture fut acquise par D. Alonso de la Cueva, ambassadeur de S. M. Catholique à Venise, et transportée en Espagne. » Aucun doute n'est donc possible en présence d'une information aussi précise et l'intéressant tableau de Malombra n'a plus à courir le risque d'être attribué, comme certains l'on fait, au Tintoret, d'autres au Schiavone et même au Titien. Mais, pour erronées qu'elles fussent, ces attributions n'en indiquent pas moins combien est véritablement grande la valeur de cette petite merveille de coloris, puisqu'elle pouvait permettre, sans trop de fantaisie, de tels et de si glorieux rapprochements.

De cet autre grand Vénitien, de Paul Véronèse (1528-1588), de ce beau peintre qui sait déployer pour le plaisir des yeux de si grandioses ordonnances et de si merveilleux spectacles, le Musée du Prado possède vingt et une peintures, toutes importantes et belles à des degrés divers, mais dans le nombre desquelles se détachent avec éclat plusieurs chefs-d'œuvre. Le plus grand est à notre avis le tableau qui représente *Vénus et Adonis*, le même sujet que nous avons déjà rencontré traité par le Titien, mais dans un autre sentiment. Véronèse n'a point en effet voulu que sa Vénus exprimât l'inquiétude et la crainte. Pour retenir auprès d'elle son amant, n'a-t-elle pas l'irrésistible puissance de ses charmes ? Ce n'est pas en vain qu'elle y compte, car Adonis, profondément endormi sur les genoux de la déesse, ne témoigne d'aucune hâte à s'éloigner d'elle. Tenant à la main un éventail de forme orientale, Vénus veille amoureusement sur le calme sommeil du beau chasseur, aidée dans cette tâche par un jeune Cupidon qui, de toutes ses forces, retient un grand lévrier qu'impatient sans doute le repos prolongé de son maître. C'est là toute l'action ; elle se passe sous de grands arbres, aux ombres frémissantes, aux premières lueurs du soleil levant qui déjà, de ses flèches d'or, perce l'épais feuillage. C'est un poème de joie, de lumière et de sensualité enchanteresse que cette peinture où Véronèse a mis toute la grâce aisée de son dessin, tout le charme de son délicieux coloris, toute la capiteuse beauté de sa plastique. Admirablement conservé et vierge de tout repeint, cet ouvrage que Velazquez eut la bonne fortune de pouvoir acquérir à Venise en 1648, en même temps que le *Paradis* du Tintoret, est l'un des plus précieux joyaux de la collection.

Parmi les compositions religieuses, celle qui représente *Jésus enfant discutant avec les docteurs* est tout à fait de premier ordre. Ce sujet convenait d'ailleurs merveilleusement au génie de Véronèse qui n'a pas manqué de le placer dans un temple d'une grande magnificence architecturale. *Jesus et le Centurion*, le *Martyre de saint Ginès*, le *Sacrifice d'Abraham*, une *Madeleine repentante* et *Suzanne et les deux vieillards* sont autant d'œuvres remarquables qui, toutes, se recommandent autant par l'élégance ou la distinction des figures que par la séduisante magie du coloris.

Le Musée du Prado conserve également une composition intitulée *Jésus aux noces de Cana*, acquise à la vente de Charles I^{er}. Si elle n'est pas comparable, pour les dimensions et la magnificence de la mise en scène, aux *Noces de Cana* et au *Repas chez Simon le Pharisien*, de notre Musée du Louvre, elle n'est non plus ni la copie réduite ni l'esquisse de notre célèbre Banquet. C'est, dans ses modestes proportions, une œuvre tout à fait originale et d'une belle tonalité claire et argentine où, comme au Louvre, Véronèse, prenant ses modèles parmi ses amis, a peint entre autres son propre portrait et celui du peintre de Vicence, Giovanni-Battista Maganza, revêtus de somptueux costumes.

Si Véronèse sait créer, comme en se jouant, les plus fastueuses ordonnances et traiter avec une superbe aisance les plus vastes compositions décoratives, il sait tout aussi bien, sur des toiles de chevalet, donner toute la mesure de son génie de coloriste. On en a la preuve au Prado dans le *Moïse sauvé des eaux*, tableau de petit format d'une facture exquise, finement argentée, où dans un paysage pittoresque, baigné de lumière, la fille de Pharaon, vêtue de brocart comme une patricienne, et entourée de ses filles d'honneur, sourit au jeune enfant que lui présente une de ses suivantes.

Parmi les portraits, celui qui nous paraît le plus parfaitement beau porte au catalogue le n^o 545. C'est un portrait de femme, jeune, au visage plein qu'éclairent de beaux yeux bruns et dont la chevelure, couleur d'or roux, est ornée de perles. Par son éclat, l'élégance et la richesse du costume, cet ouvrage est assurément supérieur au portrait de *Jeune femme* que possède le Louvre.

Entre les élèves de Véronèse qui se trouvent représentés au Prado, nous devons citer : de Carletto, le fils du maître, ce jeune peintre de tant d'espérance et qui mourut à vingt-quatre ans, une *Allégorie de la naissance de l'Amour*, et une *Sainte Agueda*, deux œuvres longtemps regardées comme de Paul Véronèse lui-même ; de Battista

Zelotti, *Rebecca et Eliezer*, excellente toile souvent attribuée également à son maître, et enfin d'Alessandro Turchi, dit aussi le Véronèse et l'Orbetto, qui fut l'élève de Felice Riccio, puis de Carletto, une *Fuite en Égypte*, placée jadis dans l'église de San-Romualdo, à Rome, et qui peut être considérée comme l'une de ses meilleures productions.

Giambattista Tiepolo, né à Venise en 1693 et mort à Madrid en 1770, alors qu'il couvrait de ses plus belles inventions décoratives les plafonds du nouveau palais royal, clôt dignement la liste des peintres vénitiens avec une *Conception*, d'un coloris plein de fraîcheur et d'éclat, et avec l'esquisse d'un plafond : le *Char de Vénus*, d'une ordonnance un peu tourmentée, mais aussi souverainement habile et séduisante, dans son exécution spontanée, qu'aucune peinture définitive due au libre pinceau de cet ingénieux et fécond improvisateur.

ÉCOLES FLORENTINE, OMBRIENNE, MILANAISE ET ROMAINE,
ÉCOLES DIVERSES.

Aucune autre des écoles d'Italie ne nous offrira plus, au Musée du Prado, ce que nous venons de rencontrer chez les Vénitiens, c'est-à-dire une réunion aussi nombreuse que variée et magnifique d'ouvrages du premier ordre, présentant entre eux une véritable fraternité de style et de méthodes, en même temps qu'une succession relativement fort étendue de noms d'artistes, se groupant en faisceau et ayant marqué au premier rang dans leur école.

Tant et de si larges lacunes séparent, en effet, les unes des autres les grandes œuvres que nous allons rencontrer dans les écoles de Florence, de Rome, de Milan, de Parme et de Naples qu'il nous faut renoncer à les relier par aucune filiation, par aucun enchaînement logique.

La plus ancienne et la plus importante peinture de l'École florentine, que possède le Musée du Prado, est un ouvrage du pieux moine qui avait nom, dans le siècle, Guido di Pietro ou Guidolino, et que l'histoire de l'art et l'histoire religieuse désignent plus habituellement sous son heureux surnom de Fra Angelico, ou Fra Giovanni da Fiesole (1387-1455). Elle est de toute beauté et, à part une légère disjonction du panneau, la conservation en est parfaite. Dans les deux dimensions, elle mesure également 1^m,92, en y comprenant la *predella*, restée intacte, dans son encadrement primitif. Le sujet central représente l'*Annonciation*, avec, au second plan, *Adam et Ève chassés du paradis*.

Fra Angelico a donc voulu nous montrer en même temps la chute et la rédemption.

Dans les petits tableaux octogones formant la *predella*, et qui sont au nombre de cinq, sont figurés le *Mariage* et la *Mort de la Vierge*, la *Visitation*, la *Naissance de Jésus* et la *Circoncision*. Ce même sujet de l'*Annonciation*, l'artiste l'avait déjà exécuté à fresque et dans des dimensions presque aussi grandes que le naturel pour le dortoir supérieur du couvent de San-Marco, à Florence, et sans autre modification que celle qu'on note dans les fonds, où se voit le Jardin symbolique, enclos d'une palissade. On peut d'ailleurs comparer entre elles les deux œuvres à l'aide de la gravure qu'a donnée de la fresque le P. Marchese dans son ouvrage intitulé *San-Marco di Firenze, illustrato e inciso* (Pl. X).

L'*Annonciation* n'est entrée au Musée du Prado qu'en 1861. Elle appartenait auparavant au couvent des Descalzas Reales, de Madrid, et c'est le directeur actuel, M. F. de Madrazo, qui obtint, au moyen d'un échange, la cession de cet admirable joyau à son établissement. Il avait primitivement été peint pour l'église du couvent de San-Domenico de Fiesole, de même que le *Couronnement de la Vierge*, de notre Musée du Louvre, et qu'un troisième tableau formant la décoration du maître-autel et qui s'y trouve encore, mais dont la *predella*, tombée entre les mains d'un amateur, a été acquise en 1860 par la *National Gallery*. Vasari a décrit l'*Annonciation* comme l'un des plus beaux ouvrages du peintre de Fiesole, et c'est justice. Nulle part, en effet, le doux mystique n'a communiqué à ses figures plus de chaste candeur et une grâce plus pénétrante et nulle part encore il n'a fait preuve, de plus de délicatesse dans son exécution, comme de plus de fraîcheur et d'éclat dans son suave coloris.

La rareté, au Prado, d'ouvrages de l'école ombrienne nous fait mentionner, bien qu'ils soient demeurés anonymes, deux curieux panneaux de forme oblongue, ayant sans doute formé jadis les grands côtés de quelque coffre ou *cassone*, et qui représentent l'*Enlèvement des Sabines* et la *Contenance de Scipion*. Ces deux peintures, reproduisant, comme on le pense bien, de pittoresques et vivantes scènes du xv^e siècle, avec leurs détails exacts d'armes et de costumes, ont été attribuées par les uns à Luca Signorelli, par d'autres à Benozzo Gozzoli ou à Sandro Botticelli; dans l'opinion de M. P. de Madrazo, et nous partageons volontiers son avis, elles seraient plutôt l'œuvre du condisciple du Pérugin, et du plus célèbre, après lui, des peintres ombriens, de Bernadino di Betto Biagio, surnommé le Pinturicchio (1454-1513).

De Gerino da Pistoja, qui fut parfois le collaborateur de Pinturicchio, nous signalerons une petite peinture, exécutée sur panneau, et représentant, au milieu d'un paysage frais et accidenté, *La Vierge et Saint Joseph adorant l'enfant Jésus*. L'intérêt de ce tableau, où l'on voit aussi saint François, debout sur une roche éloignée, recevant du crucifix, entouré de séraphins, les stigmates sacrés, consiste principalement en ce qu'il nous montre que Gerino, comme tous les élèves



L'ANNONCIATION, PAR FRA ANGELICO.

(Musée du Prado.)

du Pérugin, sut conserver, en un temps où partout ailleurs triomphait l'art païen, le charme attendri et le pénétrant sentiment de l'idéal ombrien.

Si nous croyons devoir nous arrêter devant la *Flagellation* que le catalogue attribue, mais en faisant toute sorte de prudentes réserves, à Michel-Ange, ce n'est pas que nous attachions plus d'importance qu'il convient à la technique de cette énigmatique peinture. Mais, on ne peut cependant passer indifférent devant elle, car il n'est pas excessif d'admettre qu'elle a pu être exécutée d'après quelque précieux

carton du grand maître. A notre estime, la griffe du lion a seule pu tracer le savant dessin et le puissant modelé des énergiques anatomies des deux bourreaux et, pour cela seul, cette peinture, dont le Musée de Dresde possède une répétition, mérite d'être attentivement étudiée.

Léonard de Vinci n'est représenté au Prado que par une copie, non littérale, de notre immortel chef-d'œuvre du Musée du Louvre : le portrait de la Joconde, de *Mona Lisa*. Cette copie, où le fond de paysage de l'original est remplacé par une draperie noire, est fort ancienne et paraît due à quelque pinceau flamand. On sait qu'il en existe plusieurs autres, en Angleterre, en Bavière et en Russie, toutes de mains différentes.

Sur la foi des anciens catalogues, plusieurs critiques distingués, et notamment L. Viardot et notre regretté ami Clément de Ris se sont largement étendus, dans leurs études consacrées au Musée de Madrid, sur l'admirable *Sainte Famille*, venue de l'Escorial, et longtemps considérée comme une œuvre authentique de Léonard de Vinci. *Errare humanum est* : l'auteur est Bernardino Luini (1460?-153.?) et cette *Sainte Famille* peut être comptée comme l'une de ses plus personnelles et de ses plus parfaites productions. La composition en est très simple. Au premier plan, sur le gazon fleuri, l'enfant Jésus et saint Jean confondent leurs jeux et leurs caresses et la Vierge, avec saint Joseph, placée derrière eux, entoure de ses bras le groupe enfantin qu'elle contemple avec attendrissement. Les figures sont un peu moins grandes que nature. La plupart des exquis qualités de Léonard, ce qui rend bien excusable l'erreur d'attribution jadis si facilement acceptée, se trouvent réunies dans cette peinture d'une si élégante correction de dessin et d'un coloris dont le charme adouci emplit l'œil d'une véritable fascination. Le type de la Vierge, Luini l'a d'ailleurs emprunté à la Joconde, dont il possède, avec l'expression de pureté et d'amour maternel qui lui reste propre, la beauté souriante, et la grâce pénétrante et singulière.

L'*Hérodiade*, du même maître, offre le même sujet que la *Salomé* du Louvre, mais avec cette différence que dans le tableau de Madrid, on voit la figure du bourreau, dont on n'aperçoit que le bras dans la peinture du Louvre. Les figures, dans les deux ouvrages, sont un peu plus petites que nature et vues à mi-corps. Dans l'un comme dans l'autre, c'est d'ailleurs la même perfection plastique, les mêmes ombres moelleusement dégradées ; c'est surtout le même charme mystérieux et profond se dégagant de cette belle Milanaise, à la chevelure crépelée, au sourire de sphinx, finement félin.

Le Musée est riche en ouvrages d'Andrea Vannucchi, surnommé Andrea del Sarto (1488-1530). Nous en retiendrons quatre qui nous paraissent plus particulièrement beaux. D'abord, le *Sacrifice d'Abraham*, qui n'est pas le tableau qu'Andrea envoya à François I^{er}, puisqu'il fait partie aujourd'hui de la galerie de Dresde, mais une répétition, avec quelques variantes, dont le marquis del Vasto fit l'acquisition après la mort du peintre. Bien que cette peinture ait quelque peu souffert et qu'elle porte la trace d'anciennes restaurations et de repeints, on peut encore admirer le fier dessin, tout à fait digne de Michel-Ange, du corps du jeune Isaac, présenté de face, une jambe repliée sur le bûcher. Même tournure grandiose, même majesté de lignes dans la *Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean et deux anges*, où l'artiste, comme dans notre *Sainte Famille* du Louvre, donne à ses deux enfants cette attitude d'enlacement où les lignes des membres s'enroulent, formant des courbes heureuses et d'harmonieuses et rythmiques silhouettes. Placée non loin de l'original, on peut en étudier et même lui préférer une séduisante répétition, d'un ton mat, plus claire, plus transparente et moins vigoureuse, mais beaucoup mieux conservée dans son ensemble que son prototype, qui a poussé un peu au noir dans les ombres.

S'étageant en hauteur et présentant l'ordonnance pyramidante, chère à Andrea, une composition religieuse, dont l'explication nous échappe, et que le catalogue lui-même désigne, faute de mieux, sous le titre vague de *Sujet mystique*, rayonne d'une majesté tranquille.

On ne saurait cependant priser cette peinture au-dessus de notre *Charité* du Louvre, telle qu'on la voyait, du moins, avant la restauration, opérée il y a une quarantaine d'années, et qui l'a dépouillée de la belle patine ambrée dont les siècles l'avaient revêtue. La scène représentée dans le *Sujet mystique* est la Vierge, agenouillée sur une haute estrade et de sa main droite, ramenant en avant son voile; elle tient debout le divin *bambino*, qui tend les bras à un ange assis sur le dernier degré de l'estrade, un livre à la main. Sur le même plan, en face de l'ange, se tient un jeune homme, sans aucun attribut, et qui pourrait être saint Jean l'Évangéliste ou saint Joseph. Vers le fond, une femme s'éloigne, conduisant un enfant dans la direction d'une ville fortifiée couronnant une hauteur. Les figures sont grandes comme nature dans cette page mystérieuse, d'un coloris extrêmement doux et fin, et qui paraît avoir été exécutée vers la même époque que la *Madonna del Sacco*.

Elle provient de la vente de Charles I^{er}, qui lui-même l'avait

acquise du duc de Mantoue. L'ambassadeur de Philippe IV la paya 230 livres sterling.

Mais, quelle que soit la beauté des précédents ouvrages, le plus précieux, le plus piquant pour notre curiosité, est le simple portrait en buste de la femme d'Andrea del Sarto, de cette *Lucrezia di Baccio del Fede*, que l'artiste aima d'une passion si aveugle et pour laquelle il se déshonora. Comme on l'excuse pourtant, comme on l'absout le pauvre Andrea d'avoir dissipé les sommes que lui avait confiées François I^{er}, pour satisfaire les caprices de cette adorable coquette ! Quelle étonnante beauté et quelle grâce souveraine elle possède, mêlées d'on ne sait quoi d'inquiétant et de diabolique qui font de ce chef-d'œuvre le plus troublant, après la *Joconde*, des portraits de femme ! Elle se présente à notre vue presque de face, en buste et de grandeur naturelle. Ses cheveux sont châains, son teint a cette matité savoureuse et dorée des filles du pays où fleurit l'oranger ; peut-être a-t-elle vingt-cinq ans, peut-être un peu plus, mais elle est jeune encore et même dans tout l'épanouissement de sa merveilleuse jeunesse.

Quels yeux charmeurs elle a et combien tentateurs ! Comme elle semble appeler le baiser, cette bouche voluptueuse aux lèvres rouges et charnues, que plisse, aux commissures, un sourire indéfinissable, à la fois invitant, sensuel et railleur. Oh ! le joli monstre et qu'elle est bien femme cette Lucrezia ! Il a bien fallu qu'un pinceau amoureux la peignit pour qu'elle nous apparaisse, après plus de trois siècles, aussi triomphalement irrésistible. Andrea l'a d'ailleurs introduite et glorifiée dans toutes ses peintures ; elle est le type de ses Vierges, de ses saintes, son type persistant, obsédant, présent qu'il était constamment à ses yeux ou à sa pensée. Aussi, la rencontre-t-on partout, dans toutes les galeries ; mais nulle part vous n'apprendrez, mieux qu'à Madrid, à connaître le pouvoir de séduction de cette charmeuse et de cette infidèle qu'Alfred de Musset a si bien devinée et fait revivre.

Si Andrea Vannucchi ne clot pas la liste des peintres florentins dont le Musée du Prado conserve des ouvrages, il clôt du moins, pour son école, la liste des chefs-d'œuvre. Par acquit de conscience, nous mentionnerons cependant, pour son grand style et pour la noblesse d'expression de ses figures, une *Sainte Famille*, de Francesco de Rossi, surnommé le Salviati (1510-1563) ; le portrait d'un *violoniste* par Angiolo Allori, dit Bronzino (1502-1572) ; deux portraits des grandes duchesses de Toscane, *Christine de Lorraine* et *Marie-Madeleine d'Au*



Raphaël pinx

F. Jasinski sc.

LE CARDINAL BIBBIENA
(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Ch. Wittmann.