

DUMESNIL ANTOINE JULES

HISTOIRE DES PLUS
CÉLÈBRES AMATEURS
ÉTRANGERS

Antoine Dumesnil

**Histoire des Plus Célèbres
Amateurs Étrangers**

«Public Domain»

Dumesnil A.

Histoire des Plus Célèbres Amateurs Étrangers / A. Dumesnil —
«Public Domain»,

Содержание

AVERTISSEMENT	5
AMATEURS ESPAGNOLS	6
CHAPITRE PREMIER	7
CHAPITRE II	13
CHAPITRE III	24
CHAPITRE IV	28
CHAPITRE V	30
CHAPITRE VI	32
CHAPITRE VII	37
CHAPITRE VIII	39
CHAPITRE IX	43
CHAPITRE X	46
CHAPITRE XI	51
CHAPITRE XII	54
Конец ознакомительного фрагмента.	57

Antoine Jules Dumesnil

Histoire des Plus Célèbres Amateurs Étrangers / Espagnols, Anglais, Flamands, Hollandais et Allemands et de leurs relations avec les artistes

AVERTISSEMENT

Il y a dix ans, me trouvant à Rome pour y passer l'hiver, l'idée me vint, en admirant les fresques de Raphaël, de faire des recherches sur sa vie intime. Je fus ainsi amené à étudier ses relations avec Balthasar Castiglione, son meilleur ami. Ayant communiqué ce travail à quelques artistes, aussi distingués par le talent que par leur connaissance de l'histoire de l'art, ils voulurent bien m'engager à le continuer; et c'est par suite de leurs encouragements que j'ai successivement publié *l'Histoire des plus célèbres amateurs italiens et français*.

Aujourd'hui, j'offre au public le cinquième et dernier volume de cette histoire, contenant celle des plus célèbres amateurs *espagnols, anglais, flamands, hollandais et allemands*.

Je n'ignore pas tout ce qui me manque pour être à la hauteur d'un si vaste sujet; mais j'ai l'espoir que les véritables amis de l'art, tant en France qu'à l'étranger, en considération de ce que j'ai le premier ouvert cette route, voudront bien redresser les erreurs et les omissions que j'ai pu commettre.

Ce n'est pas sans un vif regret que je vois arriver la fin de ces recherches, qui ont rempli la meilleure part de ma vie. Mais, quel que soit le sort réservé à cet ouvrage, je remercie Dieu de m'en avoir envoyé l'idée; car je dois à ces attachantes études de mieux comprendre les œuvres de l'art, de connaître les hommes qui, depuis la Renaissance, les ont aimées et encouragées, et d'estimer le caractère des principaux maîtres à l'égal de leur génie.

Puiseaux (Loiret), 15 octobre 1859.

AMATEURS ESPAGNOLS

PHILIPPE II

**GIO. BAT. CASTALDI; FRANC. VARGAS; ANT. DI LEVA;
LE DUC D'ALBE; LES MARQUIS DE PESCAIRE ET DEL
VASTO; LES CARDINAUX DE GRANVELLE ET PACHECO**

DON DIEGO HURTADO DE MENDOZA ¹

1500 – 1575

¹ Mariette, dans une lettre à Bottari, insérée au tome VI des *Lettere pittoriche*, éd. di Ticozzi, p. 9, affirme que Mendoza ne s'appelait pas Diego. Néanmoins, dans les titres de ses poésies, publiées à Madrid en 1610, l'éditeur ne le désigne que sous ce seul prénom. Mais D. Gregorio Mayans, dans la vie de ce personnage, placée en tête de l'édition donnée à Valence en 1776, de la *Guerra de Granada*, le nomme *D. Diego Hurtado de Mendoza*, et c'est ainsi qu'il est désigné dans le catalogue de la calcographie du musée de Madrid.

CHAPITRE PREMIER

La conquête de l'Italie inspire le goût des arts aux grands seigneurs espagnols. – Préférence qu'ils accordent à l'école vénitienne. – Philippe II, G. Ferez et le Titien. – Tableaux de ce maître pour G. B. Castaldi, F. Vargas, Ant. di Leva, le duc d'Albe, les marquis de Pescaire et del Vasto, les cardinaux de Granvelle et Pacheco.

1500 – 1564

Si la vue des chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci, exposés à Milan, suffit pour inspirer à François Ier la résolution d'attirer en France l'illustre peintre de la Cène, les voyages de Charles-Quint dans la même ville, en Toscane, à Bologne et dans les États de Venise, ne furent pas moins favorables à l'introduction de l'art italien en Espagne. Que le puissant empereur et roi ait voulu imiter l'exemple de son rival, ou, ce qui nous paraît plus naturel et plus probable, qu'il n'ait fait que céder à un sentiment d'admiration pour le beau, toujours est-il qu'il s'attacha désormais à rehausser la gloire de son règne par l'éclatante protection qu'il accorda aux artistes et à leurs œuvres. Restés maîtres de l'Italie après la bataille de Pavie et le sac de Rome, les principaux chefs de l'armée et du gouvernement espagnol à Milan, à Naples, en Toscane, furent bientôt aussi gagnés aux arts par la vue des œuvres merveilleuses des différentes écoles italiennes. Mais parmi ces écoles, il en est une que les grands seigneurs espagnols, à l'imitation de leur roi, prirent en une affection singulière, c'est celle des coloristes vénitiens, la plus attrayante de toutes. Ce qu'il y a de singulier, c'est que, parmi toutes les villes d'Italie, Venise fut la seule qui sut conserver son indépendance, et n'ouvrit ni ses canaux, ni ses lagunes aux conquérants. Néanmoins, bien que Milan, Florence et Rome étalassent des fresques et des peintures approchant peut-être encore plus de la perfection que les siennoises, ce fut Venise qui conquiert les conquérants espagnols, et l'on peut dire de l'école vénitienne, par rapport à l'Espagne, ce que Horace avait dit, seize siècles auparavant, de la Grèce envahie par les soldats grossiers de Mummius :

Græcia capta ferum victorem coepit, et artes
Intulit agresti Latio.

D'où vint cette prédilection de Charles-Quint et des nobles Castillans en faveur de l'art vénitien, qui leur fit préférer les maîtres de la couleur, et en particulier le grand Titien, à Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, André del Sarto, et tant d'illustres artistes des autres écoles? En étudiant l'histoire de l'art à cette époque, on est amené à reconnaître que cette admiration presque exclusive accordée par les Espagnols aux peintres de Venise est due à une seule cause: le crédit dont jouissait l'Arétin auprès de Charles-Quint et des principaux seigneurs de sa cour. On sait que le *Fléau des rois* n'omit aucun éloge, aucune flatterie pour gagner et conserver les bonnes grâces du tout-puissant monarque. Lié avec le Titien, le Sansovino, le Tintoret et beaucoup d'autres, ce fut lui qui leur ménagea l'accès des faveurs impériales. Nous avons raconté ailleurs² cette influence de l'Arétin et les services qu'il rendit au grand Titien lui-même. Il l'introduisit à la cour de l'empereur, l'accrédita par ses lettres auprès de sa personne, et le mit en relation avec les principaux seigneurs qui l'accompagnaient constamment dans ses voyages. Une fois admis dans l'intimité de ce prince, le peintre eut bientôt gagné lui-même ses bonnes grâces et celles de ses courtisans.

² Voy. l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 211 et suivantes.

Ridolfi³, en nous transmettant l'indication des tableaux que le Titien exécuta pour Charles-Quint, a raconté, avec un patriotique orgueil, les honneurs extraordinaires que le maître absolu des Espagnes, des Pays-Bas, de l'Allemagne, de Naples et du duché de Milan, rendit publiquement à l'artiste. Mais ce qui est peut-être moins connu, et ce qui mérite tout autant d'être signalé, c'est l'amour véritable, nous oserions presque dire la passion, que le fils de l'invincible César, le sombre, le vindicatif, le fanatique Philippe II, conçut également et conserva pour les œuvres du chef de l'école de Venise. Le Titien avait fait son portrait, alors qu'il n'était encore que l'héritier présomptif du trône d'Espagne, et un poète du temps, ami de l'artiste, qui avait changé sur le Parnasse son nom de Gio. Maria Verdizotti, en celui plus classique de Partenio, célébra ce portrait dans le sonnet suivant:

Quel intento di magno e di sincero,
Che al gran Filippo in l'aere sacro splende,
Mentre il valore il di lui petto accende
Col fasto de la gloria, e del'impero.

Quel non so che terribilmente altero
Che natura, che 'l fa sol vede e intende
Nel guardo, che gli affige v'si comprende
Il mondo esser minor del suo pensiero.

Quel proprio in carne di color vitale
Tiziano esprime, e da l'esempio move
In gesto bel di maesta reale.

Pare che'l ciel con maraviglie nove
Gli sparga intorno ogni poter fatalo
Come a nato di Cesare et di Giove⁴.

Ces derniers vers expriment bien l'effet produit par le portrait de Philippe II. Le Titien seul pouvait rendre fidèlement l'expression singulière de cette physionomie impénétrable, qui cachait si bien, comme le dit le poète, l'exercice d'un pouvoir inexorable, et tenant de la fatalité des anciens.

Devenu roi, le fils de Charles-Quint n'oublia pas le peintre. Comme son père, il s'empressa de rechercher ses œuvres, en lui confirmant l'assurance de sa protection royale et la continuation de ses honneurs et de ses pensions. Un des premiers tableaux que le Titien fit pour Philippe II, après l'abdication de Charles-Quint, fut *Jésus-Christ dans le jardin des Oliviers*, et, peu après, *le même descendu de la croix et reposant sur le sein de sa mère*. Il reçut ensuite du roi plusieurs commandes, tant de sujets de dévotion, que de compositions tirées de la mythologie, ou, comme on les appelait alors, des *poésies*. À l'occasion de ces tableaux, Philippe II écrivit de sa main, à l'artiste, la lettre suivante⁵:

«Don Philippe, par la grâce de Dieu, roi d'Espagne, des Deux-Siciles, de Jérusalem, etc.

«Notre amé, j'ai reçu votre lettre du 19 du mois passé, et j'ai été satisfait d'apprendre que vous aviez terminé les deux *poésies*: l'une de *Diane au bain* et l'autre de *Calisto*. Et pour qu'il n'arrive pas à ces tableaux le même accident qui est arrivé à votre peinture du Christ, j'ai consenti à ce qu'ils soient dirigés sur Gênes, pour que de là ils me soient envoyés en Espagne. J'en donne avis à Garcia Hernandès: vous les lui adresserez, et ferez en sorte qu'ils voyagent en bon état dans leurs caisses, et qu'ils soient emballés de manière qu'ils ne puissent pas être abîmés en route. À cet effet, il sera

³ *Le Meraviglie dell'arte, vita di Tiziano*, édit. de 1648, in-4, p. 153 et suiv.

⁴ Ridolfi, *ut supra*, p. 165-166.

⁵ Ridolfi, *ut supra*, p. 168, la rapporte en espagnol: nous la traduisons ici pour la première fois en français.

bien que vous, qui vous y entendez, vous les arrangez vous-même de votre main; car ce serait une grande perte s'ils venaient à être endommagés. Bien que je me sois beaucoup réjoui de ce que vous soyez sur le point de terminer le *Christ dans le jardin* (des Oliviers), et les deux autres *poésies* que vous me dites avoir commencées, je serais encore plus satisfait si vous consentiez à me faire un autre tableau du *Christ mort au tombeau*, semblable à celui qui s'est perdu, parce que je ne voudrais pas être privé d'un si bel ouvrage. Je vous suis reconnaissant de la diligence que vous avez mise à exécuter ces œuvres, que je tiens, comme de raison, pour être de votre main, et je regrette qu'on n'ait pas exécuté l'ordre que j'avais donné de vous en payer le prix, soit à Milan, soit à Gênes. Je viens présentement de faire écrire de nouveau à ce sujet, et je me tiens pour assuré que cette fois on ne manquera pas de se conformer à ma volonté. – De Gand, le 13 de juillet 1558. —*Moi, le Roi.*— Et, plus bas, G. Perez.»

Lorsque ces tableaux furent parvenus à Philippe II, il en fut si satisfait, qu'il fit écrire le 25 décembre 1558, du couvent de Grunendal, près de Gand, où il se trouvait alors, au gouverneur du duché de Milan, pour lui ordonner de faire immédiatement payer à Titien les deux pensions que Charles-Quint lui avait octroyées, l'une en 1541, et l'autre en 1548. Par le même ordre, il recommande que le service des arrérages de ces pensions soit fait dorénavant très-exactement chaque année. Et pour que cet ordre ne fût pas considéré par le gouverneur de l'État de Milan comme une simple lettre de chancellerie, Philippe II ajouta de sa propre main les lignes suivantes:

«Vous savez déjà la satisfaction que j'éprouverai à être agréable à Titien; c'est pourquoi je vous charge spécialement de le faire payer de suite, de telle sorte qu'il n'ait plus besoin de recourir à moi pour l'exécution de ce que je viens de vous mander. —*Moi, le Roi.*— G. Perez.»

Avec l'impression que donne l'histoire du caractère de Philippe II, et ce qu'elle apprend de son gouvernement, on a quelque peine à croire que ce soit le même prince, promoteur ardent de l'inquisition et juge implacable de son propre fils, qui ait écrit ces deux lettres. Comment ce souverain, absorbé en apparence par la politique et la dévotion, pouvait-il trouver le temps non-seulement d'admirer les œuvres de Titien, mais de descendre à des détails tels que ceux que nous venons de rapporter? N'est-ce point chose surprenante de voir sa sollicitude pour les tableaux de ce grand maître? L'histoire, qui nous révèle ces faits, nous montre en même temps la bizarrerie de l'esprit humain; ou plutôt elle nous montre la puissance de l'art, même sur les hommes qui paraissent, à première vue, devoir rester le plus rebelles à son empire. Au milieu des plus fortes préoccupations d'un immense gouvernement, l'art, l'amour du beau s'était ouvert une place dans cette âme ardente et sombre, à côté du fanatisme religieux et de la politique, et le pinceau de Titien avait subjugué le monarque le plus puissant et le plus absolu qu'il y eût à cette époque.

Indépendamment des peintures que nous venons de citer, le maître vénitien exécuta pour Philippe II, à son grand contentement, le *Martyre de saint Laurent* destiné au château de l'Escurial; le *Tribut de César*, l'*Adoration des Mages*, le *Christ déposé au tombeau par Joseph et Nicodème*, et une *Madeleine* dont Ridolfi fait le plus grand éloge. «Titien, dit-il, qui connaissait tous les secrets de son art, la représenta de telle sorte, qu'elle conservait encore la langueur de sa noble condition (*nobile condizione*), montrant dans l'expression de son visage, dans la vérité de ses soupirs et dans l'effusion de ses larmes, comment se lamente un cœur touché du céleste amour, et qui exprime le plus vif repentir de ses fautes. Devant cette peinture, on peut bien dire que c'est la nature même qui se montre sur la toile, et que cette figure doit, à l'avenir, servir de modèle à la symétrie de l'art, comme image du beau, comme exemple aux âmes pénitentes, et enfin comme le témoignage le plus éclatant de ce que peut produire un habile pinceau, dirigé par une savante main. Cette figure, d'une beauté véritablement surnaturelle, montre l'effet de l'art qui sait animer la toile...» Après avoir rapporté une octave du cavalier Marini en l'honneur de Titien et de sa Madeleine, Ridolfi nous apprend⁶ que l'idée de cette peinture lui fut inspirée par une statue de femme de marbre antique. Mais, pour observer quelques effets au naturel, il se servit, comme modèle, d'une belle jeune fille, sa voisine, qui prit

⁶ *Vita di Tiziano*, p. 171.

tellement son rôle de Madeleine au sérieux, qu'en posant avec une ardeur peu commune, les larmes lui tombaient des yeux, exprimant en même temps sur son visage ce repentir de ses fautes que le peintre a su si bien rendre. On raconte en outre que pendant qu'il était occupé à la peindre, le Titien était tellement absorbé par la contemplation de son modèle, qu'il oubliait de prendre ses repas. Le plus curieux de l'affaire, c'est qu'en adressant cette figure au roi d'Espagne, le peintre écrivit à Philippe II «qu'il lui envoyait Madeleine, à cette fin qu'avec ses larmes elle intercédât pour l'expédition des pensions qui lui avaient été assignées, et dont le paiement se faisait attendre par la faute des ministres de Sa Majesté.» Le roi répondit de sa main; mais Ridolfi ne nous a conservé que la lettre de son secrétaire G. Perez, qui est ainsi conçue:

«Très-magnifique seigneur, vous verrez par la lettre incluse de Sa Majesté comme vous avez été servi, et les ordres que le roi m'a prescrit de donner au duc de Sessa et au vice-roi de Naples, pour qu'ils aient à vous payer. J'ai fait en cela ce que j'ai pu, et vous me trouverez toujours disposé à vous servir en toute circonstance. Il est juste que tout le monde s'empresse de venir en aide à un homme qui sert le roi avec tant de zèle, et qui a su constamment obtenir et conserver la haute satisfaction de Sa Majesté. Que Dieu conserve Votre Seigneurie comme il le doit. – De Barcelone, le 8 de mars 1564.»

Le seigneur G. Perez n'oubliait pas ses petits intérêts: comme son maître, il aimait les peintures de Titien, et savait se les faire offrir en échange des services qu'il rendait à l'artiste. Dans un *post-scriptum*, qui, comme toutes les fins de lettre, renferme sa pensée la plus chère, il ajoute discrètement: – «Quant à la figure de la très-sainte Vierge que vous dites tenir à ma disposition, je vous baise les mains; et lorsque arrivera la *Cène* (destinée au roi), je m'arrangerai de manière que Sa Majesté fasse en faveur de Votre Seigneurie la démonstration telle que de raison. Au service de Votre Seigneurie. – G. Perez.»

Ce tableau de la *Cène* fut terminé par Titien dans le courant de l'année 1564. Le peintre atteignait quatre-vingt-sept ans, mais son génie n'avait encore rien perdu de sa verve. Au dire de ses contemporains, la *Cène* ne le cédait à aucun de ses chefs-d'œuvre, et lui-même l'estimait à l'égal de son immortelle *Assomption*, qui est restée à Venise. Il apprit au roi catholique l'achèvement de cette grande composition, en ces termes: «De Venise, le 5 août 1564. – La *Cène de Notre-Seigneur*, que j'ai depuis longtemps promise à Votre Majesté, est maintenant, grâce à Dieu, entièrement achevée, après sept années, depuis que je l'ai commencée, d'un travail sans relâche, ayant voulu laisser à Votre Majesté, à l'extrémité si avancée de ma vie, cette dernière marque, et la plus grande, de mon très-ancien dévouement. Plaise à Dieu qu'elle semble au jugement si sûr de Votre Majesté telle que je me suis efforcé de l'exécuter avec le plus vif désir de la satisfaire!..» – Titien, revenant ensuite sur les pensions qui ne lui étaient pas payées, nonobstant tous les ordres du roi, restés sans exécution, supplie de nouveau le puissant monarque de lui faire tenir ce qu'il devait à la munificence de l'empereur Charles-Quint son père. – Cette fois, l'artiste fut plus heureux que par le passé. Philippe II, à la réception du tableau de la *Cène*, fut tellement transporté d'admiration, qu'il lui envoya immédiatement, grâce sans doute aux bons offices de son secrétaire G. Perez, deux mille écus de gratification, et il donna des ordres si précis à ses ministres de Milan et de Naples qu'ils s'empressèrent de lui faire payer les années arriérées de ses pensions⁷.

Ce tableau de la *Cène*, destiné au monastère de l'Escorial, y fut placé dans le réfectoire; il s'y trouve encore aujourd'hui, et il est resté dans ce palais à peu près le seul ouvrage de Titien, dont les autres tableaux ont été transportés récemment au musée royal de Madrid. Mais, soit que l'humidité du local ait nui à cette grande peinture, soit que la fumée et la vapeur des mets aient contribué à obscurcir et gâter ses brillantes couleurs, ou qu'il ait été volontairement lacéré, toujours est-il qu'il ne subsiste plus aujourd'hui que des lambeaux de cette œuvre de premier ordre.

Avant d'achever la *Cène*, Titien avait envoyé à Philippe II *Vénus et Adonis*; *Andromède attachée au rocher et délivrée par Persée*; *Europe enlevée par Jupiter sous la forme d'un taureau*; *Pan et Syrinx*. Il

⁷ Ridolfi, *Vita di Tiziano*, p. 171-173.

avait aussi composé pour la reine Marie le *Supplice de Tantale*, celui de *Prométhée* et celui de *Sisyphé*, et un autre *Enlèvement d'Europe*. Pour la reine de Portugal, il peignit un *Christ à la colonne*. Tous ces tableaux et beaucoup d'autres sont aujourd'hui au musée royal de Madrid⁸. C'est là qu'il faut aller admirer le génie de ce grand artiste, non moins remarquable dans ses *poésies*, comme disait Philippe II, que dans ses compositions tirées de l'Évangile ou de l'Écriture sainte, dans ses paysages et dans ses portraits. Il excelle dans tous les genres; sa verve est inépuisable, et la variété de ses compositions n'est pas moins surprenante que le charme brillant de son pinceau. À la vue de tant de chefs-d'œuvre, dus à l'imagination et à la main d'un seul artiste, il faut reconnaître que Charles-Quint eut bien raison de le choisir pour son peintre favori, et que Philippe II ne se montra pas moins bien inspiré en lui conservant cette préférence. Ces deux souverains ont donné, par ce choix, la preuve éclatante qu'ils se connaissaient en hommes, et que, parmi les artistes, ils savaient discerner le vrai génie. Depuis près de trois siècles, la postérité a commencé pour ces deux princes aussi bien que pour leur peintre, et l'histoire les a jugés; mais tant que dureront les toiles où le maître vénitien, avec un art qui n'appartient qu'à lui, a caractérisé leurs physionomies, leurs images vivront parmi les hommes, et, comme le dit Ridolfi dans l'épigramme qu'il a inscrite à la tête de ses *Meraviglie dell'arte*, quoiqu'ils aient vécu pour mourir, ils ne sont morts que pour revivre⁹!

À l'exemple de leurs maîtres, la plupart des grands seigneurs espagnols qui étaient employés en Italie et en Allemagne, soit au commandement des armées, soit au gouvernement des provinces conquises, tinrent à honneur d'être dans les bonnes grâces de l'illustre chef de l'école vénitienne, et d'obtenir quelque ouvrage de son pinceau. Nous avons rapporté, dans *l'Histoire des plus célèbres amateurs italiens*¹⁰, qu'à son retour d'Allemagne à Venise, vers 1549, le Titien fit le portrait de l'une des maîtresses de Gio. Battista Castaldi, général espagnol, l'un des protecteurs de l'Arétin. En 1553, il exécuta celui de Francesco Vargas, ambassadeur de Charles-Quint, que le poète Partenio a célébré dans un sonnet. Il représenta également Antonio di Leva, général des armées de l'empereur, vêtu d'un pourpoint à l'antique, et avec une large toque sur la tête; le duc d'Albe; Ferdinand-François d'Avalos, marquis de Pescaire, le mari de Vittoria Colonna, tant aimée de Michel-Ange, et Alphonse d'Avalos, son neveu, marquis del Vasto, tous deux généraux de Charles-Quint¹¹. Le musée du Louvre possède ce dernier portrait, l'un des plus beaux de Titien. – «Avalos, debout, tête nue, revêtu d'une armure, pose la main gauche sur le sein d'une jeune femme assise, qui tient des deux mains sur ses genoux une boule de verre. À droite, un Amour apportant un faisceau de flèches; une femme vue de profil, la tête couronnée de myrte, la main droite posée sur sa poitrine, dans une attitude respectueuse; par derrière, une figure dont on ne voit que la tête en raccourci et les mains élevées, qui soutiennent une corbeille de fleurs¹².»

Le Titien représenta une seconde fois le marquis del Vasto, haranguant ses soldats à la manière de Jules César. Le jeune homme placé près de lui, qui tient son casque, est son fils aîné, qui remplissait les fonctions de lieutenant général des armées de Charles-Quint en Italie¹³. C'est à l'occasion de ce tableau que l'imprimeur Marcolino écrivait de Venise, le 15 septembre 1551, à son ami l'Arétin: «Si je voulais vous flatter, je dirais qu'on vienne vous admirer couvert d'une armure et quelque peu tremblant, sur cette toile où Titien, qui pour vous est plus qu'un frère, a peint au naturel le marquis Alphonse d'Avalos del Vasto, qui parle à son armée avec le costume et à la manière de Jules César. Que l'on vous admire dans ce tableau, et qu'en vous voyant Milan tout entier accoure avec tout son peuple, pour vous contempler comme une effigie très-digne et divine.»

⁸ Le catalogue de cette collection indique *quarante-trois* tableaux de Titien.

⁹ *Vivimus morituri, morimur victuri*.

¹⁰ Pag. 240 et suiv.

¹¹ Ridolfi, *ibid.* p. 154, 158.

¹² *Catalogue du musée du Louvre, écoles d'Italie*, p. 228. Troisième édit., 1852.

¹³ *Catalogo de los cuadros del real Museo*. Madrid, 1850, p. 191, num. 821.

Au milieu de tous ces nobles Castillans, nous ne devons pas oublier monseigneur d'Arras, qui, promu plus tard à la pourpre romaine, prit le nom de cardinal de Granvelle. «Il fit, dit Mariette¹⁴, grande figure à la cour de Philippe II, comme son père avait fait à celle de Charles-Quint. Il aimait les beaux-arts et fit lever, avec grande dépense, le plan, en largeur et hauteur, des thermes de Dioclétien, par Sebastiano de Oya, architecte flamand. Il le fit ensuite graver sur cuivre, et en composa un livre qui, de tous ceux qui traitent des antiquités de Rome, est le plus rare, le plus intéressant et le plus curieux. Il a été imprimé à Anvers, chez Girolamo Coch en l'année 1558.» – Non-seulement le Titien fit le portrait de ce cardinal, mais il le traita dans sa maison de Venise en véritable grand seigneur. Après avoir raconté qu'à son retour de Pologne par Venise, en 1574, le roi Henri III alla rendre visite au peintre, qui lui offrit généreusement plusieurs tableaux, dont ce prince lui avait demandé le prix, Ridolfi ajoute: «Titien ne brillait pas moins par la grandeur de ses manières, entretenant chez lui un nombreux domestique, vêtu d'une brillante livrée, comme celle d'un noble cavalier. Dans les voyages qu'il fit à la cour des princes, il traita toujours honorablement, avec grandes dépenses. On dit qu'il reçut à l'improviste à dîner chez lui les cardinaux espagnols de Granvelle et Pacheco. Jetant sa bourse à ses serviteurs, il leur dit: «Préparez le repas, car je me trouve tout un monde chez moi.» Et, en attendant que le dîner fût prêt, il lia conversation avec les deux cardinaux, tout en retouchant leurs portraits¹⁵.»

¹⁴ Lettre à Bottari, dans le tome VI des *Lettere pittoriche*, édit. di Ticozzi. Milan, 1822, in-18, p. 13-14.

¹⁵ Ridolfi, *Vita di Tiziano*, p. 188.

CHAPITRE II

Don Diego Hurtado de Mendoza. – Sa naissance et son éducation. – Son ambassade à Venise. – Sa liaison avec le Titien, l'Arétin et le Sansovino. – Service signalé qu'il rend à ce dernier. – Son altercation avec le pape Paul III. – Il est rappelé en Espagne, tombe en disgrâce et est mis en prison à la suite d'une querelle dans le palais de Philippe II. – Son exil à Grenade, ses travaux dans cette ville. – Ses relations avec sainte Thérèse. – Il meurt à Madrid. – Examen de ses œuvres. – Sonnet de Cervantès sur Mendoza.

1503 – 1575

De tous les grands personnages de la cour d'Espagne, aucun ne vécut aussi intimement avec le Titien que don Diego Hurtado de Mendoza, qui fut pendant longtemps ambassadeur de Charles-Quint, à Venise. La vie de cet homme d'État est curieuse à étudier, en ce qu'elle se trouve mêlée aux événements politiques les plus importants de son temps, et qu'elle donne une haute idée de l'instruction aussi profonde que variée, et des rares qualités qui distinguaient alors la haute noblesse espagnole. Elle n'est pas moins intéressante au point de vue de l'art, puisque Mendoza fut lié avec le Titien, l'Arétin, le Sansovino et beaucoup d'autres artistes.

«Les vies des hommes illustres, dit don Gregorio Mayans, dans l'édition qu'il a donnée à Valence, en 1776, de la *Guerre de Grenade*, présentant les exemples les plus efficaces pour exciter à imiter leurs actions, je me suis déterminé à écrire la vie de don Diego Hurtado de Mendoza, excellent écrivain et très-habile politique, afin qu'en parcourant son histoire de Grenade, on puisse en même temps avoir sous les yeux une notice sur ses études, et sur le soin et l'application qu'il apporta dans le maniement des affaires politiques, circonstances qui le préparèrent à écrire d'une manière si remarquable.» – Mais, pour que sa biographie fût complète, le savant auteur aurait dû ajouter à ses recherches des détails sur les relations de son héros avec les artistes vénitiens, relations dont il ne parle pas. Les arts, aussi bien que la politique, ont, en effet, occupé une notable place dans l'existence de don Hurtado de Mendoza. C'est pourquoi, tout en suivant la notice de don Gregorio Mayans, nous essayerons de la compléter par les renseignements puisés dans les *Maraviglie dell'arte*, de Ridolfi, dans la vie de Sansovino par le *Temanza*, et dans les lettres publiées par Bottari.

Don Diego Hurtado de Mendoza naquit à Grenade, à la fin de l'année 1503, ou au commencement de 1504. Son père, l'un des plus célèbres généraux qui servirent les rois catholiques dans la conquête du royaume de Grenade, fut don Inigo Lopez de Mendoza, second comte de Tendilla et premier marquis de Mondejar, fils du comte de Tendilla, qui fut frère germain du premier duc de l'infantado don Diego Hurtado de Mendoza, et tous deux fils du célèbre don Inigo de Mendoza, premier marquis de Santillana. Sa mère était doña Francisca Pacheco, seconde femme du marquis et fille de don Juan Pacheco, marquis de Villena et premier duc de Escalona. Il fut le cinquième des fils issus de ce mariage, qui tous se firent remarquer par les services rendus à leur pays: le premier, don Luis, fut capitaine général du royaume de Grenade, et depuis président du conseil; don Antonio fut vice-roi dans les deux Amériques; don Francisco, évêque à Jaen, et don Bernardino, général des galères de l'Espagne.

Rien ne prouve qu'il naquit à Tolède, comme on l'a prétendu; car on sait que ses parents restèrent à Grenade pendant les années qui suivirent la conquête de cette ville. Leur présence était nécessaire dans cette cité turbulente qui, par suite du zèle excessif déployé par le cardinal Ximènes pour la conversion des Mahométans, se révolta vers la fin du mois de décembre 1499, et dont les troubles durèrent presque pendant deux années. Il n'est pas à supposer que, pour éviter ce péril, la marquise,

femme d'un caractère héroïque, se soit réfugiée à Tolède. On doit croire plutôt qu'elle se retira dans la forteresse de l'Albaïcin, lieu que le marquis choisit pour apaiser la sédition, et qu'elle s'établit avec ses jeunes enfants dans une maison attenante à la grande mosquée, comme si elle eût été livrée en otage.

Don Diego reçut une éducation très-soignée. On croit qu'il eut pour principal maître Pierre Martir de Angleria, qui vivait à Grenade, avait de grandes obligations à la famille Mendoza, et devait au premier comte de Tendilla d'être venu se fixer en Espagne. Le jeune Diego commença par étudier la grammaire et la langue arabe, qu'il cultiva toute sa vie: il alla terminer ses études à Salamanque, où il apprit le grec et le latin, la philosophie, le droit civil et canonique. Ces fortes études étaient une excellente préparation à la vie politique et au maniement des affaires, carrières réservées alors à la haute noblesse espagnole. La découverte de l'Amérique, la conquête de Grenade, la réunion des royaumes de Castille et de Léon sous un même sceptre, la compétition de l'empire d'Allemagne, la domination dans les Pays-Bas et en Italie, ouvraient à cette époque un large champ à l'ambition des grands seigneurs de la péninsule. Les principales familles de ce pays comprenaient l'importance d'une éducation solide, et la nécessité d'acquérir des connaissances variées, qui les missent à la hauteur des fonctions ou des commandements qu'elles auraient un jour à exercer. Aussi, tandis que la noblesse française continuait, en général, à vivre dans une grossière ignorance, méprisant les lettres et ne connaissant d'autre occupation que la guerre, les nobles Castillans, sans être moins braves, ne dédaignaient pas de s'instruire, et devenaient ainsi plus habiles dans la conduite des affaires et du gouvernement. Cette différence d'éducation des deux peuples n'a peut-être pas été assez remarquée. En mettant tout amour propre national de côté, on peut dire qu'elle contribua plus qu'on ne le pense généralement à établir et consolider, pendant tout le seizième siècle, la prédominance des armes, de l'administration et des idées espagnoles tant en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Italie, à Naples et en Sicile, que dans les deux Amériques.

Pendant le séjour de don Diego à l'université de Salamanque, il aurait composé, selon quelques auteurs, *la vie de Lazarille de Tormes*, roman dans lequel notre Lesage a puisé plus d'un caractère et plus d'une scène de son immortel Gil Blas. Mais c'est une question très-controversée; d'autres écrivains attribuant cet ouvrage au frère Juan de Ortega, religieux hiéronimite.

Après l'achèvement de ses études, notre écolier, attiré comme tant d'autres de ses compatriotes par le désir de la gloire, passa en Italie, où il combattit longtemps contre les Français. On n'est pas fixé sur les campagnes auxquelles il prit part: on croit cependant, d'après un passage de son histoire de la guerre de Grenade, où il parle des nombreuses armées dans lesquelles il a servi sous les ordres de l'empereur Charles-Quint, qu'il assista, en 1524, au siège de Marseille, et qu'il se trouva également à la bataille de Pavie où, suivant l'attestation de Sandoval, la compagnie de don Diego de Mendoza se distingua. Cependant il est impossible de l'affirmer, parce que, dans ce temps, il y avait à l'armée plusieurs Espagnols de ce nom.

Il est également vraisemblable qu'il prit part à la guerre faite à Lautrec, à l'occasion du duché de Milan; qu'il assista, en 1522, à la bataille de la Bicoque, et qu'il entra en France avec Charles-Quint, en 1536. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au milieu des mouvements et des préoccupations de la guerre, nul autre ne manifestait une plus ardente inclination pour les lettres. Dès que l'armée avait pris ses quartiers d'hiver, temps ordinairement consacré aux plaisirs et à l'oisiveté, il quittait les lieux de garnison et se rendait aux plus célèbres universités, telles que Bologne, Padoue, Rome et autres, pour apprendre, des professeurs les plus renommés, les mathématiques, la philosophie et les autres sciences. Il suivit, entre autres, les leçons d'Augustin Nifo et de Juan Montedosca, fameux philosophe sévillan, qui était en grande réputation dans les universités d'Italie, et qui mourut en 1532.

Ses talents, son application, sa haute naissance, le firent distinguer par Charles-Quint. Ce prince conçut la plus haute idée des qualités de don Diego; il apprécia beaucoup ses services pendant toute la durée de son règne, et lui confia les négociations les plus difficiles: dès 1538, il était ambassadeur à Venise. Nous n'avons pas à suivre ici don Diego de Mendoza dans l'exercice de ses fonctions publiques; cette partie de sa vie appartient à l'histoire générale de son pays. Nous devons nous borner

à faire connaître l'existence qu'il menait à Venise, et les relations qu'il y entretenait avec les savants et les artistes.

Au milieu des négociations les plus épineuses, le comte n'abandonna jamais le goût qu'il avait pour les sciences et pour les lettres. Il aimait particulièrement à se procurer des manuscrits grecs, à les faire copier à grands frais, ou à les faire chercher et rapporter des extrémités les plus éloignées de la Grèce. C'est ainsi qu'il envoya jusqu'en Thessalie et au mont Athos, Nicolas Sofiano, natif de Corfou, pour rechercher et copier tout ce qu'il trouverait de remarquable parmi les anciens auteurs grecs. Il se servit également de Arnaldo Ardénio, Grec fort instruit, auquel il fit traduire, avec grande dépense, beaucoup de manuscrits de diverses bibliothèques, et principalement de celle du cardinal Bessarion. Grâce à ces recherches, l'Europe, dit son biographe, put connaître beaucoup d'ouvrages ignorés jusqu'alors, des plus célèbres auteurs grecs sacrés et profanes, tels que saint Basile, saint Grégoire de Nazianze, saint Cyrille d'Alexandrie, Archimède tout entier, Héron, Appien et d'autres. C'est de sa bibliothèque que l'on publia les œuvres complètes de Josèphe.

Mais, ce qui est surtout digne d'être transmis à la postérité, c'est le cadeau qu'il reçut du sultan Soliman, auquel il avait renvoyé libre et sans rançon un captif que ce prince aimait beaucoup, encore que don Diego l'eût racheté à grand prix de ceux qui l'avaient fait prisonnier. Le Grand-Seigneur voulait lui témoigner sa satisfaction par un don en rapport avec sa puissance; mais don Diego ne consentit à recevoir qu'un présent digne de la noblesse de sa naissance et de ses sentiments, et fait pour montrer le désintéressement d'un ministre de l'empereur. La république de Venise se trouvait alors dans une extrême pénurie de blé. Pour la tirer de ce terrible embarras, le comte demanda au Grand-Seigneur qu'il permît aux vaisseaux vénitiens d'acheter librement du froment dans ses États, et de l'apporter dans ceux de la république. Soliman accueillit cette demande, et ne se montra pas moins favorable à une autre, qui fut la remise de beaucoup de manuscrits grecs, que don Diego préférait aux plus riches trésors. Les auteurs ne sont pas d'accord sur le nombre de ces manuscrits. Les uns veulent que Soliman en ait envoyé à l'ambassadeur un navire entièrement chargé; d'autres disent qu'il n'en reçut que trente; enfin, don Gregorio Mayans, adoptant un terme moyen, croit plus probable, d'après Ambrosio Moralès et don Nicolas Antonio, qu'il en reçut du sultan six caisses entièrement remplies.

La passion que don Diego apportait à rechercher et réunir des manuscrits l'a fait accuser, par ses ennemis, d'avoir dérobé une partie de ceux que le cardinal Bessarion avait légués à la république de Venise. Il les aurait rapportés en Espagne, et on ne se serait aperçu que plus tard de la substitution de volumes absolument semblables, en apparence, aux manuscrits qu'il aurait enlevés. Cette accusation est réfutée avec indignation par le biographe de don Diego de Mendoza, et il a d'autant plus de raison, que les travaux de Zanetti, et la publication qu'il a faite des *bibliothèques grecque et latine*, ont démontré l'existence de ces manuscrits à la bibliothèque de Saint-Marc¹⁶.

Le palais de l'ambassadeur de Charles-Quint à Venise était le rendez-vous de la société lettrée de cette ville. Les étrangers de passage, cardinaux, évêques, nobles, savants, tant Espagnols qu'Allemands, Italiens et Flamands, s'empresaient de venir le visiter. On aimait à s'instruire dans sa conversation et à écouter ses explications sur la philosophie des anciens, qu'il connaissait à fond, et qu'il étudiait tous les jours. En considération de son savoir et de sa bienveillance, Paul Manuce lui dédia les œuvres philosophiques de Cicéron, corrigées avec le plus grand soin; «encore bien, dit-il, dans son épître dédicatoire, que, par ses lectures continuelles et sa sagacité, don Diego les possède encore plus correctes.» On voit par cette dédicace, qu'il s'appliquait principalement à la philosophie; qu'il prit chez lui une de ses sœurs, fort instruite dans la langue latine et également distinguée, et que l'opinion de don Diego, dans la méthode de l'enseignement de la jeunesse, était que l'on gâte les longues années destinées à l'étude de la langue latine, en apprenant aux jeunes gens les sciences dans leur langue maternelle; opinion que lui avait inspirée le cardinal Alcolti, qui demeurait dans sa maison.

¹⁶ Voy. l'*Histoire des plus célèbres amateurs français*, Mariette, p. 57.

La bonté de son caractère, sa générosité, son amour pour les lettres, le portèrent à venir en aide à un grand nombre de Grecs, qui s'étaient réfugiés à Venise, fuyant la dure servitude des Turcs. À cette occasion, Lazaro Bonamico lui adressa une épître en vers latins¹⁷, dans laquelle, décrivant sa manière de vivre et les études auxquelles il se livrait, il l'engage à s'abandonner à son génie, c'est-à-dire à l'étude et à la contemplation de la nature; il vante son application à la philosophie, sa vigilance à défendre les droits de l'empereur, ses efforts pour résister au Turc, l'ennemi commun; il loue son éloquence, rappelle l'estime que le sénat vénitien faisait de sa personne et le secours de blé qui, par son intervention, évita une horrible famine à la sérénissime république; il loue la libéralité avec laquelle il envoyait dans la Grèce, à ses frais, des savants chargés d'en rapporter des monuments anciens; il termine en montrant le crédit dont il jouissait auprès de Charles-Quint, et dont il savait faire l'emploi le plus utile, soit pour obtenir la grâce des uns, soit pour favoriser l'avancement des autres¹⁸.

Vivant ainsi à Venise dans l'étude, avec les savants et les lettrés, tout en dirigeant des négociations qui le mettaient en rapport avec les personnages les plus influents de cette république, don Diego ne pouvait manquer de prendre bientôt goût aux beautés de l'art, et de rechercher l'amitié des principaux maîtres de la brillante école de la couleur. L'art, l'amour et la politique étaient alors les seules occupations dignes d'un habitant de Venise, fût-il même étranger. Mais l'aristocratie du livre d'or, par ses privilèges et par ses richesses, était seule en position de mener de front ces trois grands mobiles de la vie vénitienne. Elle dominait dans le sénat, au Conseil des Dix, dans les élections; commandait les flottes et les armées, gouvernait Chypre et les États de terre ferme; ce qui ne l'empêchait pas de céder aux attraits de ces beautés faciles célébrées par Le Bembo, l'Arioste et tant d'autres poètes. Cette noblesse patriotique et intelligente, avait compris l'importance de l'art. Depuis plusieurs siècles, il s'était établi entre les principales familles comme une rivalité publique, pour construire les plus beaux édifices, églises, palais et autres monuments, et pour les faire décorer des fresques et des mosaïques les plus belles et les plus curieuses. Ce grand mouvement artistique redoubla vers le milieu du seizième siècle, alors que l'école vénitienne dans tout son éclat, vit briller à la fois Gio-Bellino, Giorgione, Tiziano et beaucoup d'autres peintres éminents. Mais au milieu de cette pléiade, il manquait un architecte et un statuaire: Venise les trouva dans le toscan Sansovino, qui chassé de Rome, à la suite du sac de cette ville par les bandes du connétable de Bourbon en 1527, vint se fixer au milieu de ses lagunes, et décora sa patrie d'adoption des chefs-d'œuvre de la sculpture et de l'architecture.

Comment don Diego de Mendoza aurait-il pu rester insensible aux merveilleuses peintures exposées alors, non-seulement dans l'intérieur des palais et des églises, mais sur les murs extérieurs des monuments et des maisons particulières? Le Giorgione et le Titien ne venaient-ils pas de lutter de génie dans ces fresques fameuses, peintes sur les différentes façades *du fondaco de' Tedeschi*, qui sont aujourd'hui détruites, mais dont Zanetti nous a conservé une idée par ses gravures¹⁹? Le palais ducal, la basilique de Saint-Marc, n'étaient-ils pas ornés à la fois des œuvres les plus remarquables de la peinture, de la sculpture, de la ciselure et de la mosaïque? L'ambassadeur de Charles-Quint, admirablement préparé par ses études pour comprendre et aimer les belles choses, ne pouvait donc pas échapper à l'influence de l'art vénitien.

L'Arétin fut sans doute l'instigateur des relations que le comte établit avec le Titien et le Sansovino, ses amis intimes. L'écrivain avait besoin de l'appui de l'ambassadeur du César pour obtenir et conserver les bonnes grâces, c'est-à-dire les pensions et les gratifications du puissant empereur, en échange de ses flatteries outrées et de ses impudentes bassesses. Il s'attacha donc à gagner la faveur de don Diego, non-seulement en le louant, comme toutes les puissances, mais surtout en lui

¹⁷ Imprimée dans ses *Poésies*, publiées à Venise en 1552, in-8, et en 1572, in-4.

¹⁸ *Vida de don Diego Hurtado de Mendoza*, par don Gregorio Mayans, en tête de l'édition qu'il a donnée à Valence en 1776, in-4, de la *Guerra de Granada*; réimprimée dans la même ville par don Benito Montfort, 1830, in-12, de la p. 1re à 16, *passim*.

¹⁹ Voy. *l'Histoire des plus célèbres amateurs français*. Mariette, p. 57 et suiv.

inspirant le désir de posséder des œuvres du Titien, dont il était à peu près certain de pouvoir disposer. L'artiste, de son côté, avait intérêt à ménager le représentant du souverain dont il cherchait à devenir le peintre. Quant à don Diego, il était déjà sous le charme du génie véritablement irrésistible du chef de l'école vénitienne. Avec ces dispositions réciproques, une étroite intimité s'établit entre l'homme d'État, l'écrivain et les deux artistes. Cette intimité ne fut point inutile à Titien pour le soutenir à la cour de Charles-Quint et l'accréditer parmi les grands seigneurs espagnols. Mais elle fut surtout favorable au Sansovino, et l'aida efficacement à se tirer d'une situation difficile, ainsi qu'on va le voir.

Depuis longtemps, l'ancien bâtiment de la Monnaie (Zecca), sur la place Saint-Marc, menaçait ruine, et on avait reconnu qu'il n'était pas possible de le réparer. Il fut résolu, en l'année 1535, d'en construire un autre à la même place, et trois architectes furent chargés d'en préparer les plans. Le conseil des Dix choisit celui de Sansovino, qui fut ensuite exécuté. Ce magnifique édifice est tout entier en pierres d'Istria. Les salles attenant à la fonderie du rez-de-chaussée ont des voûtes qui s'élèvent jusqu'au-dessous de la toiture. Mais il n'est pas exact, ainsi que l'a écrit Francesco Sansovino²⁰, fils de l'architecte, de dire qu'il n'est pas entré de bois dans la construction de ce bâtiment, puisque le feu y prit et que, par bonheur, cet événement arriva pendant le jour. La façade sur la *Pescheria* est très-noble. La grande cour du milieu est entourée de vingt-cinq ateliers dans lesquels étaient distribuées autrefois les différentes industries nécessaires à la fabrication de la monnaie. Il n'y a que deux entrées, l'une sur l'eau, du côté du canal qui règne derrière les *Procuraties neuves*; l'autre sur la place Saint-Marc, qui débouche sur un petit espace correspondant à une arcade du portique de la Bibliothèque de Saint-Marc.

Cette bibliothèque est elle-même une œuvre remarquable du Sansovino. Le motif qui la fit construire fut de placer convenablement les précieux manuscrits et les livres qui avaient été légués à la république, en partie par Francesco Petrarca, en partie par le cardinal Bessarion. Cet édifice ne se compose que de deux ordres, un dorique très-orné, et un gracieux ionique dont l'entablement présente une frise d'une remarquable exécution. Au-dessus de la corniche qui fait gouttière au toit, règne une balustrade, sur les piédestaux de laquelle sont disposées des statues fort belles, ouvrages des plus célèbres élèves du Sansovino. À l'entrée est un portique élevé de trois marches au-dessus du niveau de la place, qui comprend vingt et une arcades, avec autant d'autres correspondant à l'intérieur. Celle du milieu donne accès à un magnifique escalier divisé en deux branches, qui conduit à une grande salle consacrée à un très-précieux musée de statues antiques données, pour la plus grande partie, à la république par les deux prélats Grimani, c'est-à-dire par le cardinal Dominique et par Jean-Germain, patriarche d'Aquilée. De cette salle, on passe à la bibliothèque, située au levant, et qui occupe en longueur sept arcades et trois en largeur. Le Sansovino ne construisit entièrement que la partie qui comprend l'escalier, le musée et la bibliothèque: le surplus fut terminé treize ans après sa mort.

Comme cette construction dura plusieurs années, il y arriva un accident qui mit en péril non-seulement la réputation de l'architecte, mais même sa liberté et sa fortune. C'est dans cette circonstance que l'intervention de l'ambassadeur de Charles-Quint lui fut très-secourable. On doit croire que cet homme d'État prenait un grand intérêt à cette entreprise, puisque, dans le mois de février 1540, l'Arétin l'invita par un billet à venir en masque, sur la place Saint-Marc, pour voir les travaux merveilleux du Sansovino²¹. Vers la fin de 1545, les cintres étaient posés, et l'on murait la grande voûte qui devait recouvrir la bibliothèque. Pour que les murs latéraux pussent résister à la poussée de cette voûte, l'architecte avait disposé, de cinq pieds en cinq pieds, des chaînes de fer qui, comme la corde d'un arc, traversaient toute la longueur de la bibliothèque, d'un mur à l'autre. Cette opération traînant en longueur plus que le Sansovino ne l'avait supposé, la gelée arriva, et néanmoins on continua le travail. La voûte fut terminée vers la mi-décembre; mais le 18 du même mois, vers

²⁰ Dans son ouvrage intitulé: *Venezia città nobilissima e singolare descritta in XIII libri, in Venezia appresso Giacomo Sansovino*. 1581.

²¹ *Per vedere i sudori mirabili del Sansovino; lettere dell'Arentino*. T. II, p. 120.

une heure du matin, elle s'écroula tout à coup, entraînant avec elle les murs situés du côté du palais ducal. Cet événement causa une grande rumeur et une stupéfaction générale dans la ville; et il y eut un fonctionnaire trop zélé qui, de sa propre autorité, se hâta de faire incarcérer le malheureux artiste.

Dès quatre heures du matin, L'Arétin avait appris la mésaventure du pauvre architecte. Il s'empessa d'en informer le Titien, qui était alors à Rome, afin qu'il intervînt et fit intervenir, auprès du sénat et du Conseil des Dix, le Bembo et d'autres puissances, en faveur de leur ami commun et compère. Si le Sansovino, comme tous les hommes supérieurs, avait ses ennemis et ses envieux qui cherchaient à exploiter contre lui cet événement, il trouva de chauds défenseurs parmi ses amis et ses élèves, au milieu desquels Cattaneo Danese se distingua par l'ardeur de son zèle. Don Diego Mendoza ne fut pas le dernier à agir; il était alors à Sienne, dont Charles-Quint l'avait nommé gouverneur, tout en lui conservant son ambassade de Venise. Dès qu'il eut reçu la nouvelle de l'accident, il s'empessa d'envoyer à Venise une personne de confiance, afin d'offrir au Sansovino toute l'assistance dont il pourrait avoir besoin. Bien qu'il fût interdit aux ambassadeurs étrangers de se mêler des affaires du gouvernement de la sérénissime république, il est à croire que, par ses relations avec les principaux membres du sénat et du Conseil des Dix, l'envoyé de Charles-Quint ne fut pas étranger à l'heureuse issue de la négociation entreprise pour tirer l'architecte du mauvais pas dans lequel il était tombé. Grâce aux démarches qui furent faites, le Sansovino put sortir de prison, et vit enfermer à sa place celui qui l'y avait fait mettre. Toutefois, il ne se disculpa pas facilement auprès des procureurs *di sopra*²², de son défaut de surveillance: il subit donc l'humiliation de voir son traitement suspendu, et d'être condamné à une amende de mille ducats, qui devaient être employés à refaire les parties écroulées de l'édifice. L'artiste supporta ce malheur avec résignation; car à quoi bon, dit un de ses biographes, en citant un vers du Dante²³, se révolter contre sa destinée?

On abandonna alors le projet de faire la voûte en pierre, et il fut décidé, avec raison, qu'on établirait une toiture, et qu'on placerait, au-dessous une voûte en lattis de roseau. Le Sansovino, non plus comme un architecte qui dirige les travaux, mais comme un ouvrier qui répare ce qu'il a mal fait, prit part à la reconstruction des parties tombées. Les procureurs voulurent bien consentir à lui prêter mille ducats, mais ils lui en firent payer neuf cents; dont six cents furent appliqués aux statues de bronze de la *Logetta*; et trois cents aux bas-reliefs, également de bronze, placés dans le haut, à gauche de la chapelle ducal de Saint-Marc.

Dès le mois d'octobre 1546 la reconstruction était très-avancée, car le cardinal Bembo écrivait de Rome: «Magnifique et excellent messire Jacopo Sansovino, mon très-cher, vous ne m'avez pas fait un petit plaisir, en m'apprenant que vous aviez amené la réédification du bâtiment que vous faites pour l'illustrissime seigneurie à un tel degré d'avancement, que sous peu on pourra l'habiter. Cette nouvelle m'a été aussi agréable que m'avait été pénible, par divers motifs, mais surtout par l'amitié que je vous porte, l'écroulement de cette construction, arrivé l'année dernière. Maintenant qu'elle est arrivée au degré que vous dites, je m'en réjouis avec vous, autant qu'il convient à l'attachement que je vous porte, et qui me fait désirer de trouver l'occasion de vous montrer par ses effets qu'il n'est pas médiocre. Je n'ai rien autre chose à vous dire, si ce n'est que vous fassiez attention à conserver votre santé. – De Rome, le 23 octobre 1546; prêt à satisfaire à vos désirs. – P. card. Bembo.²⁴»

Au mois de novembre 1546, tout ce qui s'était écroulé avait été reconstruit, et l'édifice entier était complètement terminé au commencement de l'année suivante, c'est-à-dire, suivant l'usage alors adopté à Venise, en mars 1548. Dès le mois de février précédent, le Sansovino avait été rétabli dans ses fonctions d'architecte, avec le même traitement qu'auparavant. On lui restitua même la portion de ses appointements, dont le payement avait été provisoirement suspendu.

²² *D'en haut*, – fonctionnaires d'un ordre supérieur, choisis dans la plus haute noblesse. – Voy. *la Ville et la république de Venise*, par le sieur de Saint-Didier. Amsterdam, Daniel Elzevier, 1680, petit in-18, p. 134, 135, 136 et suiv. – Voy. aussi *l'Histoire de Venise*, par M. Daru, t. VII, p. 292, édit. in-18. Didot. 1826.

²³ «*Che giova nelle fata dar di cozzo?*» – *Inferno*, c. IX, v. 97.

²⁴ *Lettere di P. Bembo*, t. V, p. 488, dans l'édition des *Classiques italiens*, de Milan, in-8, 1820; t. IX des *Œuvres complètes de Bembo*.

La voûte de la bibliothèque fut alors divisée en plusieurs espaces, destinés à être décorés de peintures par les principaux maîtres de Venise. Les procureurs voulant donner une récompense d'honneur à celui dont le projet de composition aurait paru le meilleur, firent choix de Titien et de Sansovino pour décider la question. Mais ces derniers, désirant éviter le reproche de partialité, voulurent savoir de chacun des concurrents, séparément, quelle était l'œuvre qui, après la sienne propre, lui paraissait préférable. Ils désignèrent tous la composition de Paul Véronèse, et les deux arbitres rendirent leur décision en faveur de ce grand peintre²⁵.

Nous ignorons si ce fut à cette époque que le Titien fit le portrait en pied de don Diego de Mendoza, célébré par le Partenio dans le sonnet suivant:

Chi vuol veder quel Tiziano Apelle
Far dell'arte mia tacita natura,
Miri il Mendoza si vivo in pittura
Che nel silenzio suo par che favelle.
Moto, spirto, vigor, carne, ossa e pelle
Gli da lo stil, ch'in piedi lo figura:
Talche il ritratto esprime quella cura
Che hanno di lui le generose stelle.
Dimostra ancor nella sembianza vera
Non pur il sacro illustre animo ardente,
E delle sue virtù l'eroica schiera,
Ma i pensier alti della nobil mente
Che in le sue gravità raccolta e intera
Tanto scorge il futur quanto il presente²⁶.

«Que celui qui veut voir Titien Apelles faire de l'art une nature muette, vienne admirer Mendoza, si vivant en peinture que, dans son silence, il paraît parler. Le pinceau qui l'a représenté en pied lui a donné mouvement, intelligence, vigueur, chair, os et peau; tellement que ce portrait exprime le soin qu'ont de lui les heureuses étoiles qui ont présidé à sa naissance. Dans sa ressemblance frappante, il montre encore, non pas seulement son âme illustre et ardente, avec l'accompagnement de ses vertus héroïques; mais il révèle aussi les pensées profondes que son esprit scrutateur examine et médite, afin de pénétrer et le présent et l'avenir.»

Si don Diego, comme le prétend son biographe²⁷, «était un Démosthènes devant le sénat vénitien, et un Socrate dans sa maison,» au moins il aurait dû reconnaître que ce n'était pas un Socrate insensible aux charmes des Laïs vénitiennes, de tout temps renommées pour leur beauté. Ridolfi raconte²⁸ que Titien fit pour don Diego le portrait d'une de ses maîtresses (*una sua favorita*), et que le même Partenio a chanté ainsi les attraits de cette femme, et la passion qu'elle avait inspirée au grave ambassadeur:

Furtivamente Tiziano e Amore
Preser 'ambi i penelli e le quadrella;
Due esempi han fatto d'una donna bella,
E sacra al Mendoza, aureo signore.

²⁵ *Vita di Jacopo Sansovino, scultore ed achitetto chiarissimo, scritta da Tommaso Temanza in Venezia, 1751.* In-4, de la page 19 à la page 33. – Ridolfi, dans la *Vie d'Andréa Schiavone*, dit que Titien fit assigner à ce peintre les trois premières lunettes de la voûte (*tondi*) du côté du campanile ou clocher de Saint-Marc; et il donne une description détaillée de ces peintures.

²⁶ Ridolfi, *Vita di Tiziano*, p. 152.

²⁷ Don Gregorio Mayans, *ut supra*, p. 14.

²⁸ Loc. cit., p. 152-153.

Onde egli altier di sì divin favore,
Per seguir cotal dea, come sua stella,
Con cerimonie appartenenti a quella,
L'uno in camera tien, l'altro nel core.
E mentre quell'effigie e questo imago
Dentro à se scopre e fuor cela ad altrui;
E in cio, che più desia, meno appar vago.
Vanta il secreto, che si asconde in lui,
Che s'ogn'un è del foco suo presago,
Ardendo poi non sà verun di cui.

«Titien et l'Amour prirent tous deux en cachette les pinceaux et la palette, et firent deux portraits d'une belle dame, chère au Mendoza, chevalier de la Toison d'or. Fier de cette faveur divine, et voulant suivre cette déesse comme son étoile, et la traiter avec les honneurs qu'elle mérite, ce seigneur a placé l'un des portraits dans sa chambre et fait entrer l'autre dans son cœur. Et, tandis qu'il admire en lui-même ces deux images, il les cache avec soin à tout autre, se montrant ainsi, en apparence, peu désireux de ce qu'il souhaite le plus. Il est heureux du secret qu'il cache si bien; de telle sorte, que si l'on peut présumer qu'il brûle du feu de l'amour, au moins ne sait-on pas quel est l'objet de sa flamme.»

Les sonnets de Partenio ne restèrent sans doute pas sans récompense; car les poètes de circonstance n'avaient pas alors l'habitude d'écrire seulement pour la gloire, et, d'ailleurs, don Diego était généreux. Tiraboschi²⁹ rapporte qu'il fit cadeau de vingt-quatre écus d'or à Ant. Francesco Doni, qui lui avait envoyé la description de la gravure du portrait de Charles-Quint, par Énea Vico Parmigiano. Cette description, imprimée d'abord à Venise en 1550, par le Marcolini, fut plus tard dédiée de nouveau par l'auteur, qui cherchait à tirer profit de sa plume, au marquis Doria et au seigneur Ferrante Caraffa³⁰.

Nous ne suivrons pas don Diego dans son gouvernement de Sienna, dans sa mission au concile de Trente, non plus que dans son ambassade à Rome, qui le contraignit, à son grand regret, de quitter définitivement Venise. Sa carrière politique ressemble à celle de tous les hommes d'État de son siècle. Il recevait de ses maîtres, Charles-Quint et Philippe II, des instructions et des ordres, et il s'y conformait en les faisant exécuter avec le zèle et même le fanatisme ardent qui dominait alors à la cour d'Espagne. Le comte paraît avoir eu en partage un caractère violent et passionné qui, dans l'âge mûr et même dans la vieillesse, le jeta plus d'une fois dans des extrémités regrettables. C'est ainsi, qu'étant ambassadeur à Rome, il eut une véritable altercation avec le pape Paul III (Farnèse), à l'occasion de la translation à Bologne des Pères du concile de Trente, qu'il convenait mieux à la politique de Charles-Quint de maintenir dans cette dernière ville³¹. Le pape, irrité des remontrances de l'ambassadeur, voulut le consigner dans son palais, mais don Diego lui répondit avec hauteur: «Qu'il était cavalier, et que son père l'avait été; qu'en cette qualité, il devait prendre au pied de la lettre les ordres que lui envoyait son maître, sans aucune crainte de Sa Sainteté, quoique conservant toujours le respect que l'on doit au vicaire du Christ; et qu'étant ministre de l'empereur, sa maison était là où il voulait qu'il mît les pieds, et que là où il se trouvait, il se trouvait en toute sûreté.»

Il paraît qu'il rentra en Espagne vers l'année 1554, qu'il fut maintenu dans le conseil d'État, et qu'il accompagna Philippe II à la grande journée de Saint-Quentin, en 1557. Toutefois, il ne jouissait plus auprès de ce prince de la même confiance qu'il avait pendant si longtemps inspirée à son père,

²⁹ *Storia della letteratura italiana*, t. VII, p. 1514, édit. des Classiques, de Milan, 1824, in-8.

³⁰ Bottari, *Lettere pittoriche*, t. V, p. 140-146, *ad notam*.

³¹ *Vida de don D. H. de Mendoza*, p. 38, 39.

soit que sa conduite en Italie eût déplu au roi, soit, qu'en vieillissant, il dût naturellement perdre de son crédit.

Au milieu des distractions de la cour, il n'oubliait pas les lettres, et c'est à cette époque qu'il composa deux épîtres critiques, vives, éloquentes et remplies, suivant l'appréciation de son biographe³², des plus délicates beautés de la langue castillane, sur l'histoire de la guerre de Charles-Quint contre les luthériens, que venait de publier in-folio, en 1552, Pedro Salazar. Il prit le pseudonyme du bachelier Arcade: dans la première lettre, il critique ouvertement cet ouvrage; dans la seconde, sous prétexte de le défendre, il relève ses erreurs avec encore plus d'acrimonie. Ce caractère ardent avait besoin d'action, et n'étant plus absorbé par le maniement des grandes affaires, il cherchait un autre aliment à son activité encore toute juvénile.

Il lui arriva, vers ce temps, une aventure singulière, qui découvre l'emportement de son humeur et peint bien les mœurs de ce siècle. Se trouvant un jour dans le palais de Philippe II, il se prit de querelle avec un autre grand seigneur. Après un échange d'invectives, ils en vinrent aux mains, et don Diego ayant arraché le poignard de son adversaire, le précipita par la fenêtre. Don Gregorio Mayans ne dit pas si ce seigneur fut tué ou blessé; mais c'est fort probable, si l'on réfléchit qu'il fut jeté du balcon d'un des étages élevés du palais. Cet événement fit beaucoup de bruit et déplut extrêmement à Philippe II, qui donna l'ordre de mettre le comte en prison. Il fut ensuite exilé de la cour, après avoir employé presque toute sa vie à rendre d'importants services à la couronne. Il essaya de se disculper, par des raisons qui passaient alors pour acceptables. Il écrivait à don Diego de Espinosa, évêque de Sigüenza et président du conseil de Castille: «...Je pourrais citer beaucoup d'exemples semblables, outre ceux de ces hommes dont on a feint d'ignorer la conduite, et qui ont été promptement rétablis dans leurs honneurs et leur crédit, sans avoir été, pour ce qu'ils avaient fait, considérés comme fous. Seul, don Diego de Mendoza est obligé d'aller en exil, parce que, revenant par ici, à l'âge de soixante-quatre ans, il se saisit d'un poignard, dans un des corridors du palais, sans qu'on puisse l'excuser, ou lui infliger une réprimande proportionnée. Et afin qu'on ne me regarde pas comme un historien, j'ometts de rappeler beaucoup d'autres exemples. Si ceux-ci ne suffisent pas, l'indignation qui me rend muet parlera partout.»

Ces explications hautaines n'apaisèrent point le ressentiment du roi. Il fut donc obligé de se retirer à Grenade, où il vécut dans le calme de l'étude, loin du bruit de la cour, bien qu'il prévît les troubles qui ne tardèrent pas à s'élever dans cette province, et qui se prolongèrent de 1568 à 1570. Don Diego vit éclater, en effet, la révolte de la population moresque, persécutée dans ses croyances par le zèle outré des conquérants. Il écrivit alors sa célèbre *Histoire de la guerre de Grenade*, composée à la manière de Salluste, remplie de maximes et de réflexions dignes d'un homme d'État, et présentée dans un style vif, concis et profond qui n'a pas été surpassé en espagnol. Ce soulèvement ne lui fit pas quitter Grenade, sa ville natale, qu'il aimait pour sa beauté, ainsi que pour les souvenirs de son enfance et de sa famille. Il continua d'y résider en cultivant les lettres, et en particulier la poésie, comme on le voit par l'épître en vers ou hymne qu'il adressa à don Diego de Espinosa, pour le complimenter sur le chapeau de cardinal que le pape Pie V lui avait envoyé, en mars 1568. Dans cette pièce, il traite le cardinal en ami, et lui insinue ce qu'il a souffert d'être exilé de la cour.

Don Diego était consulté par ses compatriotes les plus instruits sur les sciences et, en particulier, sur les antiquités de l'Espagne, dont il avait fait une étude approfondie. Il n'avait jamais cessé d'entretenir la connaissance qu'il avait acquise dans sa jeunesse des langues hébraïque, arabe et grecque. Il se mit donc à faire des recherches sur les antiquités arabes; il fut déterminé à entreprendre ce travail par le grand nombre de monuments de ce peuple qu'il voyait à Grenade. Malheureusement, ces recherches n'ont pas été publiées; c'est fort regrettable, car elles jetteraient une vive lumière sur l'origine et la destination des monuments de cette nation, qui sont aujourd'hui entièrement détruits, et dont on a perdu l'histoire. Il avait réuni plus de quatre cents manuscrits arabes, ainsi que l'assure

³² *Vida de don D. H. de Mendoza*, p. 46.

Jérôme de Zurita, auquel il en communiqua quelques-uns pour être insérés ou cités dans ses *Annales de l'Aragon*.

Notre personnage touchait alors à sa soixante-dixième année, et les infirmités lui étaient venues avec la vieillesse. Ses idées tournèrent à l'extrême dévotion; il se mit en correspondance avec sainte Thérèse et avec son directeur, le frère Jérôme Gracian, qui l'avait assistée dans l'établissement de la réforme de son ordre (des Carmélites). Don Diego lui écrivit de fixer un jour pour le recommander à Dieu d'une manière toute spéciale. La sainte répondit que, le jour indiqué, elle et ses sœurs communieraient à son intention et qu'elles rempliraient cette journée le mieux qu'elles pourraient³³.

Cette ferveur dévote n'empêchait pas le comte de faire des démarches pour obtenir de rentrer à la cour. Philippe II lui permit enfin, au commencement de 1575, de se rendre à Madrid, soit pour se justifier, soit pour terminer quelques affaires. En témoignage de sa reconnaissance, don Diego envoya au roi ses livres en cadeau, et se mit en route pour Madrid. Mais à peine arrivé, il fut pris d'un mal de jambe et mourut en avril 1575³⁴.

En 1610, un chevalier de Saint-Jean de Jérusalem, chapelain et musicien de chambre du roi d'Espagne, le frère Jean Diaz Hidalgo, publia, en un volume petit in-4° imprimé à Madrid, quelques-unes des poésies de don Diego, choisies parmi ses autres ouvrages, sous ce titre: *Obras del insigne cavallero don Diego de Mendoza, embaxador del emperador Carlos Quinto en Roma*³⁵. Il a dédié ce volume à don Inigo Lopez de Mendoza, quatrième marquis de Mondejar. L'éditeur n'a pas voulu publier les autres œuvres de don Diego, tant, dit son historien³⁶, à cause de la singularité des matières qui s'y trouvent traitées, que parce qu'elles ne sont pas faites pour être mises entre les mains de tout le monde. D'un autre côté, le frère Jean Diaz nous apprend, dans son avertissement à ses lecteurs, que les autres poésies de don Diego consistaient en satires et pièces burlesques qu'il avait composées pour son plaisir et celui de ses amis, et qu'on ne doit pas les livrer à l'impression par respect pour la mémoire de leur auteur. – Nous ignorons dans quel dépôt public ou privé peuvent se trouver aujourd'hui les manuscrits de tous ces ouvrages.

Quant au volume publié à Madrid, en 1610, il contient un grand nombre de pièces dans tous les rythmes: il y a des églogues, des *villancicos*, espèces de pastorales, des *canziones*, des épîtres, des stances, des sonnets, des *quintas*, ou suite de cinq vers, des *redondillas*, morceaux qui répètent les mêmes rimes, comme le refrain de nos chansons; un dialogue entre Tirsis et Pasqual, une fable d'Adonis, Hypomène et Atalante; l'Hymne à la louange du cardinal de Espinosa, etc. La plupart de ces morceaux sont des compositions amoureuses dans le goût des Italiens du temps. On trouve cependant des épîtres qui se distinguent par des pensées plus sérieuses, et par quelques remarquables descriptions des plus beaux sites de l'Espagne, du Portugal, de l'Italie et de la Sicile. Il n'appartient pas à un étranger de parler du style: les Espagnols le trouvent vif, élégant et pur.

Les compositions les plus remarquables de ce recueil sont celles qui ont été inspirées à don Diego par les suites de la scène que nous avons rapportée, et après laquelle il fut arrêté et mis en prison. Il a déploré, en *redondillas de pie quebrado* (rimes à vers inégaux et brisés), son emprisonnement et sa disgrâce, et ses vers³⁷ peignent bien l'état violent de cette âme ardente et fière, dont l'orgueil était si cruellement humilié sous cette punition. À la suite, on trouve des *quintillas* (p. 120) dans lesquelles il se plaint qu'on le punisse sans l'entendre. On voit aussi, par plusieurs épîtres en *redondillas* à sa dame (p. 126, 132, 134, 139 v^o), que la querelle fatale, dans laquelle il s'était laissé emporter jusqu'à jeter son adversaire par une des fenêtres du palais de Philippe II, avait été causée par la jalousie, et pour venger l'honneur outragé de sa belle. Ce n'est pas là le trait le moins singulier de notre personnage,

³³ *Cartas de santa Teresa de Jesus*, T. 1er, carta 11.

³⁴ *Vida de don D. H. de Mendoza, ut supra*, de la p. 38 à la p. 51.

³⁵ Bibliothèque impériale de Paris, Y, n. 6256.

³⁶ *Vida de don D. H. de Mendoza*, p. 51.

³⁷ Cette pièce commence ainsi (p. 114): *Estoy en una prision En un fuego y confusion Sin pensallo. Que aunque me sobra razon Para dezir mi passion Sufro y callo.*

qui était alors parvenu, ainsi qu'il le dit lui-même dans sa lettre au cardinal de Espinosa, à l'âge de soixante-quatre ans. Si l'on juge de sa passion par ses vers, il n'avait encore rien perdu de l'ardeur de la jeunesse, et ses *quintas* à sa maîtresse, qu'il était obligé de quitter pour se rendre en exil à Grenade, sont empreintes de la passion la plus vive³⁸. Il est bien à regretter que l'éditeur des poésies de don Diego, ou son biographe, n'ait pas expliqué l'énigme de cette aventure; mais ils ont sans doute été retenus l'un et l'autre par la crainte de quelque puissante famille, dont le nom aurait été mêlé à cet événement.

L'immortel auteur de Don Quichotte semble faire allusion à cette histoire, dans le sonnet suivant, composé en l'honneur de don Diego de Mendoza et de sa renommée³⁹:

En la memoria vive de las gentes,
Varon famoso, siglos infinitos,
Premio que le merecen tus escritos,
Por graves, puros, castos, y excelentes.
Las ansias en honesta llama ardientes,
Los Ethnas, los Estigios, los Cozitos,
Que en ellos suavemente van descritos,
Mira si es bien (ô fama) que los cuentos?
Y aunque los lleves en ligero buelo
Por quanto cine el mar, y el sol rodea,
Y en laminas de bronce los escultas.
Que assi el suelo sabra, que sabe el cielo,
Que el renombre immortal, que se dessea,
Tal vez le alcançan araorosas culpas.

«Vis dans la mémoire des nations, homme illustre, pendant une longue suite de siècles, récompense due à tes écrits graves, purs, corrects, excellents. Les soupirs brûlants d'une honnête flamme, les Etnas, les Styx, les Cocytus, dont tu fais une si agréable description, considère, ô Renommée, si ce sont bien là réellement des fables! À l'aide de tes ailes légères, répands-les partout où s'étend la mer, et où le soleil darde ses rayons, et fais-les graver sur des lames de bronze. Ainsi, le monde saura ce que savait déjà le ciel, que l'immortel renom dont il brillait racheta parfois ses fautes amoureuses.»

Parmi les poésies imprimées de don Diego, il n'y en a pas sur les arts, et aucune de ses épîtres n'est adressée à ses amis de Venise. Si l'on eût publié ses autres poésies légères, ainsi que ses lettres en prose, on aurait sans doute trouvé sa correspondance avec le Titien et le Sansovino. Quoi qu'il en soit, le nom de don Diego Hurtado de Mendoza restera toujours attaché à ceux de ces artistes, et, ainsi que l'a prédit Cervantès, sa mémoire vivra en Espagne et ailleurs, non-seulement comme celle d'un habile politique, mais, ce qui est de beaucoup préférable, comme celle d'un poète illustre, d'un grand historien, et d'un amateur éclairé des beautés de l'art⁴⁰.

³⁸ *Quintas a una despedida*, p. 141: Yo parto, y muero en partirme, Yo lo procure, yo lo pago. No me dexcys en el trago, Señora, del despedirme, Por el servicio que os hago.

³⁹ Il est rapporté en tête du volume publié à Madrid en 1610, et se trouve au verso du feuillet qui contient l'approbation de l'ouvrage et le permis d'imprimer donné par l'inquisition.

⁴⁰ Dans le catalogue des meilleures estampes du musée de Madrid, on trouve cité le portrait de don D. H. de Mendoza, parmi ceux des cent quatorze personnages illustres de la nation espagnole. – P. 7. *Cuaderno*, 6^e.

CHAPITRE III

LE COMTE-DUC D'OLIVARÈS

1587-1645

Naissance, éducation, caractère du comte-duc d'Olivarès. – Il devient le favori du prince des Asturies, fils et héritier présomptif du roi Philippe III.

1587 – 1621

Le long règne de Philippe IV⁴¹, si funeste à la grandeur de la monarchie de Charles-Quint, peut être considéré comme l'âge d'or de la peinture, des lettres et de la poésie en Espagne. Pour ne citer que les plus illustres parmi les poètes et les artistes, il vit naître ou fleurir à la fois, au nombre des premiers, Lope de Vega, Calderon Gongora, Quevedo; et parmi les artistes, Ribera, Velasquez, Alonso Cano et Murillo. Cet éclat extraordinaire des lettres et des arts, qui aurait pu consoler l'Espagne de ses revers, ne fut pas dû seulement à un concours de circonstances favorables; comme Léon X à Rome, et les Médicis à Florence, le roi Philippe IV et son premier ministre, le comte-duc d'Olivarès, peuvent revendiquer, en partie, la gloire d'avoir élevé l'art et la littérature espagnole à son plus haut degré de splendeur. Le ministre contribua plus encore que son maître à cet avancement; non que le roi ne fût porté vers le beau par d'heureuses dispositions: mais, d'un caractère naturellement apathique et porté à l'ennui et à la tristesse, cette maladie héréditaire des descendants de Jeanne la Folle, il avait besoin, pour sortir de son impassibilité, d'être excité par le favori auquel il abandonnait complètement les rênes de l'État. Le pouvoir d'Olivarès était si absolu, qu'il est réellement vrai de dire que, pendant plus de vingt-deux années, Philippe IV se contenta de régner, tandis que ce fut le comte-duc qui gouverna sans contrôle la vaste monarchie espagnole.

Nous n'avons point à considérer ici le comte-duc d'Olivarès du côté de la politique; fidèle au plan que nous nous sommes imposé, nous nous attacherons exclusivement à retracer les services qu'il rendit aux arts, la protection qu'il accorda aux artistes, et particulièrement celle dont il couvrit le plus grand peintre espagnol, don Diego Velasquez.

La vie du favori de Philippe IV a été racontée de diverses manières par plusieurs de ses contemporains, selon que l'intérêt personnel ou la haine de l'écrivain le portait à dire du bien ou du mal du ministre et de son gouvernement. Voiture⁴², envoyé de Gaston d'Orléans à Madrid, où il fut accueilli avec le plus grand empressement par le comte-duc, ennemi naturel du cardinal de Richelieu, a tracé d'Olivarès un portrait que Plutarque ne désavouerait pas pour un de ses hommes illustres de l'antiquité. Mais l'habitué de l'hôtel de Rambouillet exagère, de parti pris, les qualités du ministre, et amoindrit ses défauts. Représentant à la cour d'Espagne l'adversaire du grand cardinal, et venant demander à Olivarès l'appui des subsides et des armes espagnoles pour un prince, chef de mécontents incapables de lutter contre Richelieu, il dut flatter le favori de Philippe IV, tandis que la politique de celui-ci consistait à encourager les troubles en France, et à caresser ceux qui en étaient les fauteurs ou les soutiens. Voiture, de tout temps fort sensible à la louange, en sa qualité de poète, paraît donc,

⁴¹ Du 31 mars 1621 au 17 septembre 1665.

⁴² *Œuvres de Voiture*, édit. de M. Ubcini, 2 vol. in-12, chez Charpentier. 1855, t. II, p. 271 et suivantes.

dans cette circonstance, avoir été la dupe des avances et des cajoleries du ministre de Philippe IV. Néanmoins, sous la réserve de la vérité, qui ne se trouve point dans le portrait d'Olivarès, ce morceau est, peut-être, ce que le précurseur des grands écrivains du siècle de Louis XIV a laissé en prose de plus remarquable. Si la flatterie tient une trop grande place dans cet éloge, elle ne doit pas néanmoins rendre injuste envers la mémoire d'Olivarès. Nous n'admettons donc pas complètement avec Voiture que: «Pour ce qui est de son esprit, il ne peut être mis en doute de personne; pour en faire imaginer la grandeur, il suffit de dire qu'il s'étend aux deux bouts du monde; qu'il gouverne en Orient et en Occident, et conduit seul en même temps les plus importantes affaires de l'Europe. Pour ce que j'en ai pu connaître, il est merveilleusement prompt, actif, pénétrant, subtil, charmant et agréable, plein de feu et de lumières.» Mais nous conviendrons avec lui: «Qu'il entra dans les affaires en un temps où il semblait que le génie de l'Espagne commençait à se lasser, et que cette monarchie, qui avait été mise au dernier point de sa grandeur par Charles-Quint, et subsisté à peine sous Philippe second, semblait vouloir décliner sous les autres rois.»

Un autre écrivain, le comte de la Rocca, a publié⁴³ sous ce titre: «*Le ministre parfait, ou le comte-duc, dans les sept premières années de sa faveur,*» une histoire d'Olivarès, qui est un véritable panégyrique. Il le propose aux rois et aux ministres comme un modèle accompli, à imiter en toutes choses, et l'exagération de la louange doit faire douter de l'exactitude de bon nombre de faits, que l'auteur a probablement présentés à sa manière.

Le comte Virgilio Malvezzi, de Bologne, ne se montre pas moins flatteur. Parvenu, par la protection d'Olivarès, à faire partie du conseil suprême de guerre du roi catholique, on ne doit pas trop s'étonner de lui voir entonner les louanges de ce prince et de son ministre. Mais, ce qui est fort curieux, c'est l'emphase avec laquelle cet écrivain raconte les choses les plus simples, et les réflexions, plus que naïves, mais visant à l'effet, dont il accompagne les faits les plus ordinaires⁴⁴.

Si la vérité historique ne se trouve guère dans ces trois ouvrages, elle ne paraît pas mieux respectée dans le roman de Gil Blas, où Le Sage nous représente, au physique, le comte-duc sous un aspect repoussant⁴⁵; tandis qu'il en fait, au moral, un portrait tout opposé à celui de Voiture⁴⁶. Mais Le Sage n'avait pas la prétention de mettre l'histoire dans son admirable roman de mœurs qui peint si bien le cœur humain. Il faut donc prendre pour un tableau de fantaisie et d'*humour*, ce qu'il dit des relations du ministre avec Santillane.

Ce qui a tout l'intérêt d'un roman, c'est le récit passionné de la chute du comte-duc par le père Camillo-Guidi, religieux dominicain, résident à la cour d'Espagne pour le duc de Modène. Ce bon père, nous ne savons pour quel motif, se montre l'ennemi acharné du favori de Philippe IV, soit qu'en cela il ait obéi aux instructions ou aux tendances de son prince, soit qu'il n'ait fait que suivre ses propres rancunes:

...Tantæ ne animis cœlestibus iræ!

⁴³ À Cologne, chez Pierre Van Egmond, à la Sphère, 1673; petit in-16. – Bibliothèque impériale, n° 1963.

⁴⁴ Par exemple, après avoir dit du comte-duc: «*Andò alla corte e vi andò addottrinato, non vi andò ignorante*, il ajoute: *La corte non è una scuola di grammatica; ella non dà i primi alimenti e non insegna e primi elementi; il di lui cibo non è latte; di rado produce, raffina*, etc. Telle est la manière du marquis, pleine de recherche, et au fond très-vide. – Le passage ci-dessus est extrait, p. 14, de son ouvrage intitulé: *Il ritratto del privato politico cristiano, estratto dall'originale d'alcune attioni del co-duca di san Lucar*; dédié à Philippe IV, Bologne, 1635, presso Giacomo Monti, etc., in-8° de 135 pag., plus l'Introduction. – Le marquis Malvezzi a composé un autre livre à la louange de Philippe IV et de son ministre, sous ce titre: *Introduzione al racconto de' principali successi accaduti sotto il commando del potentissimo Re Filippo quarto*. — Roma, 1651, in-8° de 107 pages, plus le bref d'Innocent X, la dédicace au roi d'Espagne et l'avertissement. Les deux ouvrages sont à la Bibliothèque impériale, contenus dans le même volume, avec la *Caduta del conte Olivarès*, l'anno 1643, du père Camillo Guidi, in *Ivrea*, 1644, – 0,388. – L'*Histoire d'Olivarès* a encore été écrite en italien par D. J. – J. d'Ischia, Udine, 1653, in-24, et par le comte Ferrante Pallavicini, *opere scelte*.

⁴⁵ Gil Blas, t. III, liv. XI, chap. II, p. 238-9; édit. in-8° des *Classiques latins*, de Lefebvre.

⁴⁶ *Ibid.*, chap. V, p. 249-250.

Toujours est-il qu'il n'a pour le ministre tombé que haine et mépris. Ce moine dit quelque part⁴⁷: «*Uno che sia ingiustamente perseguitato, e che si possa giustamente vendicare, ha tutta l'energia nelle parole e una certa divinita nelle ragioni,*» – «Celui qui est injustement persécuté, et qui peut justement se venger, a toute l'énergie dans les paroles – et une certaine ardeur divine dans ses raisons.» – Il fallait que le favori de Philippe IV eût bien vivement offensé le prêtre, pour qu'il savourât ainsi le plaisir de la vengeance. Quoi qu'il en soit, son libelle, rapproché des louanges excessives du comte de la Rocca et du marquis Malvezzi, nous servira, comme un acide, dans une expérience chimique, à analyser et à rechercher la vérité.

Don Gaspar de Gusman, troisième comte d'Olivarès, était le second fils de don Henri de Gusman, ambassadeur à Rome pour Philippe III, et de dame Maria Pimentelli, femme, dit-on, d'un grand mérite. Il naquit à Rome en 1587, et pendant l'espace de douze années il suivit son père, toujours chargé de négociations importantes, et qui devint successivement vice-roi de Sicile, puis de Naples. Rentré en Espagne avec son père, il fut, en sa qualité de puîné, destiné à l'Église, et commença ses études par le droit canonique, alors la base de toute éducation solide. Sa naissance et le crédit de son père lui firent bientôt obtenir le grade de recteur de l'université de Salamanque, la plus célèbre alors de l'Espagne. Il aurait sans doute poursuivi paisiblement la carrière ecclésiastique, et serait probablement parvenu aux plus hautes dignités de l'église, si la mort de son frère aîné n'était pas venue changer sa destinée. Le marquis Malvezzi remarque avec justesse⁴⁸, qu'il vaut mieux vivre pendant quelque temps au second rang, et arriver ensuite au premier, que de naître dans cette condition. L'histoire d'Olivarès prouve la vérité de cette réflexion. Il devait à la place que lui assignait sa naissance l'instruction sérieuse qu'il avait acquise: la mort de son frère aîné, don Girolamo, et bientôt après celle de son père, en lui donnant l'espoir de prendre part un jour aux plus hautes affaires de l'État, le mirent à même d'ajouter à l'influence de sa famille et de sa fortune les avantages d'une éducation aussi brillante que sérieuse. Au dire même de ses ennemis les plus impitoyables, le comte-duc parlait et écrivait la noble langue castillane avec la plus rare perfection: il était versé dans les idiomes anciens, et savait également bien le français et l'italien. Il se présenta donc à la cour, non comme un grand seigneur ordinaire, mais avec tous les avantages que donnent des connaissances nombreuses et variées à un esprit vif et pénétrant.

Son mérite le fit bientôt distinguer; et, soit qu'on voulût utiliser les dons de son intelligence, soit que ses envieux désirassent l'éloigner pour avoir le champ libre, on lui offrit l'ambassade de Rome. C'était alors, comme aujourd'hui, un poste important, mais difficile, et que la rivalité de la France et de l'Espagne rendait encore plus délicat. Aussi, n'y envoyait-on que les hommes les plus capables et les plus prudents; et lorsqu'ils avaient acquis l'expérience des négociations avec la cour de Rome, il était rare qu'on ne les y laissât pas longtemps. Le jeune Gusman le savait bien: rempli d'ambition, ayant la conscience de sa valeur, et visant déjà, peut-être, à vivre dans la familiarité de l'héritier présomptif de la couronne, il refusa les hautes fonctions qui lui étaient offertes, bien qu'on lui eût promis qu'elles le mèneraient à la *Grandesse*. Mais il considérait cette ambassade, dit le marquis Malvezzi, comme un temps d'arrêt dans sa carrière⁴⁹.

Son avenir prouva qu'il avait raison: la fortune se chargea de lui offrir bientôt une nouvelle occasion de se produire, plus en rapport avec son ambition, et qu'il se garda bien de rejeter.

Dès 1612, le prince des Asturies, fils et héritier présomptif de Philippe III, quoiqu'à peine âgé de sept ans⁵⁰, avait été fiancé à la fille aînée de Henri IV, la princesse Élisabeth, que les Espagnols nommèrent Isabelle. En même temps, le mariage de Louis XIII avait été arrêté avec l'infante Anne d'Autriche, fille aînée de Philippe III. Il entra alors dans la politique des deux cours de chercher

⁴⁷ *La caduta del conte d'Olivarès*, p. 33-4. Bibliothèque impériale, 0,388, à la fin du volume.

⁴⁸ *Il ritratto del privato politico*, etc., *ut supra*, p. 41.

⁴⁹ *Conoscendo che questa ambasciaria era un fermarsi, non la volle accettare.—Ut supra*, p. 15.

⁵⁰ Il était né le 8 avril 1605.

à se rapprocher par des alliances: après les luttes si longues et si acharnées qui, depuis le règne de François Ier jusqu'à la fin de celui de Henri IV, c'est-à-dire pendant près d'un siècle, avaient ensanglanté presque toutes les parties de l'Europe, il était naturel que les deux principaux antagonistes cherchassent à se donner des gages de paix, par l'union de leurs puissantes races. Trois ans plus tard, en novembre 1615, les cours d'Espagne et de France résolurent d'échanger les deux jeunes princesses, livrées, pour ainsi dire, comme des otages de paix. Cet échange eut lieu le 9 novembre, au milieu de la Bidassoa. Pour recevoir la fille de Henri IV avec les honneurs dus à son rang, on avait donné au prince des Asturies une maison composée de l'élite de la noblesse espagnole. Olivarès en faisait partie, comme gentilhomme de la chambre; il avait alors vingt-huit ans. Marié dès 1607 avec Agnès de Zuniga y Velasco, il entra dans la maison de l'héritier présomptif avec le double appui de son mérite personnel et l'influence de deux puissantes familles. La différence d'âge lui permettait d'ailleurs d'acquiescer facilement sur le jeune prince un empire d'autant plus irrésistible, que don Philippe était naturellement apathique. Aussi, la pénétration d'Olivarès, son habileté à flatter les goûts de son maître, lui assurèrent bientôt sur la conduite du prince un ascendant qui ne se démentit pas pendant plus de vingt-cinq années.

Ce ne fut pas toutefois sans éprouver une vive résistance de la part de ses rivaux, qu'il acquit une telle prépondérance. La vengeance et l'assassinat étaient alors admis presque publiquement en Espagne; aussi, le comte fut-il plusieurs fois en butte à des attaques imprévues qui le mirent à deux doigts de sa perte.

Le marquis Malvezzi⁵¹ raconte que bien qu'Olivarès n'eût offensé personne, il courut deux fois le danger d'être tué. La première, par quatre assassins qui l'attendaient à sa rentrée chez lui; la seconde, par trois hommes qui suivirent son carrosse, dans lequel il se trouvait seul. «Mais, ajoute-t-il, il fut toujours heureusement préservé, sans qu'il s'aperçût du péril qu'il venait de courir.»

En supposant que les rivalités politiques et les rancunes de l'ambition déçue aient pu inspirer ces vengeances, il est également permis de croire que l'amour et la jalousie ne sont peut-être pas restés étrangers à ces criminelles tentatives. – Voiture pourrait bien donner le mot de cette énigme, lorsqu'il dit d'Olivarès⁵²: «Étant jeune... il fut sans doute le plus galant de la cour, jusqu'à ce qu'il en fût le plus puissant.» On ne doit donc pas s'étonner de voir le plus galant cavalier espagnol, exposé aux vengeances de ses rivaux. Le dominicain Guidi nous expliquera plus tard quelles furent les conséquences de ces galanteries sur la carrière politique du comte-duc.

C'est sans doute à son désir de plaire aux belles de Madrid, qu'il faut rapporter ce que dit le comte de la Rocca, de sa passion pour les vers. «Elle lui dura longtemps; il en fit, dit notre auteur, et très-bien. Mais il eut honte après les avoir faits, les brûla, et condamnait, dans un âge plus avancé, les premières saillies d'un esprit faible et surpris. Il ne pouvait même souffrir qu'avec tant d'ambition il eût logé tant d'amour, et que la gloire eût succédé si tard à sa tendresse... D'autres n'en croient rien et logent ensemble ces deux passions, sur ce que l'une excite l'autre, si l'on se tempère, et s'il est vrai que l'amour délasse souvent un esprit tendu qui ne rumine que de grandes choses⁵³.» Quoi qu'il en soit de cette théorie, Olivarès ne paraît l'avoir suivie que dans sa jeunesse; car l'ambition fut la seule passion dominante de sa vie. Exposé, dans la maison du prince des Asturies, à l'opposition de la princesse Isabelle, aux tiraillements des ministres et favoris du faible Philippe III, le duc de Lerme, le comte de Lemos et d'Uzède, qui se disputaient le pouvoir, le comte, assuré de son influence sur l'héritier présomptif, attendit patiemment la mort du roi. Elle arriva le 31 mai 1621, et, dès ce moment jusqu'en 1643, Olivarès fut le véritable souverain de l'Espagne.

⁵¹ *Ut supra*, p. 16.

⁵² T. II, p. 272, édit. de M. Ubicini.

⁵³ *L'histoire du ministère du comte-duc*, etc., p. 6-7.

CHAPITRE IV

Avènement de Philippe IV. – Son caractère, son amour des lettres et des arts. – Son talent et son goût pour la peinture, qu'il avait apprise de don Juan Bautista Mayno.

1621 – 1665

Le jeune monarque, qui venait de succéder à son père, n'avait encore que seize ans; son favori en avait trente-quatre. Celui-ci arrivait au pouvoir, déjà rompu aux intrigues de la cour, et connaissant à fond le caractère et les inclinations du nouveau roi. S'il est vrai de dire que la paresse de ce prince, son apathie, son éloignement des affaires, habilement entretenus à dessein, exercèrent la plus fâcheuse influence sur le gouvernement de l'Espagne, il est encore plus juste de reconnaître, qu'il ne manquait d'aucune des qualités essentielles qui rendent ordinairement un souverain remarquable. Philippe IV était brave, judicieux, prudent, persévérant dans ses entreprises, modéré en toutes choses et nullement cruel. Son flegme et son impassibilité apparente n'étaient qu'un masque, dont il couvrait son visage et sa personne en public, pour ne pas déroger à la dignité, à la majesté royale. Mais, rentré dans ses appartements particuliers, la gravité du descendant de Philippe II faisait place à l'enjouement d'un homme d'esprit qui aimait les arts avec passion, composait des pièces de théâtre, et jouait lui-même des comédies dans lesquelles il ne craignait pas de donner la réplique au grand Calderon. Si ce prince eût appliqué aux affaires publiques les ressources de son intelligence, il aurait certainement occupé dans l'histoire une autre place que celle où il s'est laissé reléguer. Mais sans prétendre excuser son indifférence, l'explication de sa conduite se trouve naturellement dans l'âge auquel il parvint à la couronne. Comment un jeune homme de seize ans, tenu éloigné des choses sérieuses pendant toute la durée du règne de son père, aurait-il pu entreprendre de diriger la politique et le gouvernement de l'Espagne? Cette monarchie avait alors des possessions dans toutes les parties du monde; en Europe, elle voulait se soutenir ou dominer à la fois en Portugal, dans le Milanais, à Naples, en Sicile, en Sardaigne, dans les Pays-Bas et les Flandres, en Artois, dans la Franche-Comté, une partie de l'Alsace et du Luxembourg, et, avec l'Empire, dans toute l'Allemagne. Le vaste génie, l'activité dévorante de Charles-Quint, la sombre politique, le travail incessant de Philippe II avaient succombé sous cet écrasant fardeau. Leur petit-fils n'essaya pas même de le soulever; il en laissa le poids à Olivares, et lorsqu'une fois l'habitude eut été prise d'abandonner entièrement au ministre la direction suprême de toutes les affaires, Philippe IV, satisfait de se livrer entièrement à son goût pour les arts, les lettres et les divertissements, ne se réveilla de ce long sommeil qu'au bout de vingt-deux années.

Pour assurer la durée de son pouvoir, le ministre n'eut qu'à flatter les goûts de son jeune maître, et à lui procurer sans cesse des distractions nouvelles. Parmi celles qui charmaient le mieux le roi, les arts tenaient la première place. Ce prince aimait la peinture avec passion. Selon la coutume établie depuis Charles-Quint, il avait eu pour maître de dessin un artiste distingué, le frère Jean-Baptiste Mayno, religieux dominicain, l'un des meilleurs élèves du Greco, peintre, sculpteur et architecte, lequel, suivant Palomino⁵⁴, était lui-même élève du Titien.

Le Mayno travailla surtout au couvent de Saint-Pierre martyr à Tolède; il fut également employé à Madrid, et le comte-duc lui fit faire, pour un des salons du *Buen Retiro*, son principal tableau, *la Conquête d'une province de Flandres*, maintenant au musée royal de Madrid⁵⁵. Le frère tira si

⁵⁴ *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles, que con sus heroycas obras han ilustrado la nacion*, etc. Londres, 1742, un vol. in-8, p. 37, n° 57. – Ce livre n'est qu'un abrégé du grand ouvrage de Palomino.

⁵⁵ *Catalogo*, 1850, n° 27, p. 18.

bien parti des dispositions naturelles de son royal élève, qu'il en fit un amateur des plus distingués, et aussi fort que beaucoup d'artistes. Mais les dessins et les tableaux de Philippe IV n'ont pas été aussi respectés que sa tragédie du comte d'Essex, et que ses comédies⁵⁶, qui ont été imprimées, et sont restées au répertoire du théâtre espagnol. Les guerres qui ont désolé la Péninsule, tant avant l'avènement de Philippe V, que pendant le premier empire, ont détruit ou dispersé les œuvres dues au crayon et au pinceau du troisième descendant de Charles-Quint. Le mérite de ces ouvrages est attesté par des artistes et des connaisseurs. «Butron⁵⁷, dit M. William Stirling, dans son livre sur Velasquez et ses ouvrages⁵⁸, qui publia ses discours apologétiques sur la peinture en 1626, rend témoignage du mérite des nombreux tableaux et dessins du jeune roi. Un de ces derniers, à la plume, esquisse d'un *Saint Jean-Baptiste avec l'agneau*, ayant été envoyé à Séville, en 1619, par Olivarès, tomba entre les mains du peintre Pacheco, et devint le sujet d'un poème élogieux, par Jean de Espinosa, qui prédisait, dans le règne du peintre royal, un nouvel âge d'or:

Para animar la lassitud de Hesperia.

Carducho mentionne comme une production remarquable du pinceau royal, une Vierge peinte à l'huile, qui était exposée de son temps dans le salon des bijoux du palais de Madrid, et Palomino note deux tableaux portant la signature de Philippe IV, et placés par Charles II à l'Escurial; probablement les deux petits saints Jean vus par Ponz dans un oratoire, près la chambre du prieur. Un paysage avec ruines, esquissé dans un style franc et spirituel, fut la dernière relique du talent de Philippe IV qui frappa l'œil scrutateur de Cean Bermudez.»

On le voit, le royal élève du Mayno faisait honneur à son maître; heureux si son goût pour le dessin et la peinture ne l'avait pas détourné du gouvernement de son vaste empire. Olivarès, qui connaissait depuis l'enfance du prince des Asturies son inclination à vivre en homme privé plutôt qu'en roi, et à passer ses journées entières à dessiner et à peindre, n'eut garde, pour consolider sa propre prépondérance, de combattre cette disposition. Dès que le prince fut monté sur le trône, le favori s'empressa d'attirer à Madrid les artistes de quelque renom, soit espagnols, soit étrangers, afin de pouvoir procurer à son jeune maître, en lui montrant leurs œuvres, la distraction qu'il préférerait à toute autre. Si le ministre fut souvent malheureux dans le choix des vice-rois, des gouverneurs de provinces et des commandants d'armées, le sort lui réserva, comme compensation, l'heureuse chance de trouver un peintre, dont le génie, en illustrant l'école espagnole, devait, pendant plus de trente années, charmer le roi et sa cour.

⁵⁶ *La Tragedia mas lastimosa, el conde de Sex; —Dar la vida por su dama*, etc. Voyez à ce sujet: Ochoa, *Tesoro del teatro español*, 5 vol. in-8. Paris, 1838, t. V, p. 98.

⁵⁷ Jean de Butron, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. In-4, Madrid, 1626.

⁵⁸ *Velasquez and his Works*, London, 1855, in-12, avec le portrait eau-forte de Velasquez; excellente biographie, à laquelle je ferai plus d'un emprunt; elle est extraite d'un ouvrage plus considérable du même auteur: *Annals of the artists of Spain*, London, 1848.

CHAPITRE V

Les arts à Madrid sous Philippe IV. – Éclat des écoles de Tolède, Valence et Séville. – Vincenzo Carducho, Eugenio Caxes et Angelo Nardi, peintres ordinaires du roi.

1621 – 1665

Madrid, érigée par Charles-Quint en capitale des Espagnes, n'était pas encore, à l'avènement de Philippe IV, la métropole de l'art dans ce pays. Tolède, Valence, et surtout Séville, avaient conservé leurs anciennes écoles de peinture, et les artistes, nés ou élevés dans ces villes ou aux environs, se faisaient comme un devoir et un honneur d'y continuer les traditions qu'ils avaient reçues de leurs maîtres. De son côté, le clergé, tant séculier que régulier de ces grandes cités, sièges d'archevêchés, de couvents nombreux et d'autres établissements religieux aussi riches que puissants, cherchait à y retenir les peintres, les sculpteurs et les architectes. Il s'était établi entre les corporations religieuses des principales églises et des couvents comme une pieuse rivalité: c'était à qui, de Séville ou de Tolède, aurait la plus magnifique cathédrale; les Dominicains de Tolède opposaient aux Chartreux de Séville les peintures du Greco, tandis que ceux-ci se vantaient de posséder les plus belles œuvres du Becerra, de Pablo de Cespedès, de Luis de Vargas. Valence n'était pas moins fière de son Juanès, auquel elle avait décerné le nom de Divin⁵⁹. La translation de la cour et son établissement permanent à Madrid avaient bien fait construire, dans cette ville et aux environs, des palais et des églises; mais il est à remarquer que ce furent des artistes étrangers, italiens pour la plupart, qui dirigèrent ces travaux, et en décorèrent l'intérieur de fresques, de tableaux et de sculptures. C'est ainsi que Titien envoya de Venise à Philippe II d'immenses toiles, destinées à garnir les murs du réfectoire et des autres salles de l'Escorial; c'est ainsi que, dans le même couvent, l'Italien Crescenzi fut l'architecte du Panthéon, ou nécropole des rois d'Espagne, et que plus tard, le Napolitain Luca Giordano vint décorer les voûtes de l'église vieille de ses fresques immenses, mais sans caractère religieux.

À l'avènement du jeune Philippe IV, les plus célèbres parmi les peintres qui vivaient ordinairement à Madrid, étaient, avec Mayno: Vicencio Carducho, Eugenio Caxes et Angelo Nardi. Ces trois artistes, peintres ordinaires du roi, étaient Italiens soit de naissance, soit d'origine.

Vicencio Carducho, que Palomino qualifie de *gentilhombre Florentino*, est le plus connu d'entre eux, non parce qu'il fut le plus habile, mais parce qu'il a composé un traité, sous forme de dialogue entre le maître et ses élèves, *De l'excellence de la peinture et du dessin*, qu'il publia, in-folio, à Madrid en 1633. Cet ouvrage, écrit en espagnol, donne une opinion favorable de son esprit et de son instruction: il est précieux par les renseignements qu'on y trouve sur les œuvres de beaucoup d'artistes espagnols contemporains. Considéré comme peintre, Vicencio Carducho était élève de son frère Barthélémy. «Dans le temps de l'immense construction de l'Escorial, dit Baldinucci⁶⁰, on fit, par ordre de Philippe II, les plus beaux ornements de peinture et de sculpture que l'on connaisse, et l'on appela, pour les exécuter, un grand nombre d'excellents maîtres dans l'un et l'autre de ces arts. Parmi ceux-ci, on cite Federigo Zuccheri; indépendamment des autres jeunes gens qui l'avaient aidé à peindre la grande coupole de Florence, il emmena avec lui (en Espagne) Bartolommeo Carducci, encore jeune, mais déjà vieux pour l'art. Sous l'Ammanato, à Florence, il avait étudié la sculpture et l'architecture, et avec Zuccheri, il avait appris à peindre à fresque. Arrivé à Madrid, et voyant les grandes occasions qu'on y rencontrait pour travailler, il fit venir de Florence son frère Vincenzo, fort

⁵⁹ Palomino, p. 18-19, n° 30.

⁶⁰ *Notizie de' professori di disegno, decennale III, dal 1600 al 1640*. In-4, p. 313, V^e. Vincenzo Carducci, t. V.

jeune encore, auquel il enseigna son art, et, en peu de temps, il en fit un peintre tellement distingué, que sous les règnes de Philippe III et Philippe IV, il obtint des commandes très-importantes pour embellir les palais royaux. Vincenzo donne lui-même dans son livre⁶¹ la description des peintures, tant à fresque qu'à l'huile, qu'il exécuta au palais du Pardo, et dans les galeries, chapelles, salles et autres lieux du palais de Madrid. Le musée royal d'Espagne a hérité en partie de ses œuvres: bien qu'elles ne manquent pas de mérite, elles n'indiquent cependant qu'un talent de second ordre. Il était meilleur dessinateur que coloriste, et conserva toute sa vie la plus profonde admiration pour le grand⁶² Michel-Ange, qu'il s'efforçait de prendre pour modèle.

Eugenio Caxes, bien que né à Madrid, était également Florentin d'origine. Son père, Patricio Cacci, était venu en Espagne appelé par Philippe II, au service duquel il entra comme peintre et architecte. Il traduisit en espagnol le traité d'architecture de Vignola, et peignit à fresque, au Pardo, la galerie de la reine, où il exécuta l'histoire de Joseph. Mais, lors de l'incendie de ce palais, sous Philippe III, en 1604, ces ouvrages furent presque entièrement détruits⁶³. Son fils, Eugenio, paraît avoir cultivé seulement la peinture: il jouissait de son temps d'une grande réputation, et Palomino vante, comme l'honneur de l'art espagnol, pouvant rivaliser avec ce que les Italiens ont produit de meilleur, les compositions que Caxes avait peintes dans l'église de Saint-Bernard à Madrid⁶⁴. Telle était sa réputation, que le comte-duc lui commanda de retracer sur la toile «le débarquement hostile des Anglais sous Cadix en 1625, et leur défaite par Diego Ruiz,» le seul tableau d'Eugenio qui soit au *real museo*⁶⁵.

Italien comme les précédents, Angelo Nardi était, dit-on, élève de Paul Véronèse. Ses compositions à Madrid et à Alcalá de Henarès, firent l'admiration de son siècle. Palomino⁶⁶ indique les églises, les chapelles et les couvents dans lesquels cet artiste avait travaillé. On doit supposer qu'il peignit beaucoup à fresque, puisqu'aucun de ses ouvrages ne figure sur le catalogue du *real museo* de Madrid.

Si le Valencien Giuseppe Ribera eût vécu à la cour d'Espagne, il eût sans doute effacé et fait oublier ces artistes: mais bien qu'on le considère, par sa naissance et par son style, comme un peintre espagnol, on sait qu'il passa presque toute sa vie à Rome, et surtout à Naples; il ne contribua donc que de loin à rehausser l'éclat des arts sous le règne de Philippe IV.

La fortune réservait à ce prince la satisfaction qu'il souhaitait le plus ardemment: Elle lui donna dans Velasquez un peintre comparable aux plus grands artistes de l'Italie, avec une originalité, une perfection de style tout espagnole.

⁶¹ *Dialogo* 7.

⁶² Baldinucci, *ut supra*, p. 315.

⁶³ Palomino, p. 36, n° 55, V^e. Patricio Caxes. Le catalogue du *real Museo* n'indique qu'un seul tableau de cet artiste, sous le n° 162, la *Vierge avec l'enfant Jésus*.

⁶⁴ Pag. 53, n° 73, *Eugenio Caxes*.

⁶⁵ *Catalogo*, n° 151.

⁶⁶ Pag. 74, n° 102.

CHAPITRE VI

Naissance de Velasquez. – Il entre dans l'atelier de Francisco Pacheco. – Science profonde de cet artiste. – Analyse de son livre sur l'art de la peinture.

1599 – 1650

Don Diego Velasquez de Silva, ou, comme l'appelle Francisco Pacheco⁶⁷, son beau-père, Diego de Silva Velasquez, naquit à Séville en 1599. Ses ancêtres paternels, d'origine portugaise, descendaient d'une famille noble et très-ancienne; mais ils avaient, à ce qu'il paraît, perdu leur fortune, et s'étaient réfugiés à Séville, où le père de Velasquez se maria. Cette grande cité était alors l'entrepôt d'un commerce immense avec l'Amérique et les Indes, et l'opulence de ses habitants y avait introduit le goût des arts. Aussi, depuis plus d'un siècle, l'école de peinture de Séville se vantait d'être la première des Espagnes. Soit que le jeune Diego eût montré, dès son enfance, des dispositions extraordinaires pour le dessin, soit qu'il y eût été poussé par la seule volonté de son père, toujours est-il qu'il était entré de bonne heure dans l'école de Francisco Pacheco, peintre qui jouissait alors à Séville d'une grande considération⁶⁸. Cet artiste n'avait pas seulement appris à manier le pinceau, mais il avait reçu en même temps, dans sa patrie, une très-forte éducation classique, dont il avait beaucoup profité. Son oncle, chanoine de la cathédrale de Séville, était un des lettrés qui se chargeaient volontiers de composer, en vers latins, des inscriptions ou des éloges, à l'occasion des ouvrages d'art exécutés à Séville. Pacheco rapporte⁶⁹ ceux que le savant chanoine avait faits, pour être placés au-dessous d'un tableau de *saint Christophe* peint par Mateo Perez de Alecio, et qui se trouvait dans la cathédrale. Cet oncle, en destinant Pacheco à la peinture, voulut qu'il allât l'étudier en Italie: on ignore le temps qu'il y passa; Palomino⁷⁰ dit seulement qu'il y séjourna plusieurs années, et qu'il étudia beaucoup les œuvres de Raphaël. Mais, d'après son livre sur la peinture et d'après ses propres œuvres, nous croyons que Pacheco dut préférer Michel-Ange au Sanzio; car il revient souvent, dans son traité⁷¹ sur les œuvres du grand Florentin, qu'il appelle: *el divino, clarissima luz de la pintura y escultura*; revenu en Espagne, Pacheco rentra dans sa ville natale, où il peignit, en concurrence avec Alonzo Vasquez les six tableaux du cloître de la *Merced Calzada*⁷². Mais comme c'était un peintre, *muy especulativo*, suivant l'expression de Palomino, qui réfléchissait beaucoup sur son art et le tenait en grand honneur, il en négligea peu à peu la pratique pour la théorie; soit qu'il ne fût pas satisfait de ses tableaux, dont le dessin était pur et remarquable, mais dont le coloris paraissait sec et froid; soit au contraire que se

⁶⁷ *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas, etc.; par Francisco Pacheco, Vezino de Sevilla, año 1649*; petit in-4°, p. 101 et suivantes. – Bibliothèque impériale, V. 1737.

⁶⁸ Palomino, p. 77, n° 106 (abrégé de son grand ouvrage; Londres, 1742, in-8°) veut que Velasquez ait été d'abord élève de Francisco Herrera le vieux. Mais nous trouvons dans le même auteur, p. 66, n° 91, que «Francisco Herrera, nommé le Vieux, peintre, architecte et sculpteur en bronze, fut natif et habitant de Séville, et élève de Francisco Pacheco;» et, p. 68, qu'il mourut à la cour en 1656: il était donc à peu près de même âge que Velasquez, et par conséquent, il n'aurait pu lui servir de maître. Aussi, le catalogue du *real museo* de Madrid (édit. de 1850) indique Velasquez seulement comme élève de Pacheco. – Ce dernier, de son côté, dans son *Arte de la Pintura*, réclame pour lui seul la gloire d'avoir formé un tel disciple. Voici le passage où il revendique cet honneur (p. 171, § 2): «Diego de Silva Velasquez, mon gendre, occupe la troisième place (parmi les artistes qui ont le plus honoré la peinture); c'est à lui, qu'après cinq années d'éducation et d'enseignement, j'ai donné ma fille, déterminé par sa vertu, sa douceur, ses excellentes qualités, et par les espérances que me faisaient concevoir son bon naturel et son grand génie: L'honneur d'avoir été son maître étant plus grand que celui d'être son beau-père, il m'a paru juste de refréner l'audace de celui qui voudrait s'attribuer cette gloire, m'enlevant ainsi la couronne de mes dernières années.»

⁶⁹ Pag. 566, *Arte de la Pintura*.

⁷⁰ *Ut supra*, p. 60, n° 84.

⁷¹ *Arte de la Pintura*, pag. 66, 611.

⁷² Palomino, p. 60, n° 84.

considérant, d'après les succès de Velasquez son élève, comme un des premiers maîtres de son temps, il a voulu laisser aux artistes ses compatriotes un écrit contenant ses préceptes et ses leçons.

Le traité sur l'art de la peinture, qu'il publia en 1649 à Séville, peu connu de ce côté des Pyrénées, mérite de fixer l'attention des amateurs et des artistes: c'est pourquoi nous allons en donner une rapide analyse.

Comme il le dit lui-même dans le titre de son ouvrage, Pacheco s'est proposé, en le composant, d'écrire des notices sur les hommes éminents, tant anciens que modernes, qui ont exercé l'art de la peinture; de traiter du dessin et du coloris; de la manière de peindre à la détrempe et à l'huile; de l'enluminure; de la peinture des étoffes, de celle à fresque; des chairs, du vernis, de la dorure, du bruni et du mat; enfin, d'enseigner la manière de composer toutes les peintures sacrées.

Pour remplir ce vaste cadre, l'ouvrage est divisé en trois livres qui contiennent chacun douze chapitres, et sont suivis d'un appendice sur l'exécution des tableaux tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament et de la Vie des saints.

Le premier livre, qui traite de l'antiquité et de la grandeur de la peinture, nous paraît le plus intéressant. Après avoir remonté à l'origine de cet art, qu'il raconte à sa manière, et après avoir reproduit le débat, tant de fois agité en Italie, de la supériorité de la peinture sur la sculpture, Pacheco arrive, dans le chapitre VI, à rappeler les faveurs que les plus fameux peintres ont reçues des princes et des maîtres de ce monde. Son sujet le conduit à décrire, dans le chapitre VII, les honneurs funèbres rendus, à Florence, aux restes mortels de Michel-Ange, dont Pacheco vante avec raison le génie extraordinaire. On sait que ce service fut célébré dans l'église de San Lorenzo, en présence du grand-duc Cosme II, par l'Académie du dessin, sous la direction de quatre de ses membres, Angelo Bronzino et Georges Vasari, peintres, et Benvenuto Cellini et Bartolomeo Ammanato, sculpteurs. Dans le chapitre VIII, Pacheco donne des notices sur les peintres célèbres de son temps, que les rois et les princes traitèrent, à cause de leur art, avec une faveur toute particulière. C'est dans ce chapitre, qu'après avoir parlé de Diego Romulo Cincinnato, artiste fort oublié maintenant, et de Pierre-Paul Rubens, Pacheco a écrit une biographie de son élève et gendre Velasquez. Elle est malheureusement trop abrégée, et ne s'étend pas au delà de 1638. Les renseignements qu'on y trouve, les seuls véritablement authentiques, font vivement regretter que Pacheco n'ait pas donné plus d'étendue à la vie du premier peintre de Philippe IV. Mais il paraît avoir voulu se borner à revendiquer la part du maître dans les éclatants succès de l'élève; car après avoir réclamé pour lui seul, ainsi que nous l'avons rapporté, la gloire d'avoir formé un tel disciple, il ajoute, avec un orgueil que sa bonhomie fait excuser: «Je ne crois pas me faire tort en faisant honneur au maître de l'élève, n'ayant dit que la vérité. Léonard de Vinci ne perdit rien à avoir Raphaël pour disciple, non plus que Georges de Castelfranco (le Giorgione) pour avoir eu le Titien; et Platon, maître d'Aristote, n'en conserva pas moins le nom de divin. J'écris cela, non pas tant pour vanter celui qui en est l'objet (dont je parlerai ailleurs), que pour montrer la noblesse de l'art de la peinture, et surtout par reconnaissance et respect envers Sa Majesté notre grand monarque Philippe IV, auquel le ciel accorde longues années, puisque, de sa main généreuse, il a reçu et reçoit encore tant de faveurs⁷³.» Malgré la promesse qu'il avait ainsi faite de s'occuper ailleurs de Velasquez, aucune autre notice que celle renfermée dans le chapitre VII de *l'Arte de la Pintura*, ne nous est parvenue de la composition de Pacheco.

Le chapitre IX du premier livre, *des Nobles et des Saints qui ont exercé la peinture, et de quelques effets merveilleux produits par elle*, est fort curieux. On y trouve⁷⁴ des documents précieux, sur les grands seigneurs et sur les religieux de tous ordres qui ont cultivé cet art en Espagne.

Dans le chapitre X, Pacheco revient sur les différentes espèces de noblesse qui accompagnent la peinture, et sur l'utilité universelle qu'on en retire. L'importance que Pacheco attachait à l'exercice de sa profession le porte à s'indigner d'un impôt spécial qu'on avait mis sur la vente des tableaux,

⁷³ *Arte de la Pintura*, p. 101.

⁷⁴ P. 116.

considérés comme une pure marchandise. Il ne cessa jamais, en compagnie de Vicencio Carducho⁷⁵, de réclamer l'abolition de cette taxe, nommée *la alcavala*, que Velasquez finit par obtenir plus tard du comte-duc d'Olivarès.

On remarque, dans le chapitre XI, ce que dit l'auteur, de la peinture des tableaux de dévotion, de l'avantage qu'on en retire, et de l'autorité que leur accorde l'Église catholique.

Les artistes ne consulteront pas avec moins d'intérêt que de profit le dernier chapitre (XII) de ce livre, dans lequel Pacheco examine les trois états des peintres: de ceux qui commencent, de ceux qui sont arrivés au milieu de leur carrière, et de ceux qui finissent. Ils y pourront voir de quelle manière il démontre, en s'appuyant sur la lettre de Raphaël à Balthasar Castiglione⁷⁶, «comment la perfection consiste à passer de l'idéal à la nature, et de la nature à l'idéal, en cherchant toujours le meilleur, le plus sûr et le plus parfait⁷⁷.»

Le livre second est un traité didactique de la théorie de la peinture et des parties dont elle se compose, telles que l'invention, le dessin, le coloris, etc. Les conseils que Pacheco donne ici aux artistes sont pleins de justesse, et montrent que l'auteur avait fait une profonde étude de la théorie de son art. À l'appui de ses raisonnements, il cite souvent les ouvrages de Léonard de Vinci, d'Albert Durer et de Leo Battista Alberti, ainsi que les vers de Pablo de Cespedès, chanoine de Cordoue, peintre, sculpteur et architecte, dont l'opinion faisait alors autorité en Espagne⁷⁸. Du reste, Pacheco se fonde toujours sur les exemples des grands maîtres pour établir ses préceptes.

Dans le troisième livre, l'art de la peinture est envisagé au point de vue de sa pratique, de quelque manière qu'on veuille l'exercer: soit à l'aide de dessins, de modèles et de cartons, soit à la détrempe, en enluminure sur étoffes, à fresque, à l'huile, sur toile, sur bois, sur métaux. L'auteur passe ensuite à la peinture des fleurs, des fruits; à celle des paysages, des animaux, des oiseaux, des poissons, des tavernes (*Bodegones*), et aux portraits d'après nature. Pacheco s'étend sur ce dernier genre de peinture, en s'appuyant sur Pablo de Cespedès, Albert Durer et autres maîtres; il trace, pour bien faire les portraits, des préceptes que son élève Velasquez mit en pratique avec le plus grand succès. Dans le chapitre IX, il explique comment la peinture éclaire et excite l'intelligence, apaise la colère et la dureté de l'âme, rend l'homme aimable et communicatif, et il démontre qu'il est difficile de s'y connaître et de la juger. Enfin, dans le chapitre X, il revient sur les raisons qui en font le plus noble des arts.

Ces trois livres sont suivis d'avertissements, dans lesquels Pacheco s'efforce d'expliquer de quelle manière les peintres doivent représenter les sujets sacrés, afin de se conformer à l'autorité de l'Écriture sainte et des docteurs de l'Église.

Cette partie de l'ouvrage n'est pas la moins curieuse: elle a été composée par Pacheco, pour l'acquiescement de sa conscience d'inspecteur ou censeur des tableaux des choses sacrées. Cette fonction était alors fort recherchée; Pacheco en fut investi par décret du Saint-Office du 7 de mars 1618, dont il rapporte le passage suivant⁷⁹: «Eu égard à la satisfaction que nous donne la personne de Francisco Pacheco, habitant de cette ville, excellent peintre et frère de Jean Perez Pacheco, familier de ce Saint-Office, et prenant en considération sa droiture et sa prudence, nous le chargeons d'avoir un soin particulier d'examiner et visiter les peintures des choses sacrées qui seront exposées dans les boutiques et les lieux publics... Et c'est pourquoi nous lui donnons telle commission que de droit.» Cette fonction consistait, ainsi que Pacheco l'explique lui-même, à vérifier s'il y avait quelque chose à changer dans les peintures sacrées, comme n'étant pas conforme à la foi catholique. Dans ce cas,

⁷⁵ Palomino, p. 75, n° 102. – Une taxe semblable a existé plus longtemps sur la vente des livres, et le traité de Pacheco sur la peinture fut taxé à *quatro maravedis, cada pliego*. Voy. à la seconde feuille après le titre.

⁷⁶ Voy. *l'Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 101.

⁷⁷ *Arte de la Pintura*, p. 165.

⁷⁸ Palomino, p. 27, n° 43.

⁷⁹ *Arte de la Pintura*, p. 471.

l'inspecteur devait faire séquestrer les tableaux, afin de les montrer aux familiers de l'inquisition, qui décidaient de leur sort⁸⁰.

Ainsi, le pouvoir du Saint-Office, en Espagne, s'étendait sur les œuvres de l'art aussi bien que sur celles de la pensée; et tandis qu'en Italie, et à Rome plus qu'ailleurs, les artistes jouissaient d'une liberté qui, dans leurs œuvres, dégénérait souvent en licence, et dépassait les limites de toute pudeur, en Espagne, l'inquisition réglait tout, même les points, en apparence, les plus insignifiants. Par exemple, Pacheco, en compagnie d'un théologien de ses amis, don Francesco de Rioja, examine longuement la question de savoir si Jésus-Christ a été attaché à la croix avec quatre clous, au lieu de trois, comme quelques artistes l'avaient représenté⁸¹. Il résout cette question avec grands renforts d'autorités et de citations de toutes sortes: il n'est pas jusqu'à Plaute qu'il n'invoque⁸², pour démontrer que les Romains avaient coutume de crucifier les criminels avec quatre clous, et les deux pieds appuyés séparément sur un morceau de bois, *scabellum*, attaché à l'arbre principal de la croix⁸³.

Au demeurant, bien que censeur, pour le Saint-Office, des peintures des choses sacrées, Pacheco ne paraît avoir fait brûler aucun artiste, même en peinture. Fervent catholique, comme tout bon Espagnol du dix-septième siècle, sa verve pittoresque et les souvenirs de son séjour en Italie lui font mêler le sacré avec le profane. Tout en expliquant la manière, approuvée par l'Inquisition, de peindre la Sainte Trinité, les anges, les saints, les mystères, les scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, il n'en admire pas avec moins d'enthousiasme, la *Danse d'amours*, le *Bain de Diane*, la *Vénus et Adonis*, la *Vénus et Cupidon*, et autres compositions très-profanes du Titien⁸⁴. À l'appui de ses opinions et de ses jugements, il cite souvent les poètes et les écrivains de l'antiquité, et il n'a pas moins recours aux grands poètes italiens. C'est ainsi qu'il termine sa longue dissertation sur les quatre clous du crucifiement, en faisant l'éloge d'Homère, et en citant ce vers que Pétrarque, dans le troisième chapitre du triomphe de la Renommée, applique au chantre d'Achille et d'Ulysse:

Primo pittore delle memorie antiche.

En parcourant avec attention l'*Arte de la pintura*, nous avons été frappé de l'extrême modestie avec laquelle Pacheco parle de lui-même et de ses ouvrages. Dans tout ce gros volume de 641 pages, il ne cite de lui que deux tableaux: l'un, la *Présentation de la sainte Vierge Marie au Temple*, qu'il peignit pour un couvent de religieuses de Port-Sainte-Marie, en 1634; l'autre, un *Saint Sébastien*, qu'il exécuta en 1616, pour l'hôpital de Saint-Sébastien de Alcalá de Guadaíra. Il donne la description⁸⁵ de ces deux tableaux, sans les vanter, et avec une réserve qui lui fait honneur. Il parle aussi⁸⁶ de la part qu'il prit à la peinture décorative du tombeau que Séville érigea, en 1598, à la mémoire de Philippe II; mais en se bornant à dire que ce travail devait être exécuté très-rapidement.

Le musée royal de Madrid possède de ce maître quatre tableaux: deux *saint Jean-Baptiste*, une *sainte Catherine*, et une *sainte Inès avec la palme du martyr*. Tous ces tableaux sont sur bois⁸⁷. Ces compositions, dessinées avec pureté, pèchent par le coloris qui est dur et sec, et ne sont, après tout, que les productions d'un artiste de second ordre.

⁸⁰ *Arte de la pintura*, p. 471.

⁸¹ *Ibid.*, pages 593 et suivantes.

⁸² *Ibid.*, p. 605.

⁸³ C'est ainsi que Charles Le Brun a représenté Jésus-Christ, dans son tableau, gravé par G. Andran et Edelinck, où il le montre adoré par les anges, parmi lesquels on a voulu reconnaître, dans celui qui est à genoux au pied de la croix, le portrait de madame de la Vallière.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁵ *Arte de la Pintura*, p. 492, 567.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁷ *Cataloge*, nos 237, 238, 333, 388.

Pour donner une idée de la difficulté de l'art, Pacheco cite ces quatre premiers vers d'un sonnet de Michel-Ange.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Che un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La mano che ubbidisce all'intelletto⁸⁸.

Le peintre espagnol est lui-même un exemple remarquable de la justesse de cette appréciation de l'auteur du Moïse et du jugement dernier. L'invention, la théorie, la connaissance approfondie de toutes les parties de l'art ne manquaient pas à Pacheco; mais sa main n'a pas obéi à son intelligence, et faute de cet accord, entre l'esprit qui conçoit et le pinceau qui exécute, il est resté confondu dans la foule des peintres d'un talent ordinaire.

Tel qu'il était, néanmoins, le maître de Velasquez paraît avoir exercé une grande influence sur son élève. Palomino dit que Velasquez avait étudié toutes les sciences nécessaires à son art, et qu'il aimait et s'était rendu familiers les poètes et les orateurs⁸⁹: il avait donc autant profité de l'instruction profonde que des leçons du savant auteur de *l'Art de la peinture*. Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est que l'influence de Pacheco est peu sensible dans les tableaux religieux, en petit nombre, que le peintre de Philippe IV a traités. Pacheco faisait de ces sujets son étude de prédilection presque exclusive. Son élève, au contraire, semble n'avoir peint que malgré lui des compositions tirées de l'Écriture sainte. Il brille surtout dans les sujets de fantaisie, où il s'abandonne à toute sa verve, et il excelle dans la reproduction des scènes de la vie ordinaire, même commune et de bas étage, et dans la peinture des animaux, des fleurs, des fruits, de la soie, des étoffes; enfin dans les portraits, où il est l'égal des plus habiles. Dans tous ces genres, on voit qu'il a profité des leçons et des préceptes de son judicieux maître, tout en conservant son originalité propre.

⁸⁸ Ces vers sont tirés du premier sonnet de Michel-Ange à la marquise de Pescaire, Vittoria Colonna: Voy. *Le rime di Michel-Agnolo Buonarroti, testo di lingua italiana*, in-8°, 1817, p. 1.

⁸⁹ Palomino, p. 77, n° 106.

CHAPITRE VII

Commencements de Velasquez à la cour. – Portraits de Gongora, de Juan de Fonseca et du jeune roi Philippe IV.

1622 – 1623

Velasquez avait atteint sa vingt-troisième année; il venait d'épouser Juana Pacheco, lorsque, pour se perfectionner dans son art, il résolut d'aller étudier à l'Escorial, ce Vatican de l'Espagne, les œuvres des maîtres italiens, flamands et espagnols qui, depuis Philippe II, avaient contribué à l'embellissement de ce couvent royal. Il partit de Séville dans le mois d'avril 1622, et après s'être arrêté quelque temps à l'Escorial, il se rendit à Madrid. Il y fut amicalement accueilli par les deux frères don Luis et don Melchior de l'Alcazar, ses compatriotes, et aussi par don Juan de Fonseca, huissier du rideau⁹⁰, grand amateur de peinture. À ce premier voyage, Velasquez ne put obtenir la permission de faire le portrait du roi, bien qu'il l'eût sollicitée: mais, à la demande de son beau-père Pacheco, il fit celui de Louis Gongora, qui eut beaucoup de succès⁹¹. Le personnage était bien choisi pour attirer l'attention sur l'artiste à ses débuts. Louis de Gongora était un poète bizarre, à force de vouloir trouver l'originalité: affectant de mépriser les poètes et les écrivains espagnols qui l'avaient précédé, il avait conçu l'idée de créer un nouveau style poétique qu'il appelait *Estilo culto*, style visant à l'effet, précieux, guindé, violant toutes les règles reçues. C'est dans cette manière qu'il écrivit ses *Solitudes*, *Soledades*, son *Polyphème* et plusieurs autres ouvrages⁹². Bien que ces poèmes fussent plutôt composés de mots pompeux que de pensées, ils excitèrent, comme tout ce qui est nouveau, la curiosité du public, et firent naître des imitations encore plus déraisonnables. On appelait ce genre *le nouvel art*, et Gongora, qui l'avait créé, passait alors pour un homme de génie. Philippe IV, ou plutôt Olivarès, l'avait nommé chapelain titulaire du roi, et il était dans tout l'éclat de sa renommée, à l'époque où Velasquez fit son portrait. L'artiste n'avait donc pu mieux choisir son personnage. Cependant, soit qu'il eût épuisé ses ressources, soit qu'il désirât revoir sa femme, qu'il avait laissée à Séville, il ne voulut pas prolonger son séjour dans la capitale; il reprit donc le chemin de l'Andalousie: mais il ne devait pas y rester longtemps.

Dès le commencement de 1623, le comte-duc d'Olivarès, qui avait entendu Juan de Fonseca vanter le talent du jeune artiste, et qui, sans doute, avait pu en juger par le portrait du poète à la mode, donna l'ordre à l'huissier du rideau de le faire revenir à Madrid. Velasquez se hâta d'obéir, et reçut de nouveau, à son retour, l'hospitalité la plus bienveillante dans la maison de son protecteur. Pour lui témoigner sa reconnaissance, il s'empressa de faire son portrait. Dès le soir du jour où il fut terminé, un fils du comte de Peñaranda, camérier du cardinal-infant, don Fernando, l'emporta au palais pour le montrer à toute la cour. «Au bout d'une heure, raconte Pacheco⁹³, toutes les personnes de la cour, les infants et le roi, l'avaient vu, ce qui était la plus grande épreuve qu'il eût à supporter. Le roi ne se trompa point. L'œuvre du jeune Sévillan lui plut; il augura bien de son talent, et de suite, il voulut qu'il fît le portrait du cardinal-infant. Mais, en y réfléchissant, il parut plus convenable que le peintre commençât par celui du roi, bien qu'il fût obligé, à cause de ses grandes occupations, de faire attendre l'artiste. Le 30 août 1623, le portrait royal était terminé à la satisfaction de Sa Majesté, des infants

⁹⁰ Sumiller de cortina de su Magestad, Pacheco; *Arte de la pintura*, p. 102. – C'était une sorte de chambellan, chargé de tirer le rideau, ou d'ouvrir et fermer les portières lorsque le roi d'Espagne entrait dans ses appartements ou en sortait.

⁹¹ Ce portrait est au *Real museo, catalogo*, n° 527.

⁹² Bouterwek, *Hist. de la littérature espagnole*, t. II, p. 91 et suivantes.

⁹³ P. 102.

et du comte-duc, qui affirma que, jusqu'alors, le roi n'avait pas été peint; jugement qui fut confirmé par tous les seigneurs qui vinrent voir l'œuvre de Velasquez⁹⁴

Tel est le récit que le bon Pacheco fait du succès de son élève et gendre, et il perçoit dans sa narration une satisfaction si vive, qu'on n'y aperçoit pas la moindre trace de jalousie. Ce début menait tout d'un coup le jeune artiste à la gloire et à la fortune. Avec l'approbation du roi et la protection de son tout-puissant ministre, n'aurait-il eu qu'un talent médiocre, il eût été certain de réussir; mais possédant déjà, malgré sa grande jeunesse, tous les dons du génie, la promptitude dans l'invention, la facilité dans l'exécution, un coloris égal aux Vénitiens les plus éclatants, une sûreté de main incroyable, quel devait être son avenir! Sa route était toute tracée; il n'avait qu'à la suivre en s'élevant à la perfection par le travail, sans se laisser détourner par les plaisirs de la cour, les désirs de l'ambition, ou les mauvaises pensées de l'envie. Dès ce moment, jusqu'à la fin de sa carrière, Velasquez prouva, par son application soutenue à son art, que si la fortune avait favorisé ses débuts, sa conduite, sa dignité personnelle et ses constants efforts pour mieux faire, le rendaient digne de la faveur du sort et de la bienveillance du roi et de son ministre.

Cette bienveillance ne tarda pas à se manifester d'une manière éclatante; d'abord, de la part du comte-duc, lequel, la première fois qu'il eut l'occasion de le rencontrer, l'assura de sa haute protection, faisant l'éloge de son talent, qu'il considérait comme l'honneur de l'école espagnole, et lui promettant que, désormais, il aurait seul, parmi ses compatriotes, l'avantage de faire le portrait du roi. Il lui ordonna de venir se fixer à Madrid, et, le 31 octobre 1623, il lui fit expédier son brevet de peintre du roi, avec vingt ducats de traitement par mois, plus, le paiement de ses ouvrages, et en outre, avec les soins gratuits du médecin et de l'apothicaire de Sa Majesté. Peu de temps après, Velasquez étant tombé malade, le comte-duc, de l'ordre du roi, lui envoya ledit médecin le visiter⁹⁵. Tels furent, à la cour, les débuts de l'élève de Pacheco.

⁹⁴ *Arte de la pintura*, p. 102.

⁹⁵ *Arte de la pintura*, p. 102.

CHAPITRE VIII

Le prince de Galles à Madrid. – Négociations pour son mariage avec l'infante Marie. – Divertissements à la cour. – Principaux amateurs de peinture. – Olivarès et le *Buen-Retiro*. – Représentations d'*Autos Sacramentales*. – Goût du prince de Galles pour les œuvres d'art.

1623

Dans le même temps que Velasquez quittait Séville pour se rendre à Madrid sur l'ordre d'Olivarès, le prince de Galles, second fils de Jacques Ier, et depuis roi d'Angleterre sous le nom de Charles Ier, s'embarquait pour l'Espagne. Il y venait à l'improviste, et avec le dessein, d'abord arrêté, de garder le plus strict incognito. Son but était d'activer, et de faire aboutir par sa présence, les négociations depuis longtemps commencées pour son mariage avec l'infante Marie d'Autriche, seconde fille de Philippe III, qui épousa plus tard l'empereur d'Allemagne Ferdinand. Il voulait, en galant chevalier, faire en personne la cour à sa princesse, et montrer, par sa présence dans la capitale espagnole, quelle importance la cour d'Angleterre attachait à cette alliance. Charles était accompagné, dans cette aventure, par son fidèle Steenie, duc de Buckingham, aussi avancé dans les bonnes grâces du roi Jacques, son père, que dans les siennes, et fort capable de lutter de ruse, d'adresse, d'intrigue et de rouerie avec les plus fins et les plus madrés négociateurs du pays de Philippe II. Ce mariage était depuis longtemps en train; mais, comme il arrive presque toujours dans les unions des princes, l'alliance des deux familles d'Angleterre et d'Espagne, ne devait être que l'appoint de plusieurs combinaisons politiques. D'abord, en donnant sa sœur à l'héritier protestant de la couronne d'Angleterre, le roi d'Espagne, fidèle à la politique traditionnelle de ses ancêtres, voulait obtenir pour la religion catholique, persécutée en Angleterre depuis Henri VIII, des garanties et une sorte d'émancipation, que les protestants anglais et écossais de toutes sectes n'auraient pas consenti à lui laisser accorder. Sur ce point, Philippe IV était soutenu et excité par tout son entourage. Son premier ministre lui-même, qui avait le mot de la cour de Rome, était bien décidé à ne rien céder sur une question aussi capitale. De son côté, l'ambassadeur d'Angleterre à Madrid, Digby, comte de Bristol, qui avait, dès 1617, entamé cette négociation, en même temps que la main de l'infante, voulait obtenir en faveur de l'électeur palatin, gendre du roi d'Angleterre, la restitution du Palatinat, occupé alors par les armées de la maison d'Autriche, alliée de l'Espagne. L'infante, objet du débat, n'était pas, à ce qu'il paraît, disposée à ce mariage: en bonne catholique, elle redoutait une alliance avec un protestant, et, comme descendante de Charles-Quint, elle préférait le trône de l'empire d'Allemagne à celui du royaume d'Angleterre. Aussi, a-t-on prétendu⁹⁶ qu'elle avait fait connaître ses véritables sentiments au premier ministre de son frère, en l'invitant à user de tous les moyens en son pouvoir pour faire manquer ce mariage. Olivarès était déjà disposé, par des considérations personnelles, à amener cette rupture, s'il est vrai, comme on l'a écrit, qu'il ait eu à se plaindre de la conduite de sa femme avec le séduisant Buckingham. Quoi qu'il en soit, en attendant l'occasion d'une rupture que chacun désirait peut-être, mais n'osait pas brusquer, les fêtes, les spectacles, les courses de taureaux, les chasses au Pardo, les divertissements de tous genres se succédèrent à Madrid, pendant les cinq mois du séjour du prince Charles.

La cour d'Espagne était alors la plus brillante de l'Europe: les grands seigneurs castillans, comblés d'honneurs et de dignités, chargés de l'or du Mexique et du Pérou, enrichis des dépouilles

⁹⁶ *Anecdotes du ministère du comte duc d'Olivarès, tirées et traduites de l'italien de Mercurio Siri, par M. de Valdory*; Paris, 1722, in-12, p. 191: – Bibliothèque impériale, 0,700.

du duché de Milan, des vice-royautés de Naples et de Sicile, vivaient dans un luxe et un éclat faits pour éblouir les autres nations. Depuis Charles-Quint, le goût des arts s'était répandu en Espagne, à la suite des guerres et des conquêtes de Milan et de Naples. La construction de l'Escorial par Philippe II avait attiré à Madrid un grand nombre d'artistes italiens, et il s'en fallait de beaucoup, à l'avènement de Philippe IV, que les travaux de cet immense monument, à la fois palais, couvent et sépulture des rois d'Espagne, fussent entièrement terminés. Le jeune roi, nous l'avons dit, aimait et cultivait la peinture; à son exemple, ou par inclination naturelle, bon nombre de seigneurs de la cour se livraient à l'exercice de cet art, et s'appliquaient à en réunir les œuvres les plus remarquables. Parmi les premiers, Pacheco cite⁹⁷ avec le plus grand éloge: Don Geronimo de Ayança si connu, dit-il, pour son talent et ses excellentes qualités; don Geronimo Muñoz, digne des plus grandes louanges à cause de la place qu'il occupe dans la théorie et la pratique de cette profession; l'un chevalier d'Alcantara, l'autre de Santiago; don Juan de Fonseca i Figueroa, père du marquis de Orellana, professeur et chanoine de Séville, et depuis huissier du rideau de Philippe IV, lequel, avec son esprit pénétrant et une grande érudition, n'estime pas peu le noble exercice de la peinture. —

«J'ai connu dans notre heureuse patrie, ajoute Pacheco, un grand nombre de cavaliers et d'hommes haut placés, qui possédaient un talent remarquable pour le dessin, parmi lesquels on doit citer: don Francisco Duarte, qui fut président de la contractation⁹⁸, et sa sœur doña Mariana, très-habile en l'art d'écrire, desquels j'ai vu de merveilleux dessins à la plume; Diego Vidal, et son cousin du même nom, tous les deux prébendiers (*rationeros*) de cette église (*de Séville*); don Estevan Hurtado de Mendoza, chevalier de Santiago, qui, dans sa jeunesse, donna des preuves de son rare talent pour cet art; le marquis del Aula; Juan de Xauregui, connu de tous, lequel a pris une place avantageuse et honorable parmi ceux qui professent la peinture, et dont l'esprit élevé doit faire, comme de raison, espérer d'illustres œuvres.»

Au premier rang des amateurs de son temps, Pacheco cite encore: «Notre duc de Alcala (don Fernando Enriquez de Ribera), vice-roi de Barcelone, qui a joint à l'exercice des lettres et des armes celui de la peinture⁹⁹. Le nom de ce grand seigneur revient souvent sous sa plume, comme celui d'un véritable Mécènes. Il raconte que, dans son ambassade extraordinaire à Rome, où il fut envoyé en 1625, pour faire acte d'obédience, au nom de Philippe IV, au souverain pontife Urbain VIII, le duc s'était fait accompagner par un jeune peintre, Diego Romulo Cincinnato, né à Madrid, fils d'un autre Romulo, peintre du roi Philippe II, et qui était originaire de Florence¹⁰⁰. Comme le roi d'Espagne n'avait pas de portrait du pape, Diego avait obtenu de faire celui d'Urbain VIII, et le pontife en avait été tellement satisfait, qu'il avait conféré à l'artiste l'ordre du Christ, de Portugal, et lui avait donné une chaîne d'or avec une médaille à son effigie. «Mais, dit Pacheco, que la gloire humaine est peu durable! À peine venait-il de recevoir cet honneur de la main du cardinal espagnol Trexo de Paniagua, commis par le pape à cet effet, que le jeune homme mourut le 14 décembre 1625, et fut enterré dans l'église de San-Lorenzo, de Rome, avec les insignes de chevalier de l'ordre du Christ¹⁰¹.»

Le duc d'Alcala, qui fut ensuite vice-roi de Naples, rapporta d'Italie un grand nombre de tableaux, et continua, lorsqu'il fut rentré en Espagne à protéger les artistes, ses compatriotes. Il avait formé à Séville une belle galerie et une riche collection de livres rares et curieux, et toute sa vie se partagea entre le maniement des plus grandes affaires et l'amour des lettres et des arts.

Le prince Francisco de Borja y Esquillache, qui cultivait la poésie avec succès, comme Xauregui, n'était pas moins amateur des œuvres de la peinture, dont il possédait de remarquables spécimens. Le duc d'Alba se faisait également remarquer par le même goût; il en était ainsi d'un

⁹⁷ *Ut suprà*, p. 112, 113.

⁹⁸ La *contractation* était une junte siégeant à Séville, et qui était chargée d'enregistrer les cargaisons qui partaient de cette ville pour l'Amérique, ou venaient y aborder, et de faire payer les droits d'entrée et de sortie.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁰ Voy. Palomino, p. 24, n° 38, et p. 41, n° 59.

¹⁰¹ *Arte de la pintura*, p. 96-97.

grand nombre de nobles qui avaient rapporté ce goût d'Italie, et parmi lesquels on doit citer, d'après Pacheco¹⁰²: don Francisco de Castro, ambassadeur d'Espagne, puis vice-roi de Sicile, qui offrit quatre mille ducats d'un tableau du Corrège au cardinal Sforza, sans pouvoir l'obtenir; le duc d'Ossuna, qui rapporta plus tard, en 1629, à Madrid, un grand tableau de Raphaël, peint sur bois, de *la Sainte-Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste*, que le duc de Florence lui avait offert lorsqu'il était vice-roi de Naples, et qui fut payé par don Gaspar de Monterey seize cents ducats; et le marquis de Leganes, vice-roi du duché de Milan.

Au milieu de tous ces grands seigneurs, le tout-puissant ministre de Philippe IV se faisait remarquer par son luxe, et par les encouragements qu'il accordait aux lettres et aux arts. Le vieux Lope de Vega, devenu son chapelain, vivait dans sa maison: sa bibliothèque était une des plus nombreuses et des plus curieuses de l'Espagne, et l'on y comptait beaucoup de manuscrits et de livres rares. À l'une des portes de Madrid, il avait fait bâtir le palais du *Buen Retiro*, qu'il offrit au roi peu de temps après son avènement. Il n'avait d'abord fait construire qu'une petite maison qu'il avait nommée *Galinera*, parce qu'il y avait mis des poules fort rares qu'on lui avait données. «Comme il allait les voir assez souvent, dit madame d'Aulnoy¹⁰³, la situation de ce lieu, qui est sur le penchant d'une colline, et dont la vue est très-agréable, l'engagea d'entreprendre un bâtiment considérable. Quatre grands corps de logis et quatre gros pavillons font un carré parfait. On trouve au milieu un parterre rempli de fleurs, et une fontaine dont la statue, qui jette beaucoup d'eau, arrose, quand on veut, les fleurs et les contr'allées par lesquelles on passe d'un corps de logis à l'autre. Ce bâtiment a le défaut d'être trop bas. Ses appartements en sont vastes, magnifiques et embellis de bonnes peintures. Tout y brille d'or et de couleurs vives, dont les plafonds et les lambris sont ornés. Je remarquai dans une grande galerie l'entrée de la reine Élisabeth, mère de la feuë reine. Elle est à cheval, vêtue de blanc, avec une fraise au cou et un *garde-infant*. Elle a un petit chapeau garni de pierreries avec des plumes et une aigrette. Elle était grasse, blanche et très-agréable; les yeux beaux, l'air doux et spirituel. La salle pour les comédies est d'un beau dessin, fort grande, tout ornée de sculpture et de dorure... le parc a plus d'une grande lieue de tour. Il y a des grottes, des cascades, des étangs, du couvert, et même quelque chose de champêtre en certains endroits, qui conserve la simplicité de la campagne et qui plaît infiniment.»

Telle est la description du *Buen Retiro*, donnée par une personne qui l'avait vu quelques années après la mort du comte-duc. Ce ministre y avait employé les artistes les plus renommés de son temps, tels que le Mayno, Eugenio Caxes, Vicencio Carducho et Velasquez. L'architecte Crescenzi, dont nous parlerons plus tard, dirigea la construction des bâtiments. Le système des eaux, le dessin des jardins ainsi que la disposition de la salle de spectacle, furent confiés au florentin Cosimo Lotti, peintre et ingénieur, au service de Philippe III, et sur lequel nous reviendrons¹⁰⁴. Le *Buen Retiro* fut, pendant toute la durée du règne de Philippe IV, la résidence préférée par ce prince. Il s'y retirait souvent, et s'y livrait avec passion à son goût pour les pièces de théâtre, parmi lesquelles *las comedias de repente*, ou pièces improvisées sur un sujet convenu, faisaient ressortir toutes les ressources de son esprit vif et piquant.

L'arrivée inattendue du prince de Galles, et le motif de sa visite, ne pouvaient qu'exciter encore davantage l'ardeur du jeune roi pour les plaisirs et les divertissements de toutes sortes. Pour donner à l'héritier protestant de la couronne d'Angleterre la plus haute idée de l'Église catholique et de ses pompeuses cérémonies, on fit défiler en sa présence les processions de tout le clergé régulier et séculier de Madrid, dans tout l'éclat de leur magnificence; on lui prépara des parties de chasse au sanglier, au *Pardo* et au *Buen Retiro*, à la manière espagnole, décrite si minutieusement par Juan Mateos¹⁰⁵. Le roi et les invités, montés sur de magnifiques andalous, forçaient le sanglier avec des

¹⁰² P. 95.

¹⁰³ *Voyage d'Espagne*, t. III, p. 6-7.

¹⁰⁴ Voy. le chapitre XII.

¹⁰⁵ *Origen y dignidad de la Caça, etc.* Madrid, 1634, petit in-4^o, avec le frontispice-portrait de l'auteur. Chapitres VIII, IX, XXVI, XXVII, XXXII, etc.

limiers, et quelquefois le poussaient dans une enceinte entourée de toiles, où ils venaient le percer de leurs lances et de leurs épieux, en présence de la reine et des dames de la cour, dans leurs carrosses, ainsi que l'a représenté Velasquez, dans un de ses tableaux du *real museo*¹⁰⁶.

Mais, de tous les divertissements qui furent offerts au prince de Galles, aucun ne dut exciter plus vivement sa curiosité que les représentations des pièces du théâtre espagnol. Ce n'est pas qu'il n'eût assisté, sans doute, à Londres ou à la cour de son père, aux comédies, aux drames et aux tragédies du grand Shakespeare. Mais les compositions de Lope de Vega, l'auteur alors en vogue à Madrid, différaient essentiellement, et par le fond et par la forme, de celles du poète de Roméo et Juliette. Par exemple, les *Autos sacramentales* de l'auteur espagnol, ou pièces en l'honneur du Saint-Sacrement et de la foi catholique, n'ont aucun rapport avec le répertoire du théâtre du vieux William. Ainsi, dans la comédie de *Saint-Antoine*, «lorsque le saint disait son *Confiteor*, tous les assistants, selon l'attestation d'un témoin oculaire¹⁰⁷, se mettaient à genoux et se donnaient des *Mea culpa* si rudes, qu'il y avait de quoi s'enfoncer l'estomac.» Les décorations n'étaient pas moins curieuses que les pièces elles-mêmes. «On voyait ordinairement, dit Bouterwek¹⁰⁸, le saint monter au ciel dans une robe parsemée d'étoiles. Au moment où il quittait la terre, un rocher se fendait, et on en voyait sortir les âmes de son père et de sa mère, qu'il avait délivrées du purgatoire, et qui s'élevaient avec lui vers les cieux au bruit de la musique.»

Ce spectacle avait certainement pour le prince de Galles le mérite de la nouveauté: mais il ne paraît pas qu'il ait produit sur son esprit d'autre effet que celui de la curiosité satisfaite. Ce qui frappa le plus vivement l'héritier de la couronne d'Angleterre, ce fut le grand nombre de tableaux et d'objets d'art qu'il pouvait admirer, non-seulement dans les palais du roi d'Espagne, mais dans les couvents et les églises, ainsi que dans les maisons des principaux seigneurs de la cour. Depuis quelques années, Buckingham s'était efforcé de diriger l'attention de son jeune maître du côté des arts. Il cherchait à lui en inspirer le goût, autant pour rivaliser avec le comte d'Arundel, ainsi que nous l'expliquerons ailleurs¹⁰⁹, que pour détourner le futur roi d'Angleterre de s'occuper des affaires publiques. Charles prit tellement à cœur les tableaux et les statues, que, lorsqu'il fut monté sur le trône, il réunit en peu de temps des collections aussi belles que les plus renommées d'Italie ou d'Espagne. Déjà, pendant son séjour dans ce dernier pays, il avait cherché à réunir des tableaux. C'est ainsi qu'il acheta, en vente publique, une partie de ceux du comte de Villa-Mediana, et du sculpteur Pompeo Leoni. Il offrit à don Andres Velasquez mille couronnes pour un petit tableau sur cuivre du Corrège, mais sans pouvoir l'obtenir. Il ne fut pas plus heureux avec don Juan de Espinosa, auquel il avait demandé de lui céder les deux précieux volumes de dessins et de manuscrits de Léonard de Vinci. Mais le roi et ses courtisans lui firent cadeau de plusieurs belles peintures. Philippe lui donna la fameuse *Antiope* du Titien, le tableau favori de son père, qui avait été sauvé de l'incendie du Pardo, en 1604; *Diane au bain*, l'*Enlèvement d'Europe et Danaé*, ouvrages du même maître. Néanmoins, ces œuvres capitales ne sortirent pas d'Espagne, et, bien que déjà emballées et encaissées à destination de l'Angleterre, elles furent oubliées à Madrid, dans le départ précipité du prince et de son favori¹¹⁰.

Ce départ fut si prompt, que Velasquez n'eut pas le temps de terminer le portrait de Charles, qu'il avait commencé. Néanmoins, selon le témoignage de Pacheco¹¹¹, il reçut du prince cent écus pour cette ébauche. Devenu roi d'Angleterre quelques années après, Charles dut regretter de n'avoir point à exposer à White-Hall ou Hamptoncourt, entre ses magnifiques portraits par Rubens et Vandyck, son effigie peinte par Velasquez.

¹⁰⁶ *Catalogo*, n° 68.

¹⁰⁷ Mme d'Aulnoy, *Voyage d'Espagne*, t. I, p. 87.

¹⁰⁸ *Littérature espagnole*, t. II, p. 60.

¹⁰⁹ Voy. la notice sur cet amateur, chapitre XV et suiv.

¹¹⁰ *Velasquez and his Works*, by William Stirling, p. 80-81.

¹¹¹ P. 102.

CHAPITRE IX

Départ précipité du prince de Galles. – Rupture entre l'Angleterre et l'Espagne. – Premier portrait équestre de Philippe IV par Velasquez. – Son succès: sonnet de Pacheco à cette occasion. – Honneurs et récompenses accordés à Velasquez. – Portrait d'Olivarès. – Tableau de l'expulsion des Maures.

1623 – 1628

Après plus de cinq mois de séjour à Madrid, Charles et son écuyer partirent à l'improviste, comme ils étaient venus, à la grande satisfaction du roi, de l'infante et du premier ministre. À l'occasion de la rupture du mariage du prince protestant avec une infante catholique, ce dernier reçut du pape Urbain VIII, une lettre qui le félicitait chaudement d'avoir fait manquer cette union, et lui promettait, pour l'avenir, la bienveillance du saint-siège. Cette lettre, dont la traduction du latin en italien est donnée par le marquis Malvezzi¹¹², prouve que la cour de Rome n'avait pas accordé, ainsi qu'on l'a prétendu, des dispenses pour le mariage.

L'orgueil britannique, blessé par ce dénoûment, chercha bientôt à se venger, en suscitant, contre l'Espagne et l'Empire, une ligne formidable, dans laquelle entrèrent la France, l'Angleterre, la Hollande et le duc de Savoie, unis par le traité d'Avignon. Le comte-duc s'attendait à cette levée de boucliers: il opposa, dans ces graves conjonctures, des forces imposantes à celles des ennemis de l'Espagne, et pendant quelque temps, au moins, les succès furent balancés.

Ces graves événements n'empêchèrent pas le jeune roi de continuer sa vie de plaisirs et de dissipations, en abandonnant au ministre le fardeau tout entier de ces grandes affaires. Il avait été si satisfait du premier portrait de Velasquez, qu'il voulut en avoir un second de sa main. Mais, cette fois, il décida que le peintre le représenterait monté sur un des plus beaux chevaux de ses écuries. Philippe excellait dans l'art de l'équitation, et se livrait souvent à son goût pour la chasse à courre, en dirigeant, avec autant de hardiesse que de dextérité, les plus ardents coursiers des haras de Cordoue. Olivarès, qui était également un cavalier remarquable, s'était fait nommer grand écuyer du roi, pour ne perdre aucune occasion d'influence, et l'accompagner dans toutes ses parties de campagne. Juan Mateos, dans son traité de la chasse, raconte les exploits du monarque, soit qu'il forçât un sanglier de toute la vitesse de son cheval, traversant des bois, des fondrières et des marécages, soit qu'il poursuivît un cerf ou un lièvre avec les lévriers les plus agiles de sa meute, ne craignant pas de galoper sur des sentiers escarpés, bordés de précipices, et dans les passages les plus dangereux. Mais le peintre de Séville saurait-il représenter le noble coursier andalous, le *genet d'Espagne*, d'origine arabe, à l'œil de feu, à la crinière épaisse et flottante, à la noble encolure, aux jambes fines comme celles d'un cerf? Sans doute, l'élève de Pacheco avait suivi, dans le cours de ses études, les conseils de son maître, qui s'étend avec complaisance sur la représentation du noble animal destiné à porter l'homme¹¹³. Il est hors de doute, en voyant au musée de Madrid le portrait équestre de Philippe IV, que Velasquez ne devait pas être à son coup d'essai pour dessiner et peindre des chevaux. Le roi galope à travers une campagne accidentée: il est couvert d'une armure d'acier avec filets d'or; une écharpe cramoisie flotte sur sa poitrine, et il tient dans sa main droite le bâton de commandement¹¹⁴. «Le tout, dit Pacheco¹¹⁵, est peint d'après nature, même le paysage.»

¹¹² P. 54, *ut supra*.

¹¹³ Voy. le chapitre IX, liv. III, *Arte de la pintura*, p. 427 et suivantes.

¹¹⁴ *Catalogo*, 299.

¹¹⁵ P. 102.

Si le premier portrait de Philippe avait suffi pour donner à la cour la plus haute opinion du talent du peintre, celui-ci produisit encore plus d'effet. Son succès fut si grand, que les amis de l'artiste demandèrent au roi l'autorisation de le montrer au public. Cette demande, qui flattait le goût du prince, fut facilement accordée, et l'on vit ce portrait exposé dans la *calle mayor* de Madrid, vis-à-vis de saint Philippe, à l'admiration du public tout entier, et au vif désappointement des envieux du jeune artiste; «ce dont, dit Pacheco¹¹⁶, j'ai été témoin.» Raphaël Mengs place ce portrait au nombre des meilleurs de Velasquez: – «Ce qui est surtout extraordinaire, dit-il, c'est la manière facile et franche avec laquelle est peinte la tête, dont la peau brille d'un teint naturel, et tout, jusqu'aux cheveux qui sont très-beaux, est exécuté avec la plus grande légèreté¹¹⁷.»

Plusieurs beaux esprits de la cour composèrent, en l'honneur de ce portrait, des pièces de vers dans lesquelles, tout en louant l'artiste, ils flattaient encore plus le monarque. Pacheco rapporte ceux de don Geronimo Gonzalès de Villanueva, poète distingué de Séville, qui fit, dans cent vingt-deux vers ampoulés, l'éloge emphatique du roi, qu'il appelle:

«Copia felix de Numa o de Trajano.»

«Heureuse ressemblance de Numa ou de Trajan¹¹⁸.» Pacheco, alors à Madrid, et au comble de la joie, voulut aussi féliciter son élève et gendre de son éclatant succès, et lui chanter le *sic itur ad astra*. Il le fit dans le sonnet suivant, où éclatent à la fois l'attachement du père, la satisfaction du maître, l'admiration de l'artiste et l'enthousiasme d'un fidèle Espagnol:

«Vuela, o joven valiente, en la Ventura
De tu raro principio, la privança
Onre la posesion, no la esperança
D'el lugar que alcançaste en la pintura.
Animete l'Augusta alta figura
D'el monarca mayor qu'el orbe alcança,
En cuyo aspecto teme la mudança
Aquel que tanta luz mirar procura.
Al calor d'este sol tiempla tu buelo,
I veras cuanto estiende tu memoria
La Fama, por tu ingenio i tus pinzeles.
Qu'el planeta benigno a tanto cielo,
Tu nombre ilustrara con nueva gloria
Pues es mas que Alexandre, i tu su Apeles¹¹⁹»

«Vole, ô vaillant jeune homme, soutenu par le succès de ton rare début: la faveur et non l'espérance honore maintenant la place que tu as su conquérir dans l'art de la peinture. Anime la noble figure de l'auguste monarque, le plus grand de ceux qui gouvernent le monde; crains de rien changer à la ressemblance du prince qui t'accorde la grâce de contempler un si grand astre. Élève ton vol à la chaleur de ce soleil, et tu verras comme la Renommée étendra ta mémoire, à l'aide de ton génie et de tes pinceaux. Cet astre, si bienfaisant dans le ciel, illustrera ton nom d'une gloire nouvelle, puisqu'il est plus grand qu'Alexandre, et que tu es son Apelles.»

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Lettre de Raphaël Mengs à D. Antonio Ponz, dans le *Recueil de Bottari*, 2e édition de Ticozzi, in-12, t. VI, p. 305.

¹¹⁸ P. 106-109, *Arte de la pintura*.

¹¹⁹ P. 110, *ibid.*

Le roi fut encore plus satisfait de ce portrait que du premier. Il en témoigna sa satisfaction à Velasquez en lui donnant, d'abord une gratification de trois cents ducats, une pension annuelle de pareille somme et un logement évalué deux cents ducats par an. Mais, comme la pension était assignée sur un bénéfice ecclésiastique, et qu'il fallait, pour pouvoir la toucher, obtenir une dispense du pape, l'artiste ne put commencer à en jouir qu'en 1626.

Il est probable qu'après avoir exécuté le portrait équestre du roi, Velasquez ne manqua pas de faire celui du premier ministre, son protecteur. Le musée de Madrid en possède un¹²⁰ d'une grande beauté, qui peut rivaliser avec celui de Philippe IV: on dirait même qu'il a été composé pour lui servir de pendant. Le comte-duc est également monté sur un magnifique cheval lancé au galop; il tient dans sa main droite le bâton de commandement, il est revêtu d'une armure sur laquelle se détache une écharpe cramoisie, et sa tête est couverte d'un large sombrero à bords rabattus.

Bientôt, le roi voulut mettre Velasquez à une épreuve plus sérieuse. Pour conserver le souvenir de l'expulsion des Maures, ordonnée par son père, événement qui, pour le dire en passant, dépeupla plusieurs provinces, et enleva plus de deux cent mille habitants à l'Espagne, Philippe IV décida qu'un concours serait ouvert entre les peintres de la cour. Pacheco ne nomme pas ces peintres: il dit seulement que Velasquez peignit: «une grande toile avec le portrait du roi Philippe III, et l'expulsion inespérée des Maures, en concurrence avec trois peintres du roi¹²¹.» Il est probable que ces artistes étaient Eugenio Caxes, Vicencio Carducho et Angelo Nardi, dont nous avons parlé précédemment. Les juges de ce concours furent le frère Juan Mayno, que nous avons également fait connaître, et le marquis Jean-Baptiste Crescenzi, chevalier de Santiago, et alors architecte de l'Escorial, tous les deux, dit Pacheco, grands connaisseurs en peinture. Ces juges décidèrent en faveur de Velasquez. Malheureusement, son tableau n'est pas parvenu jusqu'à nous; soit qu'il ait été perdu, soit qu'il ait été détruit dans un incendie, ou pendant les guerres qui ont désolé l'Espagne: Palomino, qui l'avait vu, en a donné une description détaillée¹²².

C'est à la suite de ce concours, que Velasquez fut investi de la charge, très-recherchée alors, d'huissier de la chambre, avec le traitement y attaché. En outre, le roi lui donna une pension de douze réaux par jour pour sa nourriture, et beaucoup d'autres gratifications¹²³.

¹²⁰ *Catalogo*, n° 177.

¹²¹ P. 103.

¹²² T. III, p. 486.

¹²³ Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 103.

CHAPITRE X

Rubens envoyé à Madrid pour négocier la paix. – Emploi de son temps pendant son séjour. – Portraits de Philippe IV, d'Olivarès, et autres peintures.

1628 – 1629

Après la rupture du mariage projeté entre le prince de Galles et l'infante Marie, la guerre avait éclaté avec violence, non-seulement en Europe, mais dans les autres parties du monde. L'Angleterre, la France, la Hollande, la Savoie, unies contre l'Espagne et l'Empire, avaient fait subir à la monarchie espagnole plus d'un revers, compensés néanmoins par quelques succès. Les trésors des combattants étaient à sec, les populations épuisées lorsqu'elles commencèrent à songer à la paix. La France, la première, s'était détachée du traité d'Avignon, et avait conclu séparément une trêve avec l'Espagne¹²⁴. L'Angleterre, livrée au gouvernement de Buckingham, bien que souhaitant la paix, se laissait traîner à la remorque de Maurice de Nassau, qui avait abaissé l'orgueil espagnol dans les Pays-Bas et en Flandre. Néanmoins, dès 1625, elle penchait vers un accommodement honorable. C'est à cette époque que le peintre Rubens avait fait, à Paris, la connaissance du favori de Charles Ier. Employé depuis longtemps dans des négociations secrètes par l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas pour le roi d'Espagne, Rubens, à ce qu'on croit, avait reçu à Paris les confidences du duc de Buckingham, et les avait transmises à l'archiduchesse Isabelle, restée, après la mort de son mari, gouvernante des Pays-Bas. Ces ouvertures communiquées au roi d'Espagne par l'infante, avaient déterminé ce prince, ou plutôt le comte-duc, à autoriser Rubens à continuer, avec les agents du duc, les relations commencées à Paris. Rubens fut donc chargé par l'archiduchesse, de se mettre en rapport avec Balthasar Gerbier, qui représentait en Hollande la cour d'Angleterre, et de savoir quelles pouvaient être les intentions de cette cour, en laissant entrevoir les conditions que l'Espagne mettrait à un accommodement. Mais, comme ces négociations traînaient en longueur, Isabelle, de l'avis de son ministre, le marquis de Spinola, proposa au roi d'envoyer Rubens en Espagne, afin qu'il lui fût plus facile de donner toutes les explications désirables. Philippe IV et Olivarès s'empressèrent d'adhérer à cette proposition: s'ils ne connaissaient pas l'homme, ils avaient pu juger déjà de sa supériorité comme artiste; et en véritables amateurs, ils désiraient le voir à l'œuvre à Madrid même. Ils autorisèrent donc l'archiduchesse à l'envoyer en Espagne, afin de mieux connaître le véritable état des choses, et de lui donner ensuite les instructions secrètes dont il devait se servir à la cour d'Angleterre pour ramener, s'il était possible, le bienfait de la paix en Europe¹²⁵.

Rubens était à la hauteur d'une pareille mission: connaissant à fond la docte antiquité, ainsi que nous l'expliquerons, il écrivait et parlait également bien presque toutes les langues de l'Europe, et son génie d'artiste lui assurait la bienveillance et même la familiarité des plus grands seigneurs, des princes et des rois.

Il partit d'Anvers dans le mois d'août 1628; il passa par Paris, sans s'y arrêter, parce qu'il avait ordre de faire toute diligence possible¹²⁶, et dut arriver à Madrid dans le courant du même mois¹²⁷.

¹²⁴ *Histoire de France sous Louis XIII*, par M. A. Bazin, t. II, p. 30-34.

¹²⁵ Voy. sur les négociations de Rubens, l'introduction mise par M. Émile Gachet en tête des lettres inédites de cet artiste qu'il a publiées. Bruxelles, 1840, in-8°, p. XXXV et suivantes.

¹²⁶ Lettre de Rubens à Peiresc, de Madrid, 2 décembre 1628; dans les lettres inédites de Rubens publiées par M. Gachet, p. 220, n° LXIX.

¹²⁷ Selon J. – F. Michel, *Histoire de la vie de P. P. Rubens*, Bruxelles, 1 vol. in-8°, 1771, p. 29, le duc de Mantoue, Vincent de Gonzague, voulant envoyer à Philippe III une superbe voiture avec un attelage de sept chevaux napolitains, aurait fait choix de Rubens pour accompagner et offrir ce cadeau. Palomino (p. 50, n° 70) dit que Rubens vint à Madrid pendant le séjour du prince de Galles en

Accueilli avec la plus grande distinction par Philippe IV et son ministre, il eut bientôt gagné leur confiance entière, et donné de son esprit et de son intelligence supérieure une idée égale à celle qu'avait fait concevoir son génie d'artiste. Mais, au lieu de lui tracer de suite les instructions nécessaires pour son voyage en Angleterre, but de sa mission, le roi et son favori voulurent profiter du séjour en Espagne d'un des plus grands peintres qu'il y eût alors en Europe, pour occuper son pinceau à décorer de ses œuvres leurs églises et leurs palais.

Rubens, dans ses lettres, ne paraît pas trop contrarié de ces retards, qui lui permettaient d'étudier et même de copier à l'Escorial, celles des peintures de Titien, son modèle de prédilection, qu'il ne connaissait pas encore. «Rien de certain au sujet des affaires d'Angleterre, écrivait-il de Madrid, le 29 décembre 1628, à son meilleur ami, Jean Gaspar Gevaërts, secrétaire de la ville d'Anvers¹²⁸, depuis le coup fatal qui a tout rompu. Pourtant, les deux parties semblent de nouveau chercher à se réunir, et tout fait concevoir plus d'espérance que de crainte. Mais ces affaires-là sont encore incertaines, comme ce qui dépend de l'avenir, et, d'après le train des choses de ce monde, je n'ose vous parler avec certitude que de ce qui est passé.» Dans cette même lettre, après avoir rendu compte de l'impression produite à Madrid par la prise opérée le 20 septembre précédent, par les Hollandais, près de Cuba, d'une flotte espagnole portant la valeur énorme de cent soixante-huit tonnes d'or, il ajoute: «Vous seriez étonné de voir ici presque tout le monde au comble de la joie, en pensant qu'ils peuvent à bon droit accuser de cette calamité publique les honteuses jalousies qui animent leurs gouvernants; tant est grande la violence de cette haine, qui va jusqu'à négliger, et même oublier ses propres maux, pour le plaisir de se venger. Pour moi, je n'ai pitié que du roi. Doué par la nature de toutes les qualités de l'esprit et du corps (ce dont j'ai pu me convaincre dans les rapports journaliers que j'ai eus avec lui), ce prince serait assurément capable de gouverner dans toute espèce de fortune, s'il ne se défiait pas de lui-même, et s'il n'avait pas trop de déférence pour ses ministres. Tandis que maintenant, il porte la peine de la crédulité et de la folie des autres, et il est victime d'une haine qui ne s'adresse pas à lui: ainsi l'ont voulu les dieux.»

Rubens, on le voit, avait une haute opinion de Philippe IV, et, en écrivant que ce prince avait trop de déférence pour ses ministres, il appréciait très-judicieusement le caractère de ce monarque. Pour lui, il n'avait qu'à se féliciter de l'accueil qu'il avait reçu du roi et de son favori. D'abord, quelque temps après son arrivée à Madrid, Philippe, oubliant la promesse qu'il avait faite à Velasquez, de ne se faire peindre par aucun autre artiste, avait commandé son portrait au maître d'Anvers. Dans un mot, écrit à la hâte de Madrid, le 2 décembre 1628, à son ami Peiresc, Rubens, après s'être excusé de ne l'avoir pas vu à Aix, en allant en Espagne, lui apprend: «qu'il avait déjà commencé le portrait du roi à cheval, en quoi Sa Majesté prenait un si singulier plaisir, qu'elle venait tous les jours le voir travailler; qu'il avait déjà fait tous les portraits de la famille royale, par ordre de l'infante Isabelle, et cela, avec grande facilité, en leur présence. Il termine en disant que l'infante lui avait permis de passer par l'Italie à son retour, si les affaires le permettaient¹²⁹.»

Le roi fut si satisfait de son portrait par Rubens, qu'il voulut poser plusieurs fois encore devant lui. Cumberland, dans ses *Anecdotes of spanish painters*, dit que Rubens peignit cinq fois Philippe IV: on peut voir la description de ces portraits dans le catalogue que M. André Van Hasselt a publié à la suite de son histoire de Rubens¹³⁰.

À l'exemple de son maître, Olivarès voulut aussi se faire *pourtraire* par l'artiste flamand. Rubens, s'il faut en croire un de ses biographes¹³¹, le peignit en grisaille; nous ne savons pour quel

1623: c'est une erreur. Rubens vécut à la cour de Mantoue jusqu'à la fin de 1608, époque où la mort de sa mère le rappela à Anvers, et il ne retourna plus en Espagne qu'en 1628.

¹²⁸ Gachet, *Lettres inédites de Rubens*, p. 221, 224, 227, n° LXX.

¹²⁹ É. Gachet, *Lettres inédites de Rubens*, p. 220, n° LXIX.

¹³⁰ Bruxelles, 1840, 1 vol. in-8°, p. 342, 343, nos 1135, 1136, 1137, 1138, 1139 et 1140.

¹³¹ M. A. van Hasselt, p. 340, n° 1127, qui dit que ce portrait est aujourd'hui dans la collection du duc de Hamilton, en Angleterre. Il a été gravé par P. Pontius, et en petit, par Galle jeune.

motif, car le coloris est la qualité dominante du chef de l'école d'Anvers. Nous ignorons si ce portrait est le même que celui qui a été gravé par Cornelius Galle. Le comte-duc y est représenté à mi-corps, dans un médaillon, la tête nue, avec la cuirasse et l'écharpe sur ses épaules. Dans le haut, on voit l'étoile du soir entourée d'un serpent mordant sa queue, symbole de l'éternité, avec cette devise:

Hespere quis cœlo lucet felicior ignis?

À droite du médaillon, le hibou de Minerve sur le bouclier représentant la tête de Méduse; à gauche, la massue d'Hercule soutenant la dépouille du sanglier de Calydon; au bas, les armoiries du comte-duc avec l'inscription: *Philippi IV munificentia*. Au-dessous, ce distique:

«Qui comitis ducit que ducis sub imagine vultus,
Moli ornandæ orbis dat comitem atque ducem.»

Le comte-duc offrit à Rubens une occasion plus importante de développer la fécondité de son imagination, et la prodigieuse habileté de son pinceau. Ce ministre était alors occupé à faire agrandir et décorer le couvent des Carmélites de Loëches, à quelques lieues de Madrid, petite ville qui dépendait de son duché d'Olivarès, et où il possédait un palais. Il voulut que Rubens représentât dans l'église du couvent le triomphe de la loi nouvelle, de l'Église et de l'Évangile, le renversement du paganisme et de tous les rites et cérémonies de l'antiquité. Ce sujet devait former une suite de dix tableaux, qui furent peints par Rubens, et dont le *Triomphe de la religion* se trouve maintenant au Louvre, tandis que les autres sont en Angleterre¹³². D'après Palomino¹³³, Rubens avait également peint pour cette église les cartons de plusieurs tapisseries; et il ajoute que toute cette composition était remplie d'imagination et de science, comme on pouvait encore, de son temps, en juger dans l'église des Carmélites de Loëches.

Rubens fit encore pour le comte-duc ce fameux *Jugement de Pâris*, destiné au palais du *Buen Retiro*, et qui est maintenant au musée royal de Madrid. Dans ce tableau, où brille au suprême degré l'éclatant coloris du maître, l'Amour couronne Vénus d'une guirlande de roses, tandis que Mercure lui présente la pomme, que vient de lui adjuger le jeune berger qui contemple la déesse d'un air émerveillé de sa beauté¹³⁴.

Palomino énumère un grand nombre d'autres tableaux que Rubens exécuta, soit pour le roi, soit pour les églises et corporations religieuses, ou pour des grands seigneurs espagnols. Parmi ces ouvrages, il cite en particulier: l'*Enlèvement des Sabines*, le *Martyre de l'apôtre saint André*, l'*Immaculée Conception*, exécutée pour les religieuses de la ville de Fosaldana, près de Valladolid, dont la beauté, dit-il, est aussi merveilleuse que la grandeur du tableau est étonnante, et qui coûta soixante-dix mille réaux.

Pacheco, qui vivait à Madrid avec son gendre, à l'époque du séjour de Rubens dans cette capitale, nous a transmis les renseignements les plus authentiques sur les œuvres que le peintre flamand exécuta pendant son voyage. «Il partit de Bruxelles pour la cour d'Espagne, dit-il¹³⁵, et arriva dans le mois d'août 1628. Il apportait à Sa Majesté notre roi catholique Philippe IV, huit tableaux de différents sujets et de diverses grandeurs, qui furent placés dans le salon nouveau, parmi d'autres peintures fameuses. Pendant les neuf mois qu'il resta à Madrid, sans négliger les négociations importantes pour lesquelles il y était venu, et quoiqu'il eût été indisposé pendant quelques jours de la goutte, il peignit beaucoup de choses, comme nous allons le voir, tant étaient grandes son adresse et

¹³² Voy. le Catalogue du musée du Louvre, édition de 1852, écoles allemande, flamande et hollandaise, p. 229, n° 431, et la note p. 225 qui accompagne le n° 426. Ces dix compositions de Rubens ont été gravées par N. Lauwers, Schelte de Bolswert et Adrien Lommelin; voy. l'*Abecedario* de Mariette, V^e *Rubens*, p. 110.

¹³³ P. 50, n° 70, *Pedro Pablo Rubens*.

¹³⁴ *Catalogo*, n° 1704.

¹³⁵ *Arte de la pintura*, p. 100.

sa facilité. Premièrement, il fit le portrait du roi et des infants, à mi-corps, pour envoyer en Flandre; il fit de Sa Majesté cinq portraits, et, entre autres, un à cheval, avec d'autres figures, très-remarquable. Il fit le portrait de madame l'infante Carmélite, plus qu'à mi-corps, et en fit plusieurs copies. Il fit cinq ou six portraits de particuliers. Il copia tous les tableaux du Titien que le roi possède, qui sont: les *Deux bains (de Diane)*; l'*Europe*, l'*Adonis et Vénus*, la *Vénus et Cupidon*, l'*Adam et Ève*, et autres. Il copia aussi les portraits du *Landgrave*, du *duc de Saxe*, du *duc d'Albe*, de *Cobos*, d'un *Doge vénitien*, et beaucoup d'autres tableaux en dehors de ceux que le roi possède. Il copia le portrait du roi *Philippe II*, en pied, et avec son armure. Il changea quelque chose au tableau de l'*Adoration des rois*, de sa main, qui est au palais. Il fit pour don Diego Mexia, son grand ami, un tableau de la *Conception*, de deux verges, et pour don Jaime de Cardenas, frère du duc de Maqueda, un *Saint Jean évangéliste*, de grandeur naturelle. Il paraît incroyable qu'il ait pu peindre tant de choses en si peu de temps, et avec de si grandes préoccupations. Il fréquenta peu les peintres; il se lia seulement avec mon gendre, avec lequel il avait échangé des lettres, avant son voyage; il loua beaucoup ses ouvrages et sa modestie, et ils allèrent ensemble voir l'Escurial.»

Le catalogue du *Real Museo* de Madrid énumère soixante et un ouvrages de Rubens, et cette collection ne possède pas tous les tableaux de ce maître qui sont en Espagne. Il ne faudrait pas croire que Rubens ait pu exécuter ces œuvres si nombreuses, et dont quelques-unes présentent une énorme dimension, pendant son séjour en Espagne. Malgré sa prodigieuse facilité et son travail continuel, et bien qu'il se soit fait aider, si l'on en croit Palomino¹³⁶ par ses deux élèves Sneyders et Pierre de Vos, qu'il aurait amenés avec lui en Espagne, sa prodigieuse activité n'aurait pu suffire à tant de besogne. Baldinucci, dans la vie de Rubens¹³⁷ donne l'explication de l'origine d'un grand nombre d'ouvrages du peintre flamand qui se trouvent en Espagne. «Lorsqu'il fut de retour à Anvers, dit-il, il eut à peindre pour le roi Philippe IV beaucoup de tableaux, qui devaient servir à décorer le palais de la *Torre della Perada*, éloigné de trois lieues de Madrid. À cet effet, le roi fit fabriquer dans cette ville les toiles de la grandeur voulue, et les fit envoyer au peintre à Anvers. C'est chose digne d'admiration de voir comme Rubens, dans ses inventions et compositions de fables, métamorphoses et autres sujets, s'y prit de telle sorte, que l'on pouvait joindre un tableau à un autre, ayant fait disposer dans quelques intervalles ménagés entre eux, des combats et des jeux d'animaux peints par Sneyders, excellent peintre en ce genre.» Suivant Baldinucci, ce serait également à Anvers que Rubens aurait peint les cartons des tapisseries, exécutées ensuite en Flandre, pour l'église des Carmélites de Loëches. Cette version paraît plus probable que celle de Palomino, qui veut que ces cartons aient été exécutés par Rubens lorsqu'il était à Madrid.

On a raconté deux aventures qui seraient arrivées à Rubens pendant son séjour en Espagne; l'une avec le duc de Bragance, l'autre avec un moine peintre, nommé Collantès. On trouvera la première dans l'histoire de Rubens par Michel¹³⁸, et M. Van Hasselt, après l'avoir répétée, raconte la seconde¹³⁹. Pacheco, fort bien instruit de ce que fit l'artiste flamand à Madrid et dans les environs, ne parle ni de l'une ni de l'autre anecdote: il est donc vraisemblable qu'elles auront été inventées à plaisir. Nous nous bornerons à remarquer, en ce qui concerne la première, que l'avarice reprochée au duc de Bragance n'est nullement dans le caractère que l'histoire attribue à ce seigneur, qui devint quelques années plus tard roi de Portugal. Quant à la seconde aventure, la rencontre de Rubens avec un moine peintre, du nom de Collantès, elle ne paraît pas plus vraie. Il y avait bien alors un peintre de ce nom, Francisco Collantès, dont nous parlerons plus tard; mais aucun biographe ne dit qu'il ait été moine. Nous croyons donc que l'on doit révoquer en doute l'authenticité de ces deux récits.

¹³⁶ P. 50, n° 70.

¹³⁷ *Decennale II, della parte III, dal 1590 al 1600*, p. 281-283.

¹³⁸ P. 169.

¹³⁹ P. 131-133.

Après avoir passé près de neuf mois en Espagne, Rubens réussit enfin à recevoir les instructions secrètes qu'il attendait pour entamer les négociations avec la cour d'Angleterre. Si, pendant tout le temps de son séjour, le roi, le comte-duc et les grands seigneurs espagnols lui avaient témoigné toute l'estime qu'ils faisaient de sa personne et de son talent, il reçut, au moment de son départ, des marques encore plus éclatantes de la bienveillance royale. D'abord, Philippe IV, dans une lettre adressée à l'infante Isabelle, et dont Rubens était porteur, autorisait cette princesse à lui faire payer tout ce qu'il réclamerait pour les dépenses de son voyage¹⁴⁰. Ensuite, ce prince lui octroya un office de secrétaire du conseil privé de la cour de Bruxelles, pour toute sa vie, avec la survivance à son fils Albert, ce qui vaut, dit Pacheco¹⁴¹, mille ducats par an. En outre, il est probable, d'après ce que rapporte Baldinucci¹⁴², que le maître flamand emporta un grand nombre de commandes du roi et du comte-duc, tant pour des tableaux, que pour des cartons de tapisseries.

¹⁴⁰ Voy. le texte de cette lettre en espagnol, dans l'introduction aux lettres inédites de Rubens, par M. Gachet, p. XLIV.

¹⁴¹ P. 100, *Arte de la pintura*.

¹⁴² *Ut supra*, p. 285.

CHAPITRE XI

Voyage de Velasquez en Italie. – Ses études à Rome, tableaux qu'il exécute dans cette ville. – Accueil qu'il reçoit du roi à son retour. – Indication de quelques-uns de ses ouvrages.

1629 – 1631

La liaison qui s'était établie entre Velasquez et Rubens, pendant le séjour de ce dernier en Espagne, dut beaucoup profiter à l'élève de Pacheco. À cette époque, le peintre d'Anvers était dans toute sa gloire: la fécondité de son imagination, la facilité prodigieuse de son pinceau, l'éclat de son coloris, frappèrent, sans nul doute, son jeune émule, non moins que la variété de ses connaissances et la supériorité de son esprit. Comme Rubens avait fait un très-long séjour en Italie, et qu'il admirait avec passion les œuvres des maîtres de ce pays, et surtout celles du Titien, on doit croire qu'il engagea vivement le peintre espagnol à visiter cette contrée, pour y étudier, à la source même de la peinture chez les modernes, toutes les beautés de cet art. Depuis longtemps Velasquez, avait formé le projet de faire ce voyage; mais il lui fallait l'agrément du roi qui, après le lui avoir promis plusieurs fois¹⁴³, ne pouvait se décider à le laisser s'éloigner. Après le départ de Rubens, Velasquez renouvela ses instances, et le roi finit par consentir. Il lui donna même pour son voyage quatre cents ducats d'argent (*en plata*), lui faisant payer deux années de son traitement. Le comte-duc, lorsque Velasquez vint pour prendre congé, ajouta deux cents autres ducats d'or, une médaille avec le portrait du roi, et un grand nombre de lettres de recommandation¹⁴⁴.

Velasquez partit de Madrid, par ordre du roi, avec le marquis de Spinola, qui allait prendre le commandement des troupes espagnoles dans le duché de Milan. Il gagna Barcelone, où il s'embarqua le jour de Saint-Laurent (10 août) 1629, et vint aborder à Venise. Il y fut logé dans le palais de l'ambassadeur d'Espagne, qui l'admit à sa table, et le fit accompagner par ses domestiques, lorsqu'il sortait pour visiter la ville et ses environs, à cause des troubles qui agitaient alors l'Italie. Après un court séjour à Venise, il prit la route de Rome, par Ferrare, où, selon Palomino¹⁴⁵, il ne s'arrêta que deux jours pour admirer les œuvres du Garofolo. Pacheco raconte qu'il se présenta dans cette ville, chez le cardinal Sachetti, légat du pape, et autrefois nonce en Espagne, auquel il remit une lettre d'introduction d'Olivarès. Le cardinal accueillit le peintre de Philippe IV avec empressement; il lui fit beaucoup d'instances pour qu'il logeât dans son palais, pendant le temps qu'il étudierait à Ferrare, et pour qu'il mangeât à sa table. Velasquez s'en excusa modestement, en disant qu'il ne mangeait pas aux heures ordinaires; mais que, néanmoins, si Son Éminence désirait être obéie, il changerait ses habitudes. Le cardinal ayant reçu cette réponse, envoya un gentilhomme espagnol, qui était à son service, avec ordre de se mettre à la disposition du peintre, de le faire servir de la même manière que s'il eût mangé à sa table, et de lui montrer les choses les plus curieuses de la ville. Informé que le départ de Velasquez devait avoir lieu le lendemain, le prélat ordonna de commander des chevaux et le fit accompagner pendant seize milles, jusqu'à un pays nommé Cento (la patrie du Guerchin). De là, Velasquez se dirigea, en toute hâte, vers Rome, en passant par Bologne et Lorète, mais sans s'y arrêter, et même sans se donner le temps de remettre aux cardinaux Ludovisi et Spada, qui se trouvaient dans la première de ces villes, les lettres de recommandation qui leur étaient adressées.

¹⁴³ Pacheco, p. 103.

¹⁴⁴ *Id. ibid.*, p. 103.

¹⁴⁵ V^e Velasquez, p. 78, n^o 406.

Arrivé à Rome, le peintre de Philippe IV fut reçu avec beaucoup de distinction par le cardinal Barberini, neveu du pape Urbain VIII, qui lui offrit un logement dans le palais du Vatican, et lui fit donner les clefs de plusieurs pièces, dont la principale était entièrement peinte à fresque de la main de Federigo Zuccherò, avec des sujets tirés de l'Écriture sainte, parmi lesquels on voit Moïse devant Pharaon. Velasquez refusa de loger au Vatican, pour ne pas être seul; il se contenta d'accepter l'offre qui lui fut faite de donner l'ordre aux gardiens qu'on le laissât entrer sans difficulté, toutes les fois qu'il le voudrait, pour dessiner le *Jugement dernier* de Michel-Ange, ou les ouvrages de Raphaël; et il vint étudier souvent ces peintures, avec grand profit. Plus tard, charmé par la situation du palais ou Vigne des Médicis, sur la Trinité des Monts, et croyant ce site très-favorable à l'étude pendant le printemps, parce qu'il s'étendait sur la partie la plus élevée et la plus aérée de Rome, et qu'il s'y trouvait un grand nombre de statues antiques, il obtint la permission du grand-duc de Florence, par l'intermédiaire de l'ambassadeur d'Espagne, le comte de Monterey, de s'y établir. Il y passa deux mois, jusqu'à ce qu'une fièvre tierce l'eut obligé à chercher un refuge dans la maison du comte. Pendant cette indisposition, l'ambassadeur, beau-frère d'Olivarès, prit le plus grand soin du peintre favori du roi son maître, et de son premier ministre. Il lui envoya son médecin le visiter, et voulut supporter seul toutes les dépenses occasionnées par sa maladie. En outre, il donna l'ordre de lui procurer tout ce qu'il pourrait demander, vint le voir quelquefois, et envoya savoir souvent de ses nouvelles. Tel est le récit que Pacheco¹⁴⁶ fait du premier voyage de son gendre et de son séjour à Rome. À part les études faites par Velasquez dans le Vatican, Pacheco ne mentionne d'autres peintures de son gendre que son propre portrait, donné à Pacheco lui-même, et un portrait sur toile de la reine de Hongrie, fille de Philippe III, que l'artiste fit à Naples, où il alla s'embarquer, et qui était destiné au roi d'Espagne¹⁴⁷. Palomino et d'autres biographes disent que Velasquez fit à Rome le tableau de *Joseph vendu par ses frères*, et celui de *Vulcain averti par Apollon de l'infidélité de Vénus*¹⁴⁸. Palomino ajoute¹⁴⁹ que Velasquez emporta ces deux tableaux en Espagne, où il les offrit au roi, à son retour à Madrid, au commencement de 1631, après une absence de dix-huit mois. Le roi les reçut avec une grande satisfaction, et les fit placer au *Buen Retiro*, d'où le *Joseph* fut bientôt transporté à l'Escorial dans la salle du chapitre.

C'était d'après le conseil d'Olivarès que Velasquez s'était présenté chez le roi, pour le remercier de ce qu'il avait bien voulu tenir la promesse qu'il lui avait faite en partant, de ne se laisser *pourtraire* par aucun autre artiste pendant son absence. «Philippe IV, dit Pacheco¹⁵⁰, se réjouit beaucoup de son retour, et la distinction ainsi que la générosité avec lesquelles le traita un si grand monarque sont à peine croyables. Il lui donna, dans sa galerie, un atelier dont il garda la clef, venant le voir peindre presque tous les jours. Mais ce qui dépasse tout ce qu'on pourrait imaginer, c'est que le roi, lorsque l'artiste le peignit à cheval, posa, dans une seule séance, trois heures de suite, de son plein gré et avec une véritable bienveillance.»

Parmi les nombreuses récompenses que ce prince lui donna dans l'espace de six mois, Pacheco compte trois offices de secrétaires de la ville de Séville, qui furent octroyés au père de Velasquez, et dont chacun valait mille ducats par an. En moins de deux années, le peintre de Philippe IV reçut un office de garde-robe (*guarda-ropa*), et celui d'aide de la chambre (*ayuda de camara*), en 1638; l'honorant de la clef de chambellan, distinction fort enviée de beaucoup de cavaliers de l'habit (de Santiago et de Calatrava). «Pour moi, ajoute Pacheco¹⁵¹, à qui revient une si grande part de son bonheur, j'espère que, grâce au soin et à la ponctualité qu'il apporte chaque jour au service de Sa Majesté, il augmentera et améliorera son art, ainsi qu'il le mérite; et qu'il recevra les prix et les

¹⁴⁶ *Arte de la pintura*, p. 103 à 105 inclusivement.

¹⁴⁷ Il est au *Real Museo*, *catologo*, n° 135.

¹⁴⁸ Ce dernier tableau est au *Real Museo*, *catologo*, n° 195.

¹⁴⁹ *Ut supra*, p. 78.

¹⁵⁰ P. 105.

¹⁵¹ *Ibid.*

récompenses dus à son heureux génie, dont les qualités supérieures sauront le maintenir, sans aucun doute, à la hauteur où il s'est élevé maintenant.» Ces souhaits du bon Pacheco, qui terminent sa trop courte notice sur son élève et gendre, ont été pleinement réalisés. C'est à partir du retour de son premier voyage d'Italie, que Velasquez a exécuté ses plus beaux ouvrages: d'abord, ses portraits de cour, si brillants, si vrais, si originaux, si espagnols; ensuite, ses tableaux de scènes intérieures du palais, comme ses *Meninas*¹⁵², où les usages, les costumes et les personnages du temps sont rendus avec une perfection incroyable; ses compositions *di mezzo carattere*, comme son tableau de *Las hilanderas*¹⁵³, délicieuse scène d'un naturel exquis, relevée par les plus charmants détails, et par une admirable disposition de la lumière; enfin, ses tableaux d'églises, ses paysages et ses *Bodegones*, scènes vulgaires dans le genre d'Adrien Brawer ou de Van Ostade, mais traitées, comme celles de Ribera, dans un style tout espagnol. L'ensemble de ces œuvres si diverses, mais toutes également remarquables, prouve que Philippe IV et son ministre ne s'étaient point trompés, lorsqu'à l'apparition du portrait de Gongora, ils avaient deviné le génie d'un grand maître.

¹⁵² *Real Museo, catalogo*, n° 155.

¹⁵³ Ou *Fabrique de tapis*, *ibid.*, p. 355.

CHAPITRE XII

Artistes italiens au service de Philippe IV. – Juan Bautista Crescencio. – Pompeo Leoni. – Le Panthéon de l'Escorial. – Le Buen Retiro. – Cosimo Lotti. – Baccio del Bianco. – Angel Michele Colonna et Agostino Mitelli. – Pietro Tacca et la statue équestre de Philippe IV.

1621 – 1665

Depuis Charles-Quint et Philippe II, l'Italie était en possession de fournir un grand nombre d'artistes à la cour d'Espagne. Parmi ceux qui furent employés avec honneur sous les règnes de Philippe III et de son fils, Juan Bautista Crescencio, que nous avons déjà indiqué, mérite une mention particulière. Il était d'une noble famille romaine, et frère du cardinal Crescenzi (Pietro Paolo). Il peignait d'une manière remarquable des fleurs et des fruits, et Palomino¹⁵⁴ rapporte qu'il y avait de son temps, au palais de Madrid, une toile qui donnait une haute idée de son talent dans ce genre. Mais sa réputation, comme architecte, était beaucoup plus assurée, et c'est à cet art que son nom doit d'être parvenu jusqu'à nous. Le Baglione, dans sa notice sur Crescenzi¹⁵⁵, rapporte qu'après avoir été fait, par Paul V, surintendant de la belle chapelle Pauline, à Sainte-Marie-Majeure, et de tous les autres travaux exécutés par ordre de ce pontife, il fut emmené en Espagne, en 1617, par le cardinal Zappada, qui le recommanda au roi Philippe III. Ayant présenté à ce prince quelques tableaux qui lui plurent, il fut admis à concourir, avec d'autres artistes, au plan des tombeaux des rois d'Espagne à l'Escorial. Le modèle de Crescenzi fut exposé avec les autres, dans la galerie de ce palais, et le roi l'ayant jugé le meilleur, le chargea de l'exécuter. Mais, comme il n'y avait sur les lieux ni matériaux de bonne qualité, ni ouvriers assez capables, Crescenzi retourna en Italie avec des lettres du roi adressées à différents princes. À Florence, il engagea Francesco Generino, sculpteur; à Rome, Pietro Gatto, Sicilien, graveur; Francuccio Francucci et Clemente Censore, fondeurs; Giuliano Spagna, Gio. Bat. Barnici, Siennois, et deux Flamands, doreurs. Revenu avec eux en Espagne, il mit la main à l'œuvre de la sépulture royale, qu'on a nommée Panthéon. C'est une chapelle souterraine, à laquelle on descend par soixante degrés: elle est entièrement privée de la lumière du jour. Sa forme est sphérique; en face de l'escalier est l'autel; au-dessus, un crucifix de bronze de Pietro Tacca, dont nous parlerons bientôt; tout autour, de magnifiques ornements encadrent les tombeaux des rois d'Espagne, depuis Charles-Quint. Chaque tombeau est séparé du plus rapproché par des doubles pilastres de brocatelle, au milieu desquels sont placés des anges qui tiennent des torchères, au nombre de trente, comme les tombeaux. L'œuvre est d'ordre corinthien, et les ornements en bronze, du Francucci et du Censore, sont enrichis d'or et d'argent.

Ce fut Pompeo Leoni, fils du graveur en médailles et sculpteur, Leone Leoni, d'Arezzo, dont nous avons raconté ailleurs¹⁵⁶ la vie aventureuse, qui fit toutes les statues de ces tombeaux, ainsi qu'un grand nombre d'autres pour l'Escorial. Il avait également travaillé pour des particuliers, et l'on cite de lui la statue du duc de Lerme, faisant partie du tombeau de ce ministre de Philippe III, dans l'église de Saint-Paul, à Valladolid¹⁵⁷.

¹⁵⁴ P. 76, n° 105.

¹⁵⁵ *Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori dal pontificato di Gregorio XIII, del 1572, fino ai tempi di papa Urbano VIII, nel 1642; Roma, in-4°, 1733, p. 251 et suiv.*

¹⁵⁶ Voy. l'*Histoire des plus célèbres amateurs italiens*, p. 250 et suiv.

¹⁵⁷ Baldinucci, *vita di Vicencio Carducci*, p. 315, *Dec. III, della parte III, dal 1600 al 1610*.

Le Panthéon de l'Escorial, commencé vers 1619, ne fut achevé qu'en 1654. Sa consécration fut faite le 15 mars de cette année, avec la plus grande pompe, en présence du roi et de toute sa cour. Lorsque les corps de Charles-Quint, de son fils, de son petit-fils, et des reines qui avaient continué cette race royale, eurent été descendus dans la chapelle, et déposés, chacun à sa place, dans de magnifiques sarcophages de porphyre, un frère hiéronimite prononça une éloquente oraison funèbre, sur ce texte tiré d'Ézéchiel: «*Ô vous, ossements desséchés, écoutez la parole du Seigneur*¹⁵⁸.»

Pour récompenser les services de Crescenzi, Philippe IV l'honora de l'habit de Santiago et du titre de marquis de La Torre, et le nomma surintendant des travaux faits dans les palais et Alcazars. Suivant le Baglione, ce fut Crescenzi qui donna le plan du *Buen Retiro*, d'ordre dorique, que le comte-duc fit bâtir et qu'il offrit au roi, presque aussitôt après son avènement à la couronne. Ce prince fit à ce palais quelques augmentations, et il éleva en outre, au milieu des agréables jardins qui l'entourent, les deux pavillons appelés les Hermitages de Saint-Antoine et de Saint-Paul, qu'il fit décorer de fresques. – Nous ignorons si Crescenzi fut également l'architecte de l'église de Saint-Isidore, construite par ordre de Philippe IV, et qui est, encore aujourd'hui, le monument religieux le plus imposant de Madrid. – Selon Palomino, le Crescenzi mourut dans cette ville en 1660, à l'âge de soixante-cinq ans environ, et le Baglione ajoute qu'il fut enterré en grande pompe dans l'église *del Carmine*.

Cosimo Lotti, peintre, architecte et ingénieur, était un Florentin, élève de Bernardino Poccetti, qui fut d'abord employé par le grand-duc Cosme II, à restaurer les fontaines de sa villa de Pratolino, et spécialement toutes les statues et figures que l'eau fait mouvoir. Il exécuta ensuite pour les jardins du palais Pitti, des groupes, une barque et d'autres jets d'eau qui paraissaient de merveilleuses inventions à cette époque. En 1628, Philippe IV désirant ajouter un théâtre au palais du *Buen Retiro*, demanda au duc de Toscane un artiste capable, non-seulement de donner le plan et de diriger la construction de cet édifice, mais aussi d'inventer et de faire mouvoir les décorations et les machines nécessaires aux représentations. Le grand-duc, après avoir consulté Giulio Parigi, architecte alors en grande réputation à Florence, choisit Cosimo Lotti, et lui proposa de se rendre en Espagne, ce que celui-ci accepta, emportant avec lui quelques-unes de ses inventions. Dès qu'il fut arrivé à Madrid, le roi s'empressa de lui faire commencer la construction du théâtre. Cosimo le disposa attendant au palais, de telle sorte, que de l'appartement du roi, on avait la vue de toute la scène, et que l'on pouvait également bien voir et entendre les comédies. Comme le fond de la scène s'ouvrait sur la campagne, l'architecte put facilement y disposer les dessous et les gradins pour manœuvrer les machines. Il réussit tellement bien, que pour faciliter après lui les changements de décorations, il composa un livre orné de dessins et contenant toutes les explications nécessaires. Le roi lui avait accordé un traitement considérable, et lui avait donné un logement dans les dépendances du palais¹⁵⁹.

Carducho¹⁶⁰ décrit en ces termes une représentation donnée par Cosimo Lotti devant la cour, et dans laquelle il fut témoin d'une des plus singulières inventions de cet ingénieur. – «Devant les fenêtres des voûtes de l'appartement du roi, on avait disposé, dit-il, un théâtre portatif en planches, pour donner une représentation des machines, dans laquelle Cosimo Lotti, fameux ingénieur florentin, envoyé par le grand-duc de Toscane au service de Sa Majesté, a donné une exhibition de ses étonnantes et admirables inventions. Pour montrer son talent, lorsqu'il fut arrivé, il fit une tête de satyre, d'un travail remarquable, laquelle avec un air féroce, remue les yeux, les oreilles, les cheveux, et ouvre la bouche avec tant de force et en poussant un tel cri, qu'elle épouvante et frappe de stupeur quiconque n'a pas été averti à l'avance. C'est ainsi, qu'en ma présence, un homme qui ne s'attendait pas à cet horrible cri, fut pris d'une telle frayeur, qu'il se précipita d'un bond à plus de quatre pas. On ignore si la tête qu'avait fabriquée Albert le Grand était aussi étonnante que celle-ci. Cosimo donna une représentation

¹⁵⁸ Ximenès, *descripcion del Escorial*, p. 344, 353: il est cité par M. W. Stirling, *Velasquez and his Works*, p. 55-56.

¹⁵⁹ Baldinucci, *Dec. IV, della parte I, dal 1630, al 1640*; V^o *Cosimo Lotti*, p. 306 et suiv.

¹⁶⁰ Traduit par Baldinucci, *ibid.*, p. 309.

au palais, où l'on voyait la mer agitée d'une telle manière, et avec un tel effet, que ceux qui en étaient témoins furent obligés de sortir avec le mal de cœur (*collo stomaco alterato*), comme s'ils eussent été réellement sur mer, ainsi qu'il parut chez plusieurs dames, de celles qui assistèrent à cette fête.»

Ce n'est pas tout: Cosimo ayant offert au roi sa fameuse tête de satyre, la reine la fit voir à quelques-unes de ses dames, en leur inspirant la crainte que cette tête ne fût une invention surnaturelle, qui avait la faculté d'espionner la conduite et les paroles des courtisans, pour tout rapporter au roi ou à elle-même. Cette explication leur inspira une telle frayeur, qu'elles n'osaient plus se risquer à parler, afin de n'être point entendues par cette tête¹⁶¹.

Philippe IV fut tellement satisfait des représentations données par Cosimo Lotti, qu'il lui fit cadeau des machines et des costumes employés dans l'une d'elles. L'artiste voulut appeler alors le public à juger de ses étonnantes inventions. Il fit payer un droit d'entrée, et gagna, dit Baldinucci¹⁶²

¹⁶¹ Baldinucci, *ibid.*, p. 308.

¹⁶² *Ibid.*, p. 310.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.