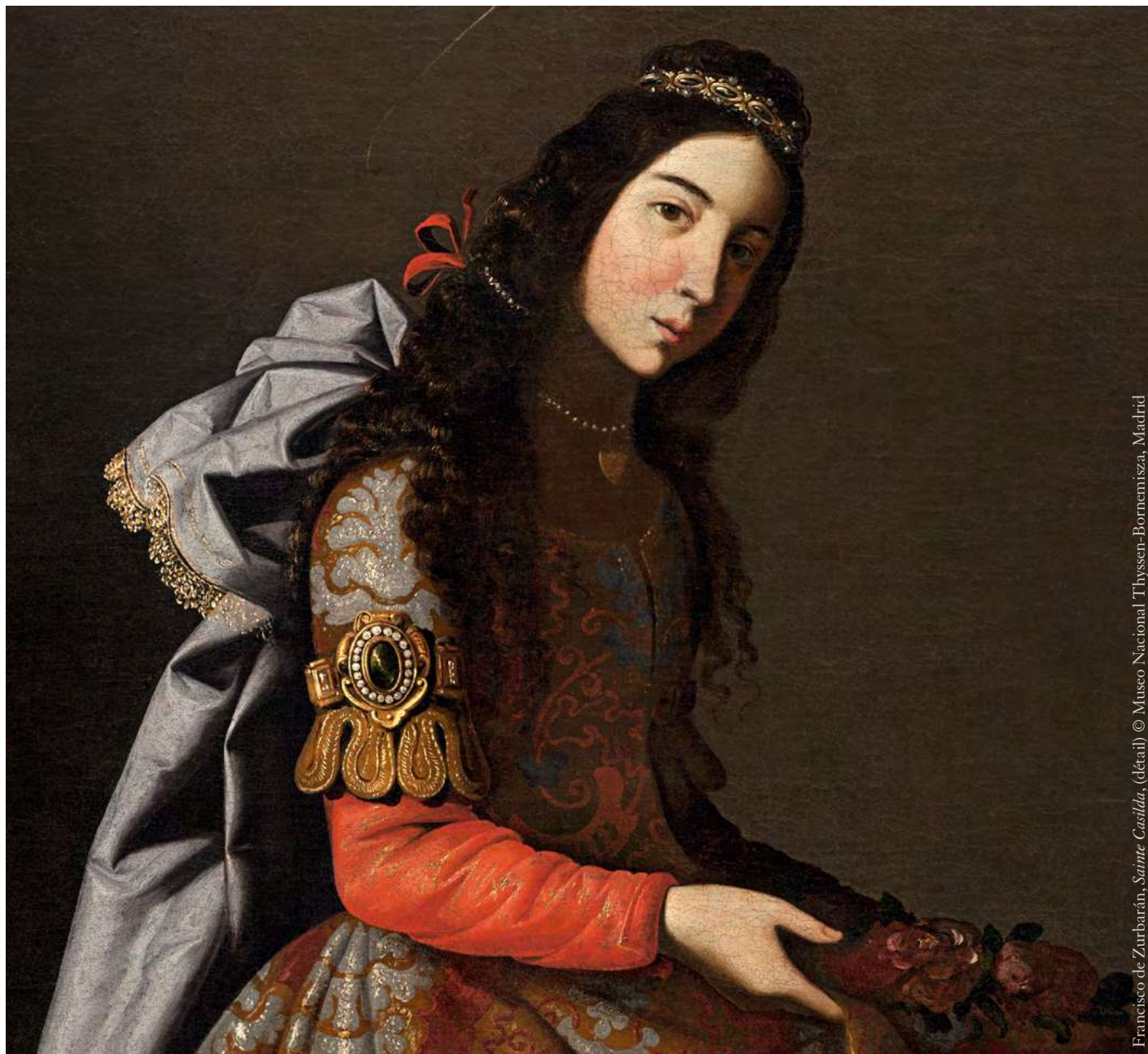




Francisco de Zurbarán, *Sainte Casilda*, (détail) © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

ZURBARÁN

(1598–1664)

DOSSIER PÉDAGOGIQUE EN LIEN AVEC L'EXPOSITION

VISITE AUTONOME





Francisco de Zurbarán, *Sainte Casilda*, vers 1635 © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Sommaire

Présentation de l'exposition p. 4

Présentation et objectifs du parcours p. 5

Préambule, rotonde du hall Napoléon p. 7

Sainte Face : (in)croyable présence du Christ p. 8

Repères biographiques p. 10

Section 1 – Séville 1626-1634 : le peintre des ordres religieux p. 11

Le Christ en croix : peindre comme un sculpteur le drame de la Passion p. 12

L'Exposition du corps de saint Bonaventure : rendre hommage à un grand théologien franciscain du Moyen Âge p. 14

Sous-section 1.1 : Le couvent de l'ordre de la Merci chaussée à Séville p. 17

Saint Sérapion : faire don de sa personne à Dieu p. 18

L'apparition de saint Pierre crucifié à saint Pierre Nolasque : rendre visible l'invisible p. 20

Section 2 - Dévotion, vision et illusion p. 23

Apparition de l'Enfant Jésus à Saint Antoine de Padoue : faire surgir le surnaturel dans le monde réel p. 24

Petit mouton (« borreguillo »), anciennement intitulé *Agnus Dei* : toucher un doux manteau laineux p. 26

Section 3 : Madrid 1634 : un séjour décisif au service du roi d'Espagne p. 29

Sous-section 3-2 : La chartreuse de Jerez de la Frontera p. 29

L'Adoration des Bergers : s'émouvoir avec Joseph et Marie devant l'Enfant Jésus p. 30

Section 4 : Figues isolées, portraits fictifs et vrais portraits p. 33

Sainte Apolline : se mettre dans les pas d'une élégante sainte p. 34

Sainte Casilda : se mettre dans les pas d'une élégante sainte p. 36

Section 5 : Les natures mortes p. 39

Sous-section 5.1 : Zurbarán père ou la présence silencieuse des objets p. 39

Nature morte aux citrons, oranges avec une rose ; Tasse d'eau et rose : contempler la beauté des objets du quotidien p. 40

Section 6 : Séville, Madrid : Les dernières années, 1650-1664 p. 43

Sous-section 6-2 : Murillo/ Zurbarán p. 43

L'Immaculée Conception de Zurbarán : une jeune fille pleine de tendresse p. 44

L'immaculée conception avec six figures de Murillo : une jeune fille pleine de tendresse p. 46

Section 7 : Zurbarán et la France : de l'imaginaire romantique aux avant-gardes p. 49

Saint François d'Assise de la National Gallery de Londres et du musée des Beaux-Arts de Lyon : voir un modèle de l'austère mysticisme espagnol pour le 19^e siècle p. 50

Un moine en prière de Manet : voir Zurbarán comme précurseur de la modernité p. 52

Poursuivre sa visite

dans l'exposition « Sculpter la couleur » p. 54

dans les collections de peintures espagnoles p. 56

Bibliographie et sitographie p. 60

Exposition du 7 octobre 2026 au 25 janvier 2027,
hall Napoléon

Zurbarán (1598-1664)

L'exposition rassemble 65 tableaux, très majoritairement des peintures du maître (50). Quelques peintures, datant de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle, permettent d'évoquer en épilogue l'importance de Zurbarán pour les avant-gardes en France (Édouard Manet, Pablo Picasso, Juan Gris). L'exposition est organisée en sept sections. Elle aborde les différentes facettes de l'œuvre peint de Zurbarán. Francisco de Zurbarán compte, avec Diego Velázquez (1599-1660) et Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), parmi les peintres espagnols les plus importants du 17^e siècle. D'abord considéré comme un caravagesque marqué par l'ascétisme monastique, il a progressivement été reconnu au 20^e siècle comme un coloriste prodigieux et célébré pour son style très personnel, qui allie la simplification des volumes à un naturalisme saisissant.

Communiqué de presse de l'exposition « Zurbarán (1598-1664) » :
<https://presse.louvre.fr/wp-content/uploads/2026/08/10673e03f4df31921e9bb2dd64f76a59.pdf>

Présentation et objectifs du parcours

Ce parcours est destiné aux professeurs d'espagnol, aux professeurs d'histoire du Bachelier dont le programme traite de la Réforme catholique au temps de Philippe II (1556-1598) et aux enseignants d'histoire des arts. La plupart des 15 œuvres sélectionnées dans les 7 sections de l'exposition offrent un regard sur l'ensemble de la production du peintre sévillan tout en privilégiant « le peintre des religieux, des moines, de la Réforme catholique », autant d'expressions communes pour définir l'artiste. Zurbarán est celui qui met en image les principes édictés par le Concile de Trente en matière d'art religieux.

Le parcours se propose de montrer que Zurbarán :

- répond aux attentes d'une société espagnole très chrétienne. Ses commanditaires principalement religieux sont imprégnés de la Réforme catholique et des consignes du Concile de Trente qui règlent le statut de l'image sacrée. Elle doit émouvoir et guider le fidèle par sa simplicité et sa clarté.
- traduit en image la nouvelle spiritualité née du Concile de Trente en inventant un style propre dont l'évolution est perceptible comme lorsqu'il se confronte, par exemple, à Murillo (1617-1682) à la fin de sa carrière.
 - Compositions ingénieuses qui brouillent les repères entre espace sacré et profane, surnaturel et quotidien et qui traversent la plupart de son œuvre.
 - Contrastes de lumière qui dramatisent les scènes et sculptent des formes simplifiées.
 - Utilisation audacieuse de la couleur et virtuosité dans le rendu des matières.
 - Recherche d'un puissant naturalisme.
- n'est pas seulement le peintre des moines et des saintes, le peintre du mysticisme et de la spiritualité espagnole du Siècle d'or, en prenant l'exemple de ses natures mortes.
- la fortune critique du peintre avec l'exemple d'Édouard Manet, admirateur de « la modernité » de la peinture espagnole du 17^e siècle.

L'enseignant peut compléter et approfondir la visite de l'exposition « Zurbarán » en parcourant « Sculpter la couleur » proposée en parallèle dans le hall Napoléon. Cette exposition fait découvrir les sculptures religieuses polychromes du Siècle d'or espagnol. Deux œuvres emblématiques sont proposées à la fin du parcours. Tout comme la peinture, sculpter doit émouvoir le fidèle.

L'exposition « Zurbarán » est l'occasion de découvrir ou redécouvrir la collection de peintures espagnoles dont les salles viennent de rouvrir. Trois œuvres du sévillan Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), en lien avec la section 6 de l'exposition « Zurbarán », sont étudiées à la fin du dossier dont *La Cuisine des Anges* qui vient d'être restaurée.

Communiqué de presse de l'exposition « Sculpter la couleur » :
<https://presse.louvre.fr/wp-content/uploads/2026/07/79b9f4ee2a6515fc4bcbadb77d3d310a-1.pdf>
Jours d'ouverture des salles : <https://www.louvre.fr/visiter/jours-d-acces-aux-collections>

Préambule, rotonde du hall Napoléon

Au cœur de l'art espagnol du 17^e siècle. Deux expositions en résonance

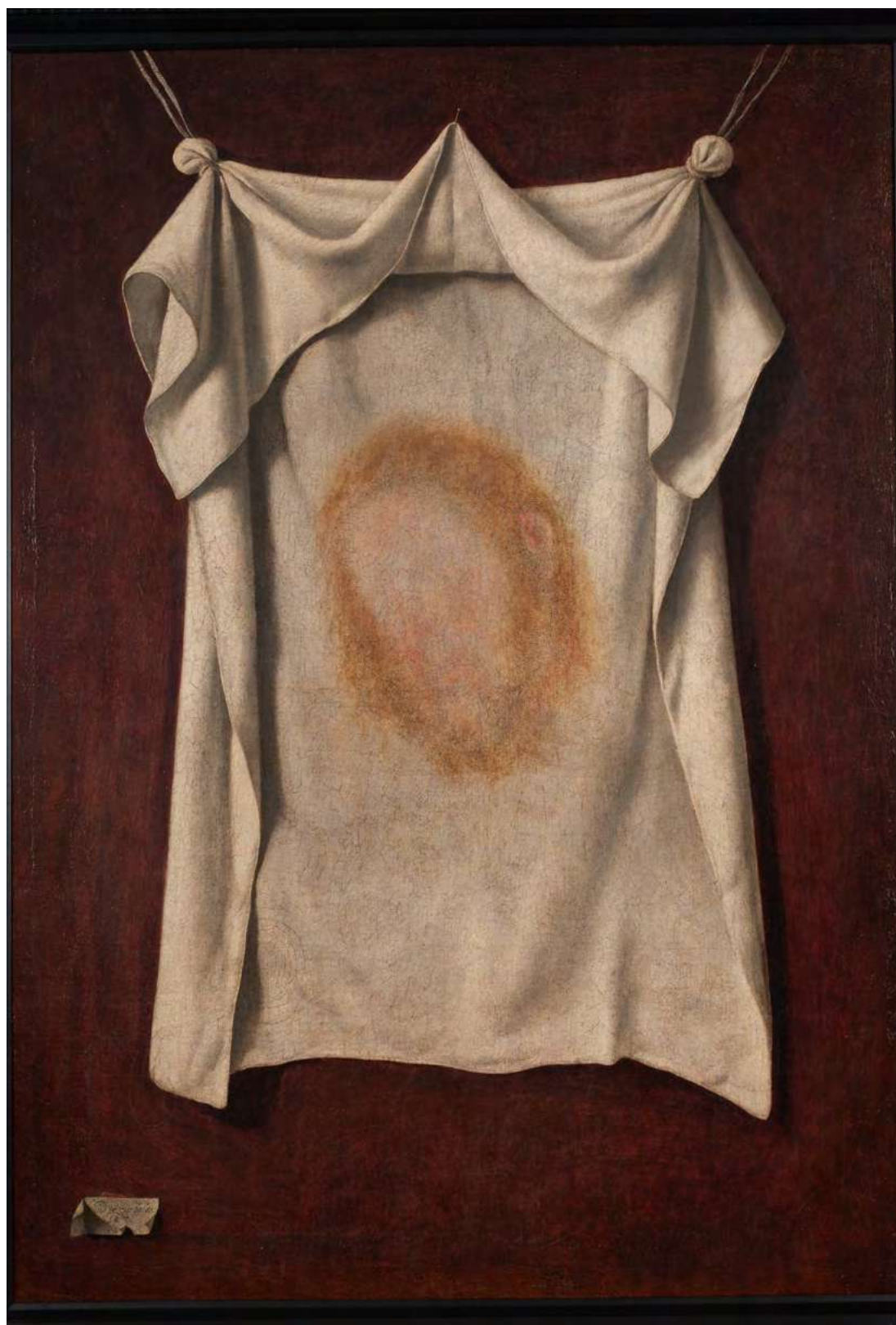
« Le 17^e siècle constitue l'un des âges d'or de l'art espagnol. Le règne des Habsbourg d'Espagne, notamment de Philippe IV (1621-1665), surnommé le roi-planète, est marqué par la puissance de la monarchie catholique. La couronne d'Espagne contrôle de nombreux territoires en Europe, comme Naples ou les Pays-Bas espagnols, ainsi qu'un vaste empire en Amérique et en Asie. Mais la période est aussi marquée par un déclin économique et de grandes catastrophes comme la peste de Séville en 1649. Dans le contexte de la Contre-Réforme, l'Église catholique doit réaffirmer son autorité face au protestantisme à l'échelle européenne. Un nouveau rôle est assigné aux œuvres d'art sacré : peintures et sculptures sont commandées pour émouvoir les fidèles et renforcer la foi.

Ces deux expositions complémentaires peuvent être visitées indépendamment. La première est consacrée au peintre Francisco de Zurbarán (1598-1664), dont l'œuvre a profondément marqué l'histoire de la peinture, et ce jusqu'aux artistes des 19^e et 20^e siècles. On y découvre l'ensemble de sa carrière grâce à des prêts exceptionnels, et en partenariat avec la National Gallery de Londres et l'Art Institute de Chicago.

La seconde est une invitation au Museo Nacional de Escultura à Valladolid, le musée national en Espagne consacré à la sculpture. Elle permet de découvrir, pour la première fois en France, une sélection de chefs-d'œuvre de ce musée et la force expressive des sculptures en couleur produites au 17^e siècle en Espagne. »

Panneau introductif aux deux expositions

Sainte Face : (in)croyable présence du Christ



Francisco de Zurbarán,
Sainte Face, 1658, huile
 sur toile, 105 x 83,5 cm.
 Valladolid, musée National
 de la Sculpture, CE0850
 © Museo Nacional de
 Escultura, Valladolid

Sainte Face : (in)croyable présence du Christ

La *Sainte Face*¹ dite aussi la Véronique, l'image du « véritable » visage du Christ souffrant, comme le rapportent les légendes, s'inscrit dans les dernières réalisations de Zurbarán. Peinte en 1658, l'image de dévotion est une œuvre de vieillesse mais le sujet ponctue la carrière de Zurbarán depuis 1631, date d'un 1^{er} tableau signé et daté aujourd'hui en main privée. La *Sainte Face* du musée National de la Sculpture de Valladolid peinte l'année du départ de Zurbarán pour Madrid témoigne de ses recherches, dans les années 1650-1658, pour renouveler son style. Avec La *Sainte Face* de 1658, le peintre s'éloigne des représentations traditionnelles. Il brouille le rapport du spectateur entre la fiction et l'Histoire, le passé et le présent pour donner à voir l'invisible.

La *Sainte Face* se présente sur un fond neutre et sombre. Le linge sur lequel est représenté le Christ est retenu à un mur par deux cordelettes nouées aux angles et une épingle qui retient la partie centrale formant un pli triangulaire tandis que la partie inférieure pend librement. Le visage du Christ est disposé de trois-quarts. Les pigments utilisés, le carmin et l'ocre, réduisent la représentation à une forme évanescence : les traits diaphanes émanent subtilement au centre du linge blanc. La barbe et les cheveux encadrent le nez et la bouche à peine esquissés. Dans l'angle inférieur gauche de la toile, sur le fond marron, se trouve un cartouche à moitié détaché et déchiré portant la signature et la date, élément naturaliste tout comme le linge, transformé en véritable trompe-l'œil.

Zurbarán réalise une dizaine de versions de la Sainte Face au cours de sa carrière. Elles connaissent un succès incontestable auprès d'une clientèle avide de sujets de dévotion. Le peintre fait preuve d'une grande maîtrise technique dans son utilisation du clair-obscur dans la tradition caravagesque², Zurbarán est appelé dès le 18^e siècle « le Caravage espagnol », conférant au linge de Véronique monumentalité et volume. Destinée à la contemplation privée, la *Sainte Face* de Zurbarán propose ce que pourrait être l'impression fugace d'un visage souffrant sur une simple toile de lin. Le peintre porte, avec cette version, l'illusion de « réalité » à son plus haut degré.

¹ Sainte Face : d'après la tradition (Évangiles apocryphes), alors que le Christ monte au Calvaire, une femme lui essuie avec son voile son visage. En récompense, le sauveur laisse l'empreinte de sa Sainte Face sur le voile. Le voile rendu est appelé par les Grecs *vera eikōn*, *vera icona* en latin : vraie image. À partir de ce moment, La femme nommée Bérénice est appelée Véronique. Le linge est légué au pape par Véronique. Il devient une relique vénérée. Une image non réalisée de main humaine est dite acheiropoïètes.

² Tradition caravagesque : utilisation de forts contrastes de lumière pour sculpter les volumes et dramatiser les scènes. Représentation naturaliste des personnages. Composition au cadrage serré.

Notice de l'œuvre : <https://ceres.mcu.es/pages/Main?inventory=CE0850&museum=64>

Pour approfondir : article de Victor Stoichita « La Véronique de Zurbarán » <https://seer.ufgrs.br/index.php/PortoArte/article/view/87916/50418>

Panneau introductif de l'exposition

« Francisco de Zurbarán (1598-1664) compte parmi les peintres espagnols les plus importants de l’histoire de l’art. Ses grands cycles peints pour les ordres religieux, ses figures de saintes élégantes et ses natures mortes impressionnent et émeuvent par le travail très expressif de la lumière et leur caractère sculptural. Cette exposition permet de suivre sa longue et brillante carrière, qui se déroule principalement à Séville et à Madrid. Elle rend hommage à son style très singulier qui allie la simplification des formes et des compositions épurées à une technique virtuose pour imiter le réel. Avec un immense talent, il restitue, sur la toile, l’expression d’un visage, la préciosité d’un tissu, le tombant d’un drapé, la texture des objets et la douceur de la fourrure d’un agneau ».

Repères biographiques

- 1598 : Naissance à Fuente de Cantos (Estrémadure) le 5 novembre, dans une famille de commerçants modestes.
- 1614 : Début d’un apprentissage de trois ans chez Pedro Diaz de Villanueva à Séville.
- 1617 : Mariage avec María Páez, avec qui il aura trois enfants, et installation à Llerena (Estrémadure).
- 1620 : Naissance à Llerena de son deuxième enfant Juan, qui deviendra peintre.
- 1625 : Deuxième mariage avec Beatriz de Morales.
- 1626 : Première grande commande des Frères prêcheurs de l’ordre dominicain de San Pablo el Real à Séville, qui marque le démarrage de sa carrière à Séville.
- 1627 : Exécution du *Christ en Croix* pour le couvent San Pablo el Real à Séville, première œuvre signée conservée.
- 1628 : Commande pour le couvent de la Merci chaussée à Séville sur la vie de saint Pierre Nolasque.
- 1629 : Commande pour le collège de San Buenaventura à Séville sur la vie de saint Bonaventure.
- 1630 : Obtient le titre de « maestro pintor » (maître peintre) de la Ville de Séville, sans avoir passé les examens imposés par la corporation des peintres ; le peintre est désormais établi à Séville, à la tête d’un atelier actif.
- 1634 : Voyage à Madrid pour participer au décor du Salon des royaumes au palais du Buen Retiro.
- 1638-1639 : Commande pour la Chartreuse de Nuestra Señora la Defensión à Jerez de la Frontera.
- 1639 : Commande pour le monastère de la Guadalupe à Cáceres.
- 1644 : Troisième mariage avec Leonor de Toledo, avec qui il aura six enfants.
- 1649 : Épidémie de peste à Séville et mort de son fils et collaborateur Juan.
- 1658 : Séjour à la cour à Madrid
- 1660 : Commande pour le couvent de Santa María de Jesús en Alcalá de Henares à Madrid, qui sera sa dernière grande commande monastique.
- 1664 : Rédaction de son testament et mort le 27 août à Madrid.

SECTION 1

Séville 1626-1634 : le peintre des ordres religieux

« Depuis la fin du 16^e siècle, Séville vibre de l’intense activité commerciale qui règne dans son port, sur le fleuve Guadalquivir. Sa richesse repose principalement sur le transit de l’or et de l’argent qui proviennent des territoires contrôlés par le Royaume d’Espagne en Amérique. La ville accueille aussi de nombreuses communautés religieuses. Les peintres et les sculpteurs sont mis à contribution pour embellir les églises et les couvents et pour mettre en images le message chrétien.

En 1626, Zurbarán retourne à Séville. La commande que lui passe la communauté des frères dominicains pour l’église de San Pablo el Real lui offre l’occasion de démontrer son immense talent : la monumentalité, la puissance sculpturale et l’émotion contenue du Christ en croix frappent les esprits. Après ce coup d’éclat, des commandes importantes pour plusieurs couvents permettent à l’artiste d’acquérir une grande réputation et d’être nommé maestro pintor, maître peintre, par la ville. »

Le Christ en croix : peindre comme un sculpteur le drame de la Passion



Francisco de Zurbarán,
Le Christ en croix, 1627, huile
sur toile, 229 x 165 cm
The Art Institute of Chicago
1954 15 © The Art Institute
of Chicago

Le Christ en croix : peindre comme un sculpteur le drame de la Passion

Zurbarán peint le *Christ en croix* en 1627 pour l'oratoire de la sacristie du couvent de San Pablo del Real à Séville. Il est réalisé dans le contexte d'une commande plus vaste. Comme les autres ordres à Séville dans le 1^{er} tiers du 17^e siècle, les dominicains ou frères prêcheurs décident de glorifier leur fondateur en commandant à Zurbarán, l'année précédente, vingt-et-un tableaux. Parmi cet ensemble, quatorze forment un cycle sur la vie de saint Dominique. Le *Christ en croix*, signé et daté sur un cartouche en bas de la croix, ne fait pas partie de cette vaste commande. Son iconographie voulue par les commanditaires : le Christ seul, attaché à la croix avec le plus de vérité historique, répond au renouvellement de l'iconographie de la crucifixion après le Concile de Trente.

Le corps du Christ est un corps parfait, sculptural, massif, sans trace des supplices qui lui sont infligés avant sa mort. Son visage est penché sur son épaule et exprime une douleur intérieure. L'approche naturaliste du peintre se lit dans les détails qu'il accorde à la barbe, aux cheveux ou aux gouttes de sang. Les jambes sont raides, les pieds et les mains encloués. La souffrance se lit dans l'extrême tension imposée aux bras étirés. Le Christ se détache sur un fond neutre et sombre dont la lumière latérale produit une vision des formes en relief. Elle met en valeur le corps nu du Christ, le périzonium, le linge noué autour des hanches de Jésus, peint dans toutes les nuances de blanc et les plis du tissu.

Si Zurbarán fait preuve d'une grande économie de moyens, il rend avec force la présence du Christ et l'intensité dramatique de la scène. Le théoricien et biographe de Zurbarán, Antonio Palomino (1655-1726) s'émerveille devant l'œuvre : « dans la sacristie du couvent [...] de San Pablo il y a un crucifix [de sa main] que l'on montre derrière la grille fermée de la chapelle, peu éclairée : tous ceux qui le voient, sans être au courant croient que c'est une sculpture ». La présence du Christ est saisissante mais en posant sa signature dans un cartellino en trompe-l'œil, Zurbarán affirme que ce n'est ni une sculpture, ni un vrai Christ mais qu'il s'agit de sa peinture. En choisissant de

représenter le Christ avec quatre clous, Zurbarán répond aux controverses sur l'image du crucifié et se conforme à l'orthodoxie de l'iconographie religieuse de l'artiste et théoricien Francisco Pacheco (1564-1644), censeur des peintures sacrées pour le tribunal de l'Inquisition à Séville depuis 1619 et rédacteur d'un *Arte de la pintura* (1638). Fidèle aux préceptes de la Réforme post-tridentine, le Christ en croix parvient à transmettre une émotion spirituelle qui marque les contemporains du peintre et lui assure rapidement de nouvelles commandes.

L'Exposition du corps de saint Bonaventure : rendre hommage à un grand théologien franciscain du Moyen Âge



Francisco de Zurbarán,
L'Exposition du corps de saint Bonaventure, 1629, huile sur toile, 245 x 220 cm, Paris, musée du Louvre, département des Peintures, MI 205 © GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Franck Raux

L'Exposition du corps de saint Bonaventure : rendre hommage à un grand théologien franciscain du Moyen Âge

L'Exposition du corps de saint Bonaventure est le dernier tableau du cycle d'histoire de saint Bonaventure réalisé par Zurbarán au collège du couvent de San Buenaventura à Séville en 1629. Le peintre répond à une commande majeure alors qu'il travaille pour le couvent de la Merci chaussée. C'est grâce à son atelier que Zurbarán peut honorer ces commandes. Le collège de San Buenaventura construit au début du 17^e siècle, une réponse aux consignes du Concile de Trente, est le lieu d'enseignement théologique des franciscains ou frères mineurs. Les frères décident en 1627 d'installer dans la nef de l'église du collège un cycle de peintures célébrant la vie de leur grand théologien, saint Bonaventure, mort à Lyon en 1274 alors qu'il présidait un concile dans cette ville (*Saint Bonaventure au concile de Lyon* précède *L'Exposition du corps de saint Bonaventure*)

Zurbarán représente l'exposition de saint Bonaventure avant son enterrement. Le visage émacié, il est exposé au centre de la composition sur une civière recouverte d'un tissu damassé chatoyant. Revêtu des insignes de son rang, il porte un costume liturgique contemporain du peintre dont la blancheur éclatante met en valeur le personnage : une chasuble romaine, une mitre, des gants blancs. Le chapeau rouge de cardinal, dignité acquise en 1273 par le saint, est posé sur ses pieds. Zurbarán construit son tableau autour d'une audacieuse diagonale formée par le corps de Saint Bonaventure. Il dispose de nombreux personnages, présents au concile, en cercle autour du défunt pour les derniers hommages funèbres. Leurs traits, modelés par de larges touches colorées, sont si individualisés que l'on pense à des portraits. Ils permettent de reconnaître, à gauche, le roi Jacques I^{er} d'Aragon (1214-1276) portant une couronne et un luxueux pourpoint. Il s'entretient avec le pape Grégoire X (1271-1276), avec sa haute coiffe dorée, le trirègne. Derrière le pape, le vieux personnage mitré est peut-être Pierre de Tarentaise, cardinal d'Ostie et archevêque de Lyon. À l'arrière-plan, deux gentilhommes participent avec dignité à la scène. Des frères franciscains vêtus de leur robe de bure s'approchent du corps ou se recueillent, agenouillés, en prière.

Zurbarán varie les attitudes et les gestes de chacun de ses personnages. Il rend la scène très expressive, impression renforcée par une lumière très vive qui contraste avec un fond sombre. Sa composition organisée par une oblique doit guider le regard du fidèle, qui observe la scène d'en bas alors que le tableau est installé en hauteur dans la nef. Elle l'invite à entrer dans la composition, et à prier, à l'image des deux frères franciscains agenouillés au premier plan. Zurbarán se fait l'interprète de la Réforme catholique espagnole en rappelant l'importance que les fidèles doivent accorder au culte des saints.

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064909>

Notice de *Saint Bonaventure au concile de Lyon* : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064947>

SOUS-SECTION I.1

Le couvent de l'ordre de la Merci chaussée à Séville

« L'ordre religieux de Notre-Dame de la Merci a été fondé en 1249 à Barcelone par Pierre Nolasque (1181-1256). Ses membres, les mercédares, avaient pour mission de libérer les chrétiens prisonniers des musulmans, en accomplissant des actes militaires, en payant des rançons ou en se livrant comme otages pour se substituer à eux. Au fil des siècles, l'organisation et la vocation de l'ordre ont évolué. Certains religieux décident de vivre leurs vœux de pauvreté avec plus d'austérité et ne portent pas de chaussures pour en témoigner : ce sont les frères « déchaussés ». D'autres restent fidèles à la règle d'origine et sont « chaussés ». En 1628, année de la canonisation de Pierre Nolasque, Zurbarán reçoit une grande commande pour le couvent des mercédares chaussés de Séville. Elle comprend notamment vingt-deux peintures illustrant la vie du saint pour le petit cloître et deux peintures, dont l'émouvant Saint Sérapion, pour la chapelle mortuaire du couvent. »

Saint Sérapion : faire don de sa personne à Dieu



Francisco de Zurbarán,
Saint Sérapion, 1628, huile
sur toile, 120,2 x 104 cm, The
Wadsworth, Hartford, CT.,
1951. 40 © Allen Phillips/
Wadsworth Atheneum

Saint Sérapion : faire don de sa personne à Dieu

*Saint Sérapion*¹ est peint par Zurbarán en 1628 pour le couvent de la Merci chaussée à Séville. Le tableau, signé et daté, est la 1^{re} commande des mercédaires dont l'ordre est fondé par saint Pierre Nolasque et dont la principale mission était de libérer les chrétiens captifs des musulmans. Les moines prévoient d'entreprendre un chantier de plus grande envergure pour le décor de leur couvent mais veulent s'assurer des talents du peintre. Ils choisissent de faire représenter Sérapion qui meurt crucifié à Alger en 1240 après avoir tenté de faire libérer des prisonniers chrétiens. Le sujet est d'actualité pour l'ordre puisqu'en 1628 doit s'ouvrir à Rome le procès de canonisation de Pierre Nolasque.

Saint Sérapion est présenté de face, les bras écartés et retenus par des cordes, dans un cadrage resserré. La lumière inonde l'habit blanc de l'ordre et permet de détailler les plis du collet, les trois pans du manteau et de percevoir la texture laineuse du tissu. Dans le fond sombre sur lequel se détache le saint, les branches du gibet renvoient au supplice du saint. La tête est inclinée sur l'épaule et rappelle la position de celle du Christ sur la croix. Le visage est traité avec un grand naturalisme : une boursofflure sur le front, des cheveux hirsutes, des yeux clos et une bouche à demi ouverte mais aucune trace de sang. Selon Janine Baticle (catalogue *Zurbarán*, 1988), saint Sérapion est capturé en Écosse par des pirates anglais. Attaché par les pieds et les mains à deux poteaux, bastonné, dépecé et vidé de ses tripes. La tête lui est partiellement coupée. Ici, le scapulaire de l'ordre cache ce supplice et explique la tête penchée.

Le *Saint Sérapion* de Zurbarán n'exprime aucune douleur. Le peintre transmet aux frères mercédaires méditant devant le tableau accroché dans leur chapelle funéraire (salle *De Profundis*) une souffrance et un sacrifice acceptés, l'exemple du don total à la volonté divine. Il rappelle en ce sens le vœu exprimé par l'ordre « de rédemption ou de sang » en plus de ceux de pauvreté, de chasteté et d'obéissance. Zurbarán propose une véritable image de dévotion du premier martyr mercédaire dans laquelle aucun détail anecdotique ou morbide ne vient perturber le recueillement des religieux.

¹ Saint Sérapion : Né en 1178 dans une famille noble des îles Britanniques, Sérapion, homme d'armes, se préoccupe du sort des captifs chrétiens dès sa jeunesse, lorsqu'il accompagne Richard Cœur de Lion en Palestine lors de la troisième croisade (1189-1192). Parti ensuite en Espagne pour participer au combat contre les Maures, il rencontre Pierre Nolasque en 1221 et prend l'habit des Mercédaires en 1222.

Notice de l'œuvre : https://www.thewadsworth.org/explore/collection/european-art/?__cf_chl_f_tk=yvCvFIYJ2cfBcsDy2VWHwYoi7oFNIAH_uFlrN3wa5ko-1783089358-1.0.1.1-28jhx0NhOs7pJ.oVMO7x5q2Sex5oB5Y9ptP9qAGoVko
<https://www.youtube.com/watch?v=bU8M-J6JzFA>

L'apparition de saint Pierre crucifié à saint Pierre Nolasque : rendre visible l'invisible



Francisco de Zurbarán,
*L'apparition de saint Pierre
crucifié à saint Pierre
Nolasque*, 1629, huile sur
toile, 179 x 223 cm
Madrid, Museo Nacional
del Prado, P001237 ©
Photographic Archive.
Museo Nacional del Prado

L'apparition de saint Pierre crucifié à saint Pierre Nolasque : rendre visible l'invisible

Zurbarán peint *L'apparition de saint Pierre crucifié à saint Pierre Nolasque* pour le second cloître du couvent de la Merci chaussée à Séville en 1629. Le tableau est signé et daté. Il appartient au cycle, resté inachevé, de 22 tableaux commandé en 1628 par les mercédaires dont le couvent est fondé en 1249 (entièrement reconstruit au 17^e siècle) par le roi Ferdinand III (1217-1252) sous l'impulsion de saint Pierre Nolasque. Ce dernier l'accompagne dans la reconquête de Séville, en 1248, alors en territoire musulman. Le programme iconographique, établi par les religieux, est consacré à la vie de leur fondateur en vue de fêter sa canonisation.

Zurbarán peint le moment où, alors que saint Pierre Nolasque prie, l'apôtre Pierre lui apparaît crucifié, la tête en bas par humilité envers le Christ. *D'après l'Historia General de la Orden de NS de la Merced* (Madrid, 1618) du frère Alonso Remón : Pierre Nolasque désire se rendre à Rome pour visiter le tombeau de saint Pierre, et son saint patron lui apparaît trois nuits de suite pour le consoler de son impossibilité de s'y rendre. La troisième nuit, alors qu'il prie, saint Pierre lui apparaît crucifié la tête en bas et l'exhorte à rester en Espagne, où il a beaucoup à faire. Représenté sur un fond sombre, le jeune mercédaire est agenouillé couvert de l'habit de l'ordre, ample manteau auquel Zurbarán donne toutes les nuances de blanc et dont les plis représentés avec un grand naturalisme, s'étalent sur le sol. Seul le profil gauche de Saint Pierre Nolasque est éclairé par une source lumineuse latérale qui donne à voir un visage recueilli, absorbé par la vision de saint Pierre. L'apôtre est peint avec une grande force et Zurbarán, par souci naturaliste, distingue les chairs du corps de la peau du visage rougie par l'afflux de sang. Contrairement à saint Pierre Nolasque qui se détache sur un fond sombre, Zurbarán choisit de disposer saint Pierre sur un fond brillant d'une lumière incandescente.

Par un puissant effet lumineux de clair-obscur, l'artiste représente l'irruption du divin dans le monde réel. Aucun décor ni détail superflu ne viennent perturber la communion spirituelle

qui s'instaure entre l'apôtre et le religieux. Sans renoncer au naturalisme des figures, Zurbarán réussit à mettre en image l'invisible et à brouiller le rapport à l'espace et au temps.

Notice de l'œuvre : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-appearance-of-saint-peter-to-saint-peter/2bb92358-e20d-464f-8863-acdfocdb55a9>

SECTION 2

Dévotion, vision et illusion

« Le défi de transcrire en peinture des épisodes de visions expérimentées par des saints personnages et des apparitions miraculeuses traverse tout l'œuvre de Zurbarán. Comment rendre visibles ces représentations mentales décrites dans les textes mystiques ? Quelle forme donner à l'irruption surnaturelle du divin ? Comment susciter la dévotion des fidèles qui regardent ces peintures dans un contexte religieux ? Par ses compositions audacieuses et inventives, Zurbarán parvient à faire surgir les manifestations célestes dans notre monde terrestre. Son travail virtuose de la lumière rend la présence de ces apparitions extraordinairement concrète. Le peintre joue de la frontière entre mystère et réalité, entre illusion et représentation. S'agit-il de visions mentales ou de véritables apparitions du divin ?

Les personnages en prière qui assistent à ces scènes guident notre attitude face à ces manifestations surnaturelles : par un procédé de mise en abyme, ils nous invitent à regarder ce qu'ils voient. »

Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue : faire surgir le surnaturel dans le monde réel



Francisco de Zurbarán, *Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue*, vers 1635-1640, huile sur toile, 201,5 x 126 cm, Étréham, église Saint-Romain © Région Normandie – Inventaire général / Patrick Merret, 2012

Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue : faire surgir le surnaturel dans le monde réel

Sujet rare dans l'œuvre de Zurbarán, l'*Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue* est découverte en 2004 dans l'église normande d'Étréham. Saint Antoine de Padoue (1195-1231) est un prédicateur franciscain très admiré au 13^e siècle pour ses sermons religieux. Les textes hagiographiques relatant la vie des saints rapportent qu'une nuit, il est surpris conversant familièrement avec l'Enfant Jésus. C'est ce moment visionnaire et mystique que Zurbarán choisit de représenter.

À gauche de la composition, saint Antoine de Padoue est montré de trois-quarts, le regard levé vers l'Enfant, la bouche entr'ouverte surmontée d'une moustache brune. Il est agenouillé, tient la page d'un grand livre ouvert, laissant dans l'obscurité la table sur laquelle il est posé. Il porte son habit de franciscain conventuel : une robe de drap gris brunâtre plissée à la ceinture par une cordelière avec un capuchon arrondi, séparé de l'ensemble par une sorte de collerette - ou mozette (le même habit que le *Saint François* du musée de Lyon dans l'exposition). Une fleur de lis posée sur la table restée dans l'ombre, rappelle sa pureté d'âme. La restauration a fait apparaître au sol deux autres branches de cette fleur, seules touches d'un blanc pur. L'ensemble se détache sur un fond sombre contrastant avec l'espace lumineux, qui, tout comme un vaste nimbe, entoure l'Enfant accompagné d'une nuée d'angelots. Celui-ci est figuré, debout devant le saint, les bras tendus vers lui avec beaucoup de spontanéité. Il porte une tunique rose tirant sur le mauve et sa chevelure blonde aux mèches bouclées renvoient à la virtuosité de coloriste de Zurbarán.

Zurbarán montre le dialogue, ici muet, entre saint Antoine de Padoue, « le visionnaire » et l'Enfant, « l'apparition ». Le saint a peut-être abandonné sa lecture, surpris par le garçonnet. Interprète de l'expérience mystique des saints, Zurbarán joue sur l'ambivalence de la représentation d'une vision en peinture. Image mentale ou véritable rencontre ? Par cet art qui mêle illusion et quotidien, terre et ciel, l'artiste sévillan donne à voir aux fidèles l'intense spiritualité des saints et les invite à participer au surgissement du surnaturel.

Notice de l'œuvre : <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM14001172>

Pour approfondir : article d'Odile Delanda *Un nouveau tableau de Zurbarán en Normandie* <https://journals.openedition.org/insitu/9421>

*Petit mouton (« borreguillo »), anciennement intitulé Agnus Dei :
toucher un doux manteau laineux*



Francisco de Zurbarán,
*Petit mouton (« borreguillo »),
anciennement intitulé Agnus
Dei*, vers 1635-1640, huile sur
toile, 37,3 x 62 cm, Madrid,
Museo Nacional del Prado,
P007293 © Photographic
Archive. Museo Nacional del
Prado

*Petit mouton (« borreguillo »), anciennement intitulé Agnus Dei :
toucher un doux manteau laineux*

Le *Petit mouton*, œuvre peinte entre 1635 et 1640 par Zurbarán alors à l'apogée de sa carrière, n'est pas le seul tableau du peintre représentant ce sujet. L'existence de cinq autres versions antérieures, de sa main, avec quelques variantes iconographiques, indique que ces représentations sont très appréciées, probablement par des clients privés. Anciennement intitulé *Agnus Dei*, l'œuvre questionne sur l'interprétation à lui donner : simple nature morte ou œuvre dévotionnelle ?

Le jeune agneau, probablement un mérinos âgé de huit à douze mois est disposé sur une table grise, seul décor de la scène. Les pattes attachées, l'agneau semble inanimé. Il est pourtant bien vivant. La laine et les cornes, au rendu naturaliste, subtilement éclairées tout comme la sobriété du fond sombre devant lequel l'animal se détache, rendent plus réelle encore l'illusion de sa présence.

En 1724, le biographe de Zurbarán Antonio Palomino écrit : « Un amateur d'art de Séville possède un agneau peint d'après nature par ce peintre [Zurbarán], qu'il dit valoir plus que cent bœufs vivants. » Les collectionneurs apprécient tout particulièrement la virtuosité avec laquelle Zurbarán rend les textures tout comme l'émotion qui se dégagent du tableau. Bien que Zurbarán ait peint des versions dépourvues de connotation religieuse apparente – le tableau se réduit au seul animal –, il est de tradition, compte tenu de la piété de l'artiste et de la société, d'interpréter ces toiles en termes christologiques. Si le *Petit mouton* s'apparente à une simple nature morte, presque une peinture animalière, le spectateur du 17^e siècle ne peut ignorer la référence religieuse de cet agneau comme l'indique son ancien titre *Agnus Dei*. Métaphore habituelle du Christ acceptant sa mort pour le salut de l'humanité, l'agneau ligoté de Zurbarán semble accepter docilement son sacrifice sur la table qui lui sert d'autel.

Notice d'œuvre : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/a-lamb/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>

SECTION 3

Madrid 1634 : un séjour décisif au service du roi d’Espagne

« En 1634, Zurbarán est appelé à Madrid, la capitale du Royaume d’Espagne qui connaît un important essor culturel et artistique sous le règne de Philippe IV (1621-1665). Le peintre est invité à participer au décor du nouveau palais royal du Buen Retiro. Cette commande est sans doute obtenue grâce au soutien de Diego Velázquez (1599-1660), son ami de jeunesse, originaire de Séville, nommé peintre du roi en 1623.

À Madrid, Zurbarán découvre les magnifiques collections royales, particulièrement riches en peintures italiennes et flamandes. Il aborde de nouveaux sujets, historiques ou mythologiques, et rencontre les meilleurs artistes de son temps, qui comme lui peignent pour le roi.

Quand il retourne à Séville, la culture visuelle de Zurbarán s’est enrichie et son style a évolué vers des compositions plus élaborées, comme en témoigne l’exceptionnel ensemble de peintures provenant de la chartreuse de Jerez de la Frontera. Ses paysages à l’arrière-plan se peuplent désormais de nombreux personnages et sont ponctués d’architectures. Quant à son travail de la lumière et de la couleur, il devient encore plus subtil. »

SOUS-SECTION 3.2

La chartreuse de Jerez de la Frontera

« Le monastère des chartreux de Nuestra Señora de la Defensión (Notre-Dame de la Défense) a été fondé au 15^e siècle près de Jerez de la Frontera, à environ 90 km au sud de Séville. Il s’élève à l’emplacement d’une apparition miraculeuse de la Vierge Marie qui avait permis aux armées chrétiennes d’échapper à une embuscade des musulmans au 13^e ou au 14^e siècle.

En 1636, le prieur qui dirige le monastère décide de remplacer le décor médiéval du principal autel de l’église et confie sa conception à l’architecte Alejandro de Saavedra. Les sculptures sont commandées à José de Arce et les peintures à Zurbarán. Cet ensemble monumental a hélas été démembré au 19^e siècle, lors des invasions napoléoniennes. Les peintures, ensuite vendues et dispersées, sont aujourd’hui conservées dans différents musées dans le monde. »

L'Adoration des Bergers : s'émouvoir avec Joseph et Marie devant l'Enfant Jésus



Francisco de Zurbarán,
L'Adoration des Bergers, 1638,
 huile sur toile, 267 x 185 cm,
 Collection du Musée de
 Grenoble, MG 1324 © Ville
 de Grenoble / musée de
 Grenoble – J. L. Lacroix

L'Adoration des Bergers : s'émouvoir avec Joseph et Marie devant l'Enfant Jésus

Peinte en 1638, *L'Adoration des Bergers* fait partie d'un ensemble de 12 toiles réalisées pour la chartreuse de Jerez de la Frontera, à Cadix. Cette iconographie de l'Enfance du Christ permet aux chartreux d'honorer Marie, la première patronne de l'ordre, protectrice du site. L'œuvre est placée dans le compartiment de droite du retable du maître-autel (15 m sur 10 m). Le Métropolitain Museum de New York en propose une reconstitution. Le tableau est vendu au baron Taylor en 1837 et rejoint la galerie espagnole de Louis Philippe, roi des Français (1830-1848), au Louvre.

Zurbarán divise sa composition entre terre et ciel mais il les relie symboliquement par une colonne. Le registre supérieur du tableau est réservé au ciel. L'artiste peint, dans les nuées, un ange harpiste entouré de chérubins qui accompagnent la musique de leurs chants. Les deux-tiers de la toile sont réservés à l'adoration du Christ par les bergers. La scène se déroule de nuit. La blancheur du linge sur lequel l'enfant repose et sa peau laiteuse semblent être seules à éclairer la scène. La Vierge et Joseph occupent la majeure partie de la composition au centre, le regard concentré sur l'Enfant Jésus que Marie présente aux bergers. Si Marie et Joseph sont vêtus modestement, leurs visages éclairés par l'Enfant sont d'une grande délicatesse. Les bergers qui les entourent sont empreints de gravité et leurs gestes de simplicité. Toute l'attention est portée sur l'Enfant. Zurbarán dispose, au premier plan du tableau, des objets qui accompagnent les *Adoration des Bergers* : un panier d'œufs tenu par une jeune fille qui pointe son doigt vers la scène et nous regarde, un plat en céramique beige typiquement sévillane disposé à proximité tandis qu'un agneau aux pattes liées est aux pieds d'un vieux berger en prière.

Zurbarán associe deux récits de l'Évangile de Luc (2, 13-14) dans sa composition : les anges chantant le Gloria¹ et l'Adoration des Bergers selon une iconographie nouvelle venue d'Italie. Zurbarán excelle à traduire le sacré en termes familiers. Par le naturalisme de la scène, le fidèle est invité à

prendre place parmi les bergers comme l'indiquent le regard et le geste de la jeune fille au 1^{er} plan. Le peintre peuple ses tableaux religieux d'objets du quotidien souvent symboliques, montrant sa virtuosité à représenter des natures mortes comme le plat sévillan qui ancre le fidèle dans sa réalité. L'agneau, symbole du sacrifice du Christ, rappelle par le rendu de la laine et la posture, l'œuvre conservée à Madrid (notice précédente).

1 Gloria : chant de louange qui célèbre la naissance de Jésus à Béthléem.

Notice de l'œuvre : <https://www.museedegrenoble.fr/oeuvre/493/1922-l-adoration-des-bergers.htm>

Notices des autres œuvres du retable conservées au musée de Grenoble : <https://www.museedegrenoble.fr/2310-francisco-de-zurbaran.htm>

Reconstitution du retable : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437969>

SECTION 4

Figures isolées, portraits fictifs et vrais portraits

« On connaît plusieurs portraits peints par Zurbarán, comme celui de Juan Bazo de Moreda présenté dans cette salle. Ce pan moins connu de son activité témoigne de la diversité de sa production et de ses commanditaires, qui n'étaient pas exclusivement des ordres religieux. Ses figures de saints et de saintes ont la même présence et la même individualité que les portraits. Le peintre utilise d'ailleurs souvent les mêmes conventions de représentation. Le personnage isolé est éclairé par une lumière latérale et se détache sur un fond sombre ; il se tient la plupart du temps debout. Certaines figures sont grandeur nature et n'en sont que plus impressionnantes.

Zurbarán se spécialise notamment dans la représentation de saintes magnifiquement vêtues. Le chatoiement coloré de leurs élégantes tenues, le raffinement de leurs parures et de leurs coiffures, mais aussi leurs traits individualisés et leurs regards intenses leur confèrent une présence énigmatique. Quelques-unes portent la palme des martyres et peuvent être identifiées par un attribut qui rappelle la cruauté des circonstances de leur mise à mort, comme les yeux arrachés de sainte Lucie. »

Sainte Apolline : se mettre dans les pas d'une élégante sainte



Francisco de Zurbarán,
Sainte Apolline, vers 1636-
1640, huile sur toile, 115 x 67
cm, Paris, musée du Louvre,
département des Peintures
M.I. 724 © GrandPalaisRmn
(musée du Louvre) / Stéphane
Maréchalle

Sainte Apolline : se mettre dans les pas d'une élégante sainte

Zurbarán peint vers 1636-1640 *sainte Appoline* pour le couvent San José de la Merci déchaussée. Les Pères mercédaires décident de se distinguer de la Merci chaussée en se réformant en 1603. L'ordre œuvre aussi au rachat des prisonniers chrétiens et aux missions apostoliques dans le Nouveau Monde. En pleine expansion et enrichi, il se consacre à l'embellissement du couvent de Séville.

Appoline est une sainte du 3^e siècle, une jeune vierge d'Alexandrie persécutée lors des premiers siècles du christianisme pour avoir refusé de renoncer à sa foi chrétienne. Comme pour la plupart des saintes peintes par Zurbarán, Appoline porte la palme du martyre, signe de son triomphe après avoir résisté aux souffrances infligées par ses bourreaux. Elle tient dans la main droite un détail de son martyre : une dent dans une tenaille (elle meurt en martyre, après avoir eu toutes les dents cassées). Une auréole surmonte sa couronne de fleurs qui agrément sa chevelure lâchée et rappelle son statut de sainte. Représentée en pied sur un fond neutre, de trois-quarts, la jeune vierge regarde vers le spectateur. Son visage est empreint de douceur et de sérénité. Elle est vêtue d'un costume élégant dont le soyeux des étoffes et le rendu des coloris sont restitués avec virtuosité : une robe jaune et rose, sous un manteau vert noué par une broche raffinée.

Par sa posture dynamique, *sainte Appoline* semble être de passage dans le cadre du tableau, son corps porté vers la gauche. Elle prend à témoin le spectateur de sa victoire sur le paganisme. Son vêtement lui donne l'élégance et la grâce d'une jeune femme du monde. Zurbarán a pu s'inspirer des robes de théâtre, celle-ci n'est pas tout à fait une robe du 17^e siècle. L'essentiel pour Zurbarán est de jouer sur le brillant et le moelleux des étoffes, des satins, sur le contraste des couleurs. Les tableaux de saintes, figures isolées et toutes raffinées attirent par leur réalisme et leur présence si vivante. Ces portraits aux apparences célestes nous invitent à supposer qu'ils représentent des modèles observés par le peintre. Leur représentation renvoie à cette tension entre le sacré et le réel qui traverse l'œuvre de Zurbarán.

Sainte Casilda : se mettre dans les pas d'une élégante sainte



Francisco de Zurbarán,
Sainte Casilda, vers 1635,
huile sur toile, 171 x 107 cm,
Madrid, Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza, n. 448
© Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid

Sainte Casilda : se mettre dans les pas d'une élégante sainte

Sainte Casilda est peinte par Zurbarán vers 1635 mais sa destination reste inconnue à ce jour. Fille d'un émir, seigneur de Tolède, au 11^e siècle, Casilda, jeune musulmane, apporte en secret du pain aux chrétiens emprisonnés par son père. Surprise par ce dernier, elle déclare transporter des fleurs et les vivres se métamorphosent immédiatement. Après ce miracle, la jeune fille se convertit.

Zurbarán met en scène la jeune sainte, qui n'est pas une martyre, en la présentant en pied, grandeur nature. Le corps de trois-quarts est légèrement penché vers l'avant. Son visage aux traits fins et au teint de porcelaine est tourné vers le spectateur. Il en émane douceur et calme. Sa chevelure brune surmontée par un diadème tombe en boucles le long de ses épaules. Une fine auréole apparaît au-dessus de sa tête. Zurbarán revêt la jeune Casilda d'un costume dont il rend avec minutie la préciosité des tissus comme le brocart de soie brochée de fils d'or et d'argent de la robe, les plis du drapé du manteau et les pierres précieuses du bracelet. Le fond brun et le jeu entre les zones d'ombre et de lumière mettent en valeur le chatoiement des couleurs dominées par le rouge et l'orangé de la robe qui donnent une élégante prestance à la sainte. À l'inverse, les roses disposées dans le creux des plis de la robe, semblent à peine esquissées.

Figure isolée de sainte, dont Zurbarán multiplie les représentations, sainte Casilda est représentée comme une élégante jeune fille du monde. Seul un indice révèle son accession à la sainteté : la fine auréole apparaissant au-dessus de sa tête. De même, elle dévoile autant qu'elle cache le résultat du miracle, la transformation des pains en roses, qui entraîne sa conversion. Zurbarán excelle dans le rendu des étoffes, virtuosité qui peut s'expliquer par le métier de marchand de tissus de son père. D'après son biographe Palomino (1655-1726), l'artiste plaçait sur des petits mannequins ses drapés pour plus de naturalisme. Le peintre associe avec subtilité registre sacré et profane. En marche comme si elle participait à une procession, sainte Casilda invite par son regard tourné vers le fidèle à la suivre sur le chemin d'un monde parfait : paradis.

Notice de l'œuvre : https://www.museothyssen.org/sites/default/files/styles/full_resolution/public/imagen/obras/descarga/1979.26_santa-casilda.jpg

SECTION 5

Les natures mortes

« La prospérité de Séville dans la première moitié du 17^e siècle favorise le développement du marché artistique. Nourries d’influences napolitaines et flamandes, les natures mortes sont particulièrement prisées par des commanditaires friands de peintures décoratives et séduisantes. Les recherches récentes ont souligné toute la diversité de ce genre pictural, qui s’emploie à montrer la richesse des tables et le raffinement des vaisselles, mais aussi la beauté simple d’objets du quotidien. En ayant recours à des compositions rigoureusement géométriques, Francisco de Zurbarán s’inscrit dans la tradition initiée en Espagne par le peintre Juan Sánchez Cotán (1560-1627). En dépit de l’austérité de la représentation, les aliments et les ustensiles décrits sont bien ceux qui décoraient les intérieurs des demeures aisées. Ces natures mortes offrent au peintre l’opportunité de démontrer sa capacité à imiter le réel et à restituer la matérialité des objets qui s’offrent à la contemplation. »

SOUS-SECTION 5.1

Zurbarán père ou la présence silencieuse des objets

« Francisco de Zurbarán a peint quelques rares mais saisissantes natures mortes. Les objets sont traités avec une impressionnante économie de moyens. Ils se détachent sur un fond sombre, grâce à un travail très élaboré d’ombres et de lumières qui construisent les volumes. La force silencieuse et immobile de ces compositions a incité à y lire une portée symbolique. Cette interprétation a été favorisée par la façon dont on a longtemps présenté Zurbarán comme le « peintre des moines », un artiste à la production exclusivement religieuse. Elle est également renforcée par le fait que Francisco a très souvent intégré des natures mortes dans des peintures de dévotion représentant des scènes de l’enfance du Christ ou de la Vierge. Faut-il pour autant y voir exclusivement une symbolique religieuse ? Corbeilles de linge, assiettes de fruits et poteries, dont la texture est fidèlement restituée, confèrent aussi à ces scènes une touche de quotidienneté. »

Nature morte aux citrons, oranges avec une rose ; Tasse d'eau et rose :
contempler la beauté des objets du quotidien



Francisco de Zurbarán,
*Nature morte aux citrons,
oranges avec une rose*,
1633, huile sur toile, 60 x
107 cm, Pasadena, The
Norton Simon Foundation
F.1972.06.P © The Norton
Simon Foundation



Francisco de Zurbarán,
Tasse d'eau et rose, vers 1630,
huile sur toile, 21,2 x 30,1
cm, Londres, The National
Gallery, NG 6566 © The
National Gallery, London.
All rights reserved

Nature morte aux citrons, oranges avec une rose ; Tasse d'eau et rose :
contempler la beauté des objets du quotidien

Nature morte aux citrons, oranges avec une rose est l'unique nature morte, *bodegón* en espagnol, indépendante, signée et datée de l'artiste sévillan. Il souhaite sans doute, en associant son nom à son tableau, laisser une trace pour la postérité. Il attache tout au long de sa carrière un soin particulier à la représentation des objets qu'il met en évidence dans ses représentations religieuses. Certains motifs se retrouvent dans des compositions comme pour *Tasse d'eau et rose* exposée à proximité et que l'on retrouve dans *La famille de la Vierge* (collection particulière) ou encore dans *La Guérison miraculeuse de Regnaud d'Orléans* conservée à l'église sainte Marie-Madeleine de Séville.

Zurbarán dispose en frise, sur une table, trois motifs : des citrons dans une coupelle d'argent, des oranges avec leurs fleurs dans une corbeille tressée et une tasse d'eau accompagnée d'une rose, elle aussi placée sur une coupelle. Les objets sont saisis dans l'obscurité. Au fond sombre répond une vive lumière qui met en valeur la stricte disposition de l'ensemble et la géométrisation des formes. Mais Zurbarán traite avec minutie chaque élément de sa composition. Il rend avec naturalisme la rugosité de la peau des citrons. Leur volume est modelé avec des touches de vert et de roux et donne l'illusion de leur poids. Les feuilles des oranges créent des zones d'ombre sur la table et les reflets des citrons et de la rose sont visibles sur le poli des coupelles.

Zurbarán magnifie l'immobilité silencieuse des fruits et des objets. Il donne l'illusion de leur présence réelle par un travail virtuose de la lumière qui, associée à la minutie de son pinceau, adoucit la sobriété de la composition et la géométrisation des formes. Les éléments de ce tableau ont souvent fait l'objet d'une lecture religieuse. La disposition mesurée des trois motifs a été perçue comme une allusion à la Sainte Trinité ou comme un hommage

à la Vierge Marie. Or ces hypothèses interprétatives sont absentes de ce que dit le peintre, théoricien et théologien Francisco Pacheco (1564-1644) à propos des natures mortes, qu'il appelle *pintura de frutas*, « peinture de fruits », dans son ouvrage *Arte de la pintura*, écrit en 1638 et publié en 1649. Elles y occupent une place modeste dans la hiérarchie des genres picturaux. En réalisant cette nature morte, Zurbarán vise probablement à séduire une clientèle amatrice de peinture et attirée par la richesse des couleurs, la virtuosité du rendu des matières et la beauté des fruits.

Notice de *Nature morte aux citrons* : <https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1972.06.P>

Notice de *Tasse d'eau et rose* : <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/explore-the-collection#q=&sf1=&sw0=&ob=ArtistAsc&obiuc=o&tpf=&tpt=&acf=&act=&ar=57189>

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-zurbaran-a-cup-of-water-and-a-rose>

Notice de *La Famille de la Vierge* : [https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Francisco-de-Zurbaran/948701/L'Enfance-de-la-Vierge,-par-Zurbaran,-Francisco,-de-\(1598-1664\).html](https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Francisco-de-Zurbaran/948701/L'Enfance-de-la-Vierge,-par-Zurbaran,-Francisco,-de-(1598-1664).html)

Notice de *La Guérison miraculeuse de Regnaud d'Orléans* : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zurbar%C3%A1n_-_Milagrosa_Curaci%C3%B3n_del_Beato_Reginaldo_de_Orleans,_1626.jpg

SECTION 6

Séville, Madrid : Les dernières années, 1650-1664

« En 1649, la peste frappe la ville de Séville et emporte presque la moitié de sa population. Elle cause une grave crise économique qui ralentit durablement le commerce avec les Amériques et prive les artistes d’une partie de leur clientèle. Zurbarán perd son fils Juan, victime de l’épidémie. Lorsqu’il reprend le pinceau après ce deuil, il doit se tourner vers de nouveaux sujets, à destination d’une clientèle privée en quête de peintures propices à la dévotion. Le marché sévillan commence en effet à être alimenté par l’arrivée de tableaux italiens aux accents baroques et par les peintures du jeune Bartolomé Estéban Murillo (1617-1682), qui se fait connaître par ses Vierges à l’Enfant d’une grande tendresse.

En 1658, Zurbarán s’installe définitivement à Madrid, où il continue à peindre jusqu’en 1662. Il y retrouve son ami de jeunesse Diego Velázquez et témoigne en sa faveur lorsque celui-ci désire être nommé chevalier de l’ordre de Santiago. Peut-être croise-t-il également Murillo, qui séjourne à Madrid de 1658 à 1660 ? En 1664, Zurbarán meurt à l’âge de 65 ans. »

SOUS-SECTION 6.2

Murillo/ Zurbarán

« Bartolomé Estéban Murillo (1617-1682) est, avec Zurbarán et Velázquez, l’un des représentants les plus brillants de la peinture sévillane. Sa carrière connaît un essor à Séville puis à Madrid dans les années 1650. Plus jeune que Zurbarán de 19 ans, il séduit une clientèle privée, dont le rapport à la religion devient plus sensible et plus personnel. Ses Immaculées Conceptions entourées de nuées d’anges et ses Vierges à l’Enfant délicatement empreintes d’humanité lui assurent un large succès. Bien que les relations entre Murillo et Zurbarán soient très peu documentées. Les deux artistes se sont mutuellement influencés : leurs chemins se sont certainement croisés à Séville et Madrid. On a longtemps supposé que la rivalité avec Murillo avait obligé Zurbarán à quitter Séville. On considère aujourd’hui que le style tardif de Zurbarán s’inscrit plutôt dans une évolution générale des pratiques de dévotion et du goût de ses commanditaires. »

L'Immaculée Conception de Zurbarán : une jeune fille pleine de tendresse



Francisco de Zurbarán,
L'Immaculée Conception,
vers 1661, huile sur toile, 136
x 102 cm, Budapest, Museum
of Fine Arts, INV 800 ©
Szépművészeti Múzeum /
Museum of Fine Arts, 2026

L'Immaculée Conception de Zurbarán : une jeune fille pleine de tendresse

Zurbarán représente *L'Immaculée Conception* en 1661, au moment où le pape Alexandre VII (1655-1667) réaffirme son dogme, celui de la Vierge conçue exempte du péché originel, immaculée donc sans tâche, sa fête et son culte. Il s'inspire du texte de *l'Apocalypse selon Saint Jean* (12,1). C'est une image simple et directe, les accessoires traditionnels sont à peine visibles, qui est proposée aux fidèles par le peintre sévillan.

Zurbarán représente une très jeune fille, sa jeunesse symbolisant la pureté et l'innocence, en pied dans le ciel. Ses cheveux blonds ondulés sont détachés et reposent délicatement sur ses épaules. Son visage souriant aux traits délicats et au teint de porcelaine est marqué par le recueillement comme l'indique ses yeux levés au ciel. Sa tête est entourée d'un halo bleuté et de douze étoiles formant une couronne et d'angelots perdus dans les nuées. Le corps de la Vierge est légèrement hanché, comme le suggère la jambe gauche pliée sous la robe. Les pieds reposent sur des têtes d'angelots joufflus et sur un quartier de lune à peine esquissé. De face, la Vierge se présente les bras écartés et les paumes de main ouvertes. Sa robe est blanche et son manteau bleu est composé de volutes qui lui donne du mouvement et de la fluidité. À l'arrière-plan, le paysage est à peine peint et se fond dans la brume, quelques attributs de la Vierge Marie se devinent : la Cité de Dieu, la Tour de David, le Temple de Dieu, la tour d'ivoire, la barque, le miroir, le cèdre du Liban, le palmier, la fontaine scellée et la source close. Zurbarán fait le choix d'un coloris nacré et lumineux qui s'accorde avec la douceur du visage et le jeune corps gracile du personnage.

Dans cette figure de jeune vierge d'une grande humilité, Zurbarán incarne l'idéal de l'Immaculée Conception. La jeune fille à peine pubère, les bras grands ouverts en signe de soumission, est prête à recevoir la grâce divine, son corps baigné de lumière. L'artiste démontre sa capacité à saisir la candeur et la pureté de l'enfance. Ces Immaculées Conceptions que Zurbarán réalise à la fin de sa vie, après avoir

déménagé à Madrid, répondent peut-être au goût de ses nouveaux commanditaires, des aristocrates proches de la cour, et à une dévotion plus intime autour de figures plus douces.

L'Immaculée Conception avec six figures de Murillo : une jeune fille pleine de tendresse



Bartolomé Estéban Murillo
(1617-1682),
*L'Immaculée conception avec
six figures*, vers 1664-1665,
huile sur toile, 172 x 298 cm,
Paris, musée du Louvre,
département des Peintures,
INV 927 © C2RMF /
Thomas Clot

L'Immaculée Conception avec six figures de Murillo : une jeune fille pleine de tendresse

Le peintre sévillan Murillo, plus jeune que Zurbarán devient très célèbre dans la ville autour de 1640-1650 en peignant des Saintes Familles et des Vierges de l'Immaculée Conception comme celle conservée au musée du Louvre. Elle fait partie d'une série de quatre grandes compositions peintes par Murillo pour l'église Santa María la Blanca de Séville, entre 1662 et 1665, le commanditaire étant Justino de Neve (1625-1685), chanoine de la cathédrale Santa María de Séville. Si l'artiste s'approprie les codes établis par la génération précédente, il innove en introduisant jeunesse et douceur dans ses œuvres.

Il réunit en effet, dans une composition audacieuse, six personnages en prière. les donateurs, sont réunis aux pieds de la Vierge, les visages tendus vers leur apparition. Un personnage de dos semble leur avoir indiqué dans quelle direction porter leur regard. Ils contemplent avec ferveur et dévotion la Vierge. Elle leur apparaît dans les nuées et entourée d'angelots potelés. Un tient un phylactère sur lequel est inscrit *In principio dilexit eam* : « dès le commencement, il l'a aimée » (amour inconditionnel de Dieu). La Vierge, le visage diaphane, les mains en prière, est vêtue d'une robe blanche, symbole de sa pureté, son manteau bleu animé de plis virevoltants. À la même époque, Zurbarán peint des Vierges de l'Immaculée Conception tout aussi juvéniles et vaporeuses (notice précédente).

Murillo propose une Immaculée Conception jeune, au visage empreint de grâce, de délicatesse et d'humilité, caractères accentués par le fond doré et une lumière douce. *L'Immaculée Conception avec six figures* répond probablement à un nouveau contexte religieux dans lequel la dévotion se fait moins austère que dans la 1^{re} moitié du 17^e siècle.

SECTION 7

Zurbarán et la France : de l’imaginaire romantique aux avant-gardes

« Hormis quelques exceptions, comme l’impressionnant Saint François du musée de Lyon, les premiers tableaux de Zurbarán n’arrivent en France qu’au 19^e siècle, à la suite des exactions des armées napoléoniennes à Séville. Entre 1808 et 1814, les officiers français emportent avec eux de nombreux tableaux. Entre 1838 et 1848, Louis-Philippe, roi des Français (1830-1848), ouvre au Louvre une Galerie espagnole, qui suscite une passion pour l’Espagne et notamment pour Zurbarán. La génération des peintres et écrivains romantiques y découvre avec exaltation ses figures de moines et de saintes : il devient alors le peintre du mystique. Après la révolution de 1848, les œuvres de la Galerie espagnole, considérée comme la propriété du roi déchu, sont vendues aux enchères à Londres en 1853 et dispersées à travers toute l’Europe. Au tournant du 20^e siècle, des artistes en quête de renouveau et de modernité (Manet dès les années 60 du 19^e siècle), Pablo Picasso ou Juan Gris, voient dans Zurbarán et dans la stricte géométrie de ses compositions un précurseur. Ce regard porté par les avant-gardes sur son œuvre continue d’orienter notre perception de sa peinture, particulièrement appréciée aujourd’hui pour la puissance sculpturale des volumes et l’efficace simplification des compositions. »

Saint François d'Assise de la National Gallery de Londres et du musée des Beaux-Arts de Lyon : voir un modèle de l'austère mysticisme espagnol pour le 19^e siècle



Francisco de Zurbarán,
Saint François d'Assise, vers
1635-1639, huile sur toile,
152 x 99 cm, Londres, The
National Gallery, NG 230
© The National Gallery,
London. All rights reserved



Francisco de Zurbarán,
Saint François d'Assise, 1636,
huile sur toile, 209 x 110 cm,
Lyon, musée des Beaux-Arts
de Lyon, A 115 © Lyon MBA
/ photo Martial Couderette

Saint François d'Assise de la National Gallery de Londres et du musée des Beaux-Arts de Lyon : voir un modèle de l'austère mysticisme espagnol pour le 19^e siècle

Saint François fonde, au 13^e siècle, l'ordre mendiant des franciscains. François, fils d'un riche négociant d'Assise, rompt avec son milieu et décide de suivre le Christ dans une totale pauvreté d'où son surnom de *Poverello*. Reconnu pour son esprit de charité, il consacre les dernières années de sa vie à méditer sur les souffrances du Christ et la finitude de l'homme. Zurbarán réalise cette figure isolée du saint entre 1635 et 1639 mais on ne sait rien de cette peinture avant son entrée dans la Galerie espagnole du roi des Français Louis-Philippe (1830-1848), au Louvre. Le « musée espagnol » accueille quatre-vingts tableaux attribués à Zurbarán, pour la plupart des figures de saintes, de moines et de martyrs.

Zurbarán représente saint François agenouillé dans la pénombre d'une église ou d'une cellule, la profondeur se laisse deviner par les nuances de tons plus ou moins sombres. Seule la partie droite du corps disposée de trois-quarts est éclairée. La tête restée dans l'ombre et recouverte d'un capuchon, est levée, la bouche légèrement ouverte. On distingue l'arête du nez saillante, une fine moustache et quelques poils sous le menton. Les mains sont jointes en prière et fermement serrées sur le dessus d'un crâne. La lumière crue souligne la texture grossière de sa robe de bure rapiécée, ses vêtements en lambeaux évoquant son vœu de pauvreté. La ceinture de corde à trois nœuds renvoie aux vœux de chasteté, d'obéissance et de pauvreté des franciscains. Ses mains portent les stigmates de la crucifixion, que François aurait reçus en 1224 lors d'une retraite sur le mont Alverne, dans les Apennins

La palette de couleurs restreinte, du beige pâle

au brun, et l'utilisation d'un arrière-plan simple garantissent que rien ne détourne l'attention du fidèle de la profonde méditation de saint François sur la fragilité de la destinée humaine : le crâne symbolisant la mort. La représentation grandeur nature du saint et le cadrage resserré concentre l'attention sur la seule figure de l'ascète conformément aux principes de la Réforme catholique. Le fidèle est encouragé à s'identifier au saint figuré dans une intense activité spirituelle et à mener sa vie à son image. Saint François en méditation est un sujet populaire dans l'Espagne du 17^e siècle, Zurbarán et ses assistants l'ont souvent traité. *Le Saint François* conservé à Lyon, d'abord attribué à José de Ribera (1591-1652) en est un exemple. Zurbarán met en scène le saint qui selon la tradition apparaît intact, debout et en extase au pape Nicolas V en 1449 dans la crypte où il est inhumé. Un tableau conservé au Louvre *Le pape Nicolas V, en 1449, se fait ouvrir le caveau de saint François d'Assise* de Laurent de la Hyre (1606-1656) représente ce moment. Aux yeux du public français de la 1^{re} moitié du 19^e siècle, Zurbarán est le peintre du mysticisme et des extases. *Le Saint François* de Londres devient le modèle d'une spiritualité austère mais ardente, alors étroitement associée à l'Espagne.

Notice de l'œuvre : <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-zurbaran-saint-francis-in-meditation-1>

Notices et ressources sur le *saint François d'Assise* du musée des Beaux-Arts de Lyon en lien avec l'exposition de décembre 2024 à mars 2025 :

<https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/saint-francois-dassise>

https://soundcloud.com/lyon_musee_beaux_arts/saint-francois-debout-momifie-zurbaran

<https://www.mba-lyon.fr/fr/article/zurbaran-reinventer-un-chef-doeuvre-visuels-pour-la-presse>

https://www.mba-lyon.fr/sites/mba/files/2024-12/Zurbaran_DP_web.pdf

Notice de *Nicolas V, en 1449, se fait ouvrir le caveau de saint François d'Assise* de Laurent de la Hyre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059305>

Un moine en prière de Manet : voir Zurbarán comme précurseur de la modernité



Édouard Manet (1832-1883),
Moine en prière, 1865,
 huile sur toile, 172 x 298
 cm, Boston, Museum of
 Fine Arts, Anna Mitchell
 Richards Fund. 35,67 © 2026
 Museum of Fine Arts, Boston

Un moine en prière de Manet : voir Zurbarán comme précurseur de la modernité

Édouard Manet réalise cette toile en 1865 avant son voyage en Espagne. Son choix témoigne de sa grande admiration pour les peintres du Siècle d'or, et notamment pour les œuvres empreintes de spiritualité de Zurbarán. Il y voit une alternative aux modèles académiques.

Un moine vêtu de son habit de franciscain est agenouillé, les bras étendus, les yeux clos, plongé dans une prière silencieuse. Un crâne repose au premier plan, évoquant la méditation sur la mort. La palette de couleurs est restreinte aux brun, beige et blanc. Le fond est sombre, dépourvu de tout décor. L'éclairage cru venant de la gauche éclaire une partie du sol. Elle met en valeur le visage barbu, les paumes des mains et le crâne du moine en prière. La touche est large et dynamique, particulièrement dans le visage et l'habit du personnage.

Ici, Manet s'inspire très directement du *Saint François en prière* conservé aujourd'hui à la National Gallery de Londres qu'il a pu voir dans son enfance dans la Galerie espagnole au Louvre. Manet traduit dans son œuvre, sans artifice superflu, la spiritualité d'un moine franciscain, plongé dans une profonde méditation. Si Manet emprunte son sujet à Zurbarán, sa touche doit beaucoup aussi à celle d'un autre grand peintre sévillan, Diego Velázquez (1599-1660), contemporain et ami de Zurbarán. En interprétant la peinture du Siècle d'or, Manet fait de la tradition espagnole une voie vers la modernité.

Notice de l'œuvre : <https://collections.mfa.org/objects/32500/monk-in-prayer?ctx=b9166c1f-49d3-4b2b-bc76-5b8a23f62915&idx=6>

Dans l'exposition « Sculpter la couleur »

Émouvoir le fidèle



Gregorio Fernández (Sarria, 1576 – Valladolid, 1636), *Cristo de la Luz* (Christ of the Light), 1663, Bois polychromé, verre, liège, ivoire, corne. Croix : 267 x 177 cm, Christ : 190 x 163 cm, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0700 (en dépôt à la chapelle de l'université) ; Valladolid, monastère San Benito el Real, désarmortissement © Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Le Cristo de la Luz, ou « Christ de la Lumière », est un œuvre de maturité de Gregorio Fernández. Cette sculpture, qui fait partie des collections nationales espagnoles, a toujours aujourd'hui une fonction religieuse. Chaque année, elle est sortie de la chapelle de l'université, où elle est en dépôt, pour les processions de la Semaine sainte, qui précède Pâques.

Le Christ est représenté, grandeur nature, les yeux sans vie sont un peu entrouverts. Son corps porte tous les stigmates de la souffrance : une épine de la couronne est plantée dans la paupière, une autre transperce l'oreille et d'autres le dos du Christ, alors même qu'elles ne sont pas visibles des fidèles. Le corps amaigri est recouvert de plaies profondes et saignantes. Le linge blanc ou périzonium qui ceint la pudeur est fait de plis anguleux comme si le tissu se soulevait par l'effet du vent.

Cette sculpture frappe par son naturalisme extrême. Le recours à des matériaux variés accentue l'illusion d'un véritable corps souffrant : yeux en verre, dents en ivoire, ongles en corne, écorce pour la chair à vif et carnation d'un corps mourant accentuée par la peinture. Le sculpteur nous donne à voir un corps très douloureux. Si le traitement des plis du périzonium paraît moins réaliste, il introduit vraiment une référence au texte sacré, qui parle de la tempête qui s'est levée au moment de la mort du Christ, lorsqu'il a rendu son dernier souffle. L'artiste donne à son œuvre une véritable force expressive. Ce Christ est une des images les plus frappantes de la dévotion à Valladolid au début du 17^e siècle.

Dans l'exposition « Sculpter la couleur »

Émouvoir le fidèle



Gregorio Fernández (Sarria, 1576- Valladolid, 1636) et Pedro de la Cuadra (actif entre 1589 et 1629, Valladolid) *Paso del Camino del Calvario* (Chemin du Calvaire), 1614-1615 (Simon de Cyrène, Véronique et bourreaux), vers 1610 avec des interventions ultérieures (Christ), bois polychromé Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0519, CE0520, CE0521, CE0522, CE0523 ; Confrérie de la Passion et couvent San Agustín à Valladolid, désarmortissement © Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Ce paso, un ensemble de sculptures polychromes utilisées pour les processions religieuses et notamment au cours de la Semaine sainte représente à échelle réelle, la scène du Christ qui porte sa croix, sur le chemin du Golgotha où va avoir lieu son supplice. Gregorio Fernandez, le plus grand sculpteur de Valladolid au début du 17^e siècle, reçoit commande de ce groupe de la confrérie de la Passion en 1614. Les pasos sont toujours présents dans les rues des villes espagnoles comme Valladolid ou Séville.

Le groupe comporte quatre figures autour du Christ : Simon de Cyrène qui apporte son aide à Jésus, un bourreau tirant la corde, un homme armé jouant de la trompette et sainte Véronique. Le Christ marche en portant sa croix, vouté sous le poids de son fardeau. La partie supérieure de son visage est ensanglanté par la couronne d'épines qui le blesse. Au 1^{er} plan le personnage féminin est Véronique. Son visage exprime de la tristesse et de la compassion face à cet homme mais avec retenue. Elle fait un geste avec ses mains qui rappelle qu'elle tient un voile, celui avec lequel elle essuie

le visage du Christ. Selon la tradition, les traits du Christ se sont imprimés miraculeusement sur ce tissu, comme la *Sainte Face* de Zurbarán présenté dans la rotonde de l'exposition. Au cours des fêtes de la Passion, un véritable voile est mis dans les mains de sainte Véronique.

L'exemple du paso du *Camino del Calvario* surprend par l'alliance parfaite entre le volume et la couleur, entre sculpture et peinture. Elle frappe par le naturalisme saisissant des expressions et des attitudes contrastés selon les personnages. Le sculpteur cherche un effet de réel qui puisse provoquer une vive émotion et de l'empathie, comme si le fidèle vivait les souffrances du Christ. Il répond ainsi aux consignes du Concile de Trente. Le *Camino del Calvario* est l'un des pasos les plus célèbres et les mieux conservés de la ville de Valladolid aujourd'hui.

Dans les collections de peintures espagnoles

SALLE 718, AILE DENON, NIVEAU I

Murillo : peindre le surnaturel avec grâce et douceur



Bartolomé Estéban Murillo
(Séville, 1618 - Séville, 1682),
La cuisine des Anges, 1646,
huile sur toile, 180 x 450 cm
Paris, musée du Louve, M.I.
203 © C2RMF / Thomas
Clot

Ce tableau faisait partie du décor du petit cloître des franciscains de Séville, une des premières grandes commandes reçues par Murillo qui lui permet de s'affirmer dans la vie artistique de Séville à partir de 1650. C'est en 1645 que les Franciscains lui confient la réalisation d'un cycle de onze tableaux (complété par deux autres tableaux plus petits, aujourd'hui perdus) qui se clôt par *La cuisine des Anges*. La scène représente l'extase d'un frère franciscain et un miracle, connu par cette seule représentation : le travail de cuisiniers célestes. Son œuvre mêle surnaturel et quotidien, réalisme et grâce. La restauration a permis de redécouvrir le talent de coloriste de Murillo.

Dans la cuisine d'un couvent, un frère franciscain en robe de bure, au visage buriné est entouré d'un nimbe lumineux. Il est soulevé au-dessus du sol par une prière extatique. Son supérieur et deux gentilshommes qui viennent de pousser la porte de la pièce sont surpris. Au centre, deux grandes figures d'anges, très gracieuses, séparent l'extase

de l'épisode suivant qui est reproduit sur la droite. Plusieurs anges et putti se chargent du travail du frère qui maintenant les regarde s'activer à sa place au fond de la cuisine. Ces cuisiniers célestes préparent la nourriture, broient des épices, écument la marmite, mettent la table. Dans une même œuvre, Murillo mêle de manière naturelle des figures mystiques et des motifs réalistes de nature morte comme des bassines de cuivre, un broc de faïence, des légumes, un quartier de viande.

Murillo a composé l'épisode de l'extase avec une grande sobriété tout comme pour le groupe des visiteurs. Le clair-obscur intense, les types « réalistes » des personnages ou le modelé ferme des plis de la robe de bure du frère rappellent le naturalisme de Zurbarán (ou de Velázquez). Cependant, Murillo introduit déjà dans cette représentation une aspiration à plus de grâce et de douceur comme le montre la représentation idéalisée des anges et qui annoncent son style des années 1660.

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10064739>
<https://presse.louvre.fr/wp-content/uploads/2025/12/76dc1907e0fcfc2c38ed92f350e15971.pdf>

Dans les collections de peintures espagnoles

SALLE 718, AILE DENON, NIVEAU I

Murillo : peindre le surnaturel avec grâce et douceur



Bartolomé Estéban Murillo
(Séville, 1618 - Séville, 1682), *Naissance de la Vierge*,
vers 1660, huile sur toile,
118 x 349 cm Paris, musée
du Louve, M.I. 202 © ©
GrandPalaisRmn (musée du
Louvre) / Tony Querrec

Murillo peint la *Naissance de la Vierge* pour la cathédrale de Séville en 1660, œuvre destinée à une chapelle dédiée à la Vierge Marie. Cette commande fournit l'unique occasion au peintre de traiter du thème de l'enfance de la Vierge qu'il interprète comme une scène d'intimité familiale mais à laquelle participe le monde divin avec la présence des anges. Peinte à son retour de Madrid, l'œuvre marque une évolution dans le style de Murillo associant douceur et naturel.

Murillo organise sa composition entre un centre où se déroule la sortie du bain de l'enfant nouveau-née et les parties latérales. À gauche, l'accouchée et son époux Joachim, à droite, les servantes faisant chauffer les langes devant la cheminée, tous sont plus ou moins laissés dans la pénombre. À l'inverse, la Vierge attire le regard par le linge blanc qui l'enveloppe et par le halo lumineux qui rayonne au-dessus de sa tête, l'enfant devenant

source de lumière. Des anges participent à la toilette, mêlés aux gestes des femmes. Un porte un panier de linge et joue avec un chien tandis qu'un autre sort une étoffe et semble la proposer à la servante tenant la Vierge.

La *Naissance de la Vierge* est une œuvre capitale dans l'évolution du style de Murillo. De retour de Madrid où il a pu étudier les tableaux des maîtres de la Renaissance, des peintres flamands et de Velázquez, Il s'éloigne du courant caravagesque par l'éclaircissement de sa palette et par une touche vaporeuse et rapide. Ses personnages sont à la fois gracieux et naturels. Ils s'activent comme dans le quotidien, le dynamisme de la scène rendu grâce à la construction du groupe sur une oblique.

Murillo donne de cette scène religieuse une interprétation sensible, humaine. Il répond à l'évolution d'une dévotion qui se fait plus intime.

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10064740>

Dans les collections de peintures espagnoles

SALLE 718, AILE DENON, NIVEAU I

Murillo : peindre le surnaturel avec grâce et douceur



Bartolomé Estéban Murillo
(Séville, 1618 - Séville, 1682),
La Sainte Famille, dit *La Vierge de Séville*, 1665-1670,
huile sur toile, 240 x 190 cm
Paris, musée du Louve, INV.
930 © GrandPalaisRmn
(musée du Louvre) / Mathieu
Rabeau

Cette *Sainte Famille* dit *La Vierge de Séville* est une œuvre de la maturité de Murillo et s'inscrit dans une période où son style s'adoucit. Cette représentation ne trouve pas sa source dans les Évangiles, d'après lesquels saint Jean-Baptiste n'a pas connu le Christ avant son baptême, mais dans un texte franciscain, les *Méditations* du Pseudo-Bonaventure. D'après cet ouvrage, la Sainte Famille s'arrête chez sainte Élisabeth après la fuite en Égypte. Les deux cousins jouent alors ensemble et saint Jean-Baptiste montre déjà beaucoup de respect pour Jésus. Murillo associe ici la Sainte Famille à la Trinité, association chère au peintre et à l'époque.

Murillo réunit sur terre la Vierge et l'Enfant Jésus, sainte Élisabeth et le petit saint Jean-Baptiste. Émanant d'une nuée, la colombe du Saint-Esprit descend sur l'Enfant tandis qu'au sommet de sa composition pyramidale, Murillo représente Dieu le Père, bras ouverts en direction du groupe terrestre, entouré d'angelots. La Vierge Marie tient sur ses genoux l'Enfant Jésus debout, qu'elle regarde avec tendresse. Elle le présente à l'adoration de saint Jean-Baptiste et de la mère de celui-ci, sainte Élisabeth. Jésus saisit d'une main une croix de roseaux que lui présente le petit saint Jean-Baptiste. Cette croix ainsi qu'un agneau placé au premier plan annoncent la Passion du Christ.

Dans cette œuvre, Murillo exprime un sentiment religieux très différent de celui, plus austère, représenté jusque-là par les peintres espagnols comme Zurbarán (1598-1664) avant ses dernières années. Murillo place au cœur de la dévotion offerte au simple fidèle tendresse et douceur, ce qui explique son succès à Séville. Les personnages ont des types à la fois gracieux et naturels ce qui n'empêche pas une certaine mélancolie. L'atmosphère de la toile est lumineuse. La couleur rose de la robe de la Vierge et la facture souple du peintre confèrent à la représentation une grande douceur. Murillo s'inspire des peintres de la Renaissance et dans *La Vierge de Séville*, d'un sujet de Raphaël, *Sainte Famille* dit *La Perla*, qu'il a pu voir à Madrid dans les collections de Philippe IV (1621-1665).

Notice de l'œuvre : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060882>

Notice de la *Sainte Famille* dite *La Perla du Prado* : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family-or-the-pearl/f3d745b8-f800-437a-a664-9f3d065ce127>

Bibliographie

Véronique Gerard Powell, Claudie Ressort, *musée du Louvre, Département des Peintures. Catalogue des Écoles espagnole et portugaise*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002

Zurbarán, Charlotte Chastel-Rousseau(dir), cat.exp. Paris, coédition musée du Louvre / éditions du Seuil, 2026

Zurbarán, Jeannine Baticle (dir.), cat. exp. (The Metropolitan Museum of Art New York / 16 septembre- 14 décembre 1987 - Galeries nationales du Grand Palais Paris / 14 janvier - 11 avril 1988), Paris, RMN, 1988

Sculpter la couleur, Valérie Carpentier-Vanhaverbeke (dir), cat.exp. Paris, Coédition musée du Louvre / Liénart, 2026.

Murillo dans les musées français, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 16 juin - 24 octobre 1983), Paris, R.M.N., 1983, n°48

Revues

Grande Galerie, Le Journal du Louvre, Automne 2026, n° 76

Grande Galerie. Le Journal du Louvre,hiver 2025, n°73 (rénovation des salles espagnoles, restauration des œuvres)

Sitographie

Chaire du Louvre 2022 - La « mission civilisatrice » de la galerie espagnole 4/5
<https://www.youtube.com/watch?v=n5aDMVTHaNU>



**Direction de la Médiation
et du développement des publics**

Sous-directrice de la Médiation et de la Transmission :
Céline Brunet-Moret

Chef du service de la Médiation humaine :
Isabelle Grassart

Coordination éditoriale et rédaction :
Florence Dinet

Musée du Louvre, septembre 2026