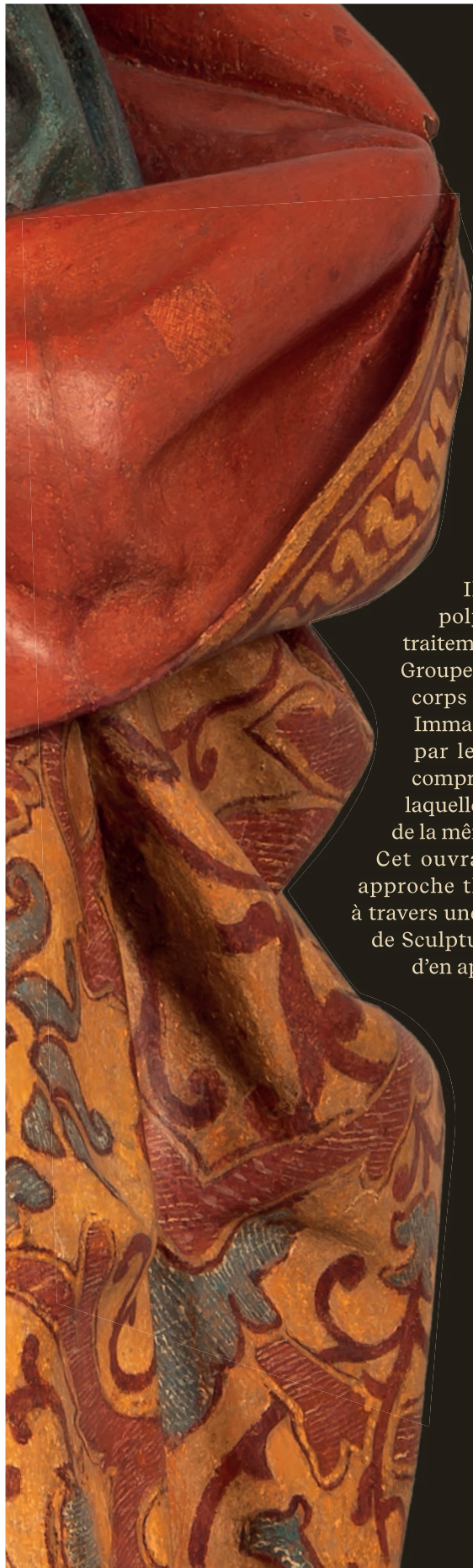




La sculpture espagnole du ^{xviii}e siècle, alliance du volume et de la couleur, est méconnue en France, et peu visible dans les collections françaises. Il s'agit en grand partie de sculptures en bois polychromé, d'un naturalisme saisissant dans le traitement des sujets sacrés.

Groupes processionnels, corps saints, statues habillées, corps souffrants, bijoux de sculpture, *Ecce Homo* et Immaculée Conception... autant d'œuvres qui frappent par leur expressivité, et qui permettent de mieux comprendre l'atmosphère culturelle et religieuse dans laquelle se place l'œuvre des grands peintres espagnols de la même période, comme Zurbarán et Velázquez.

Cet ouvrage propose de découvrir, à la faveur d'une approche thématique, cet art si particulier à l'Espagne à travers une vingtaine d'œuvres issues du Musée national de Sculpture à Valladolid. Il permettra à un large public d'en apprécier toute la force et la singularité.

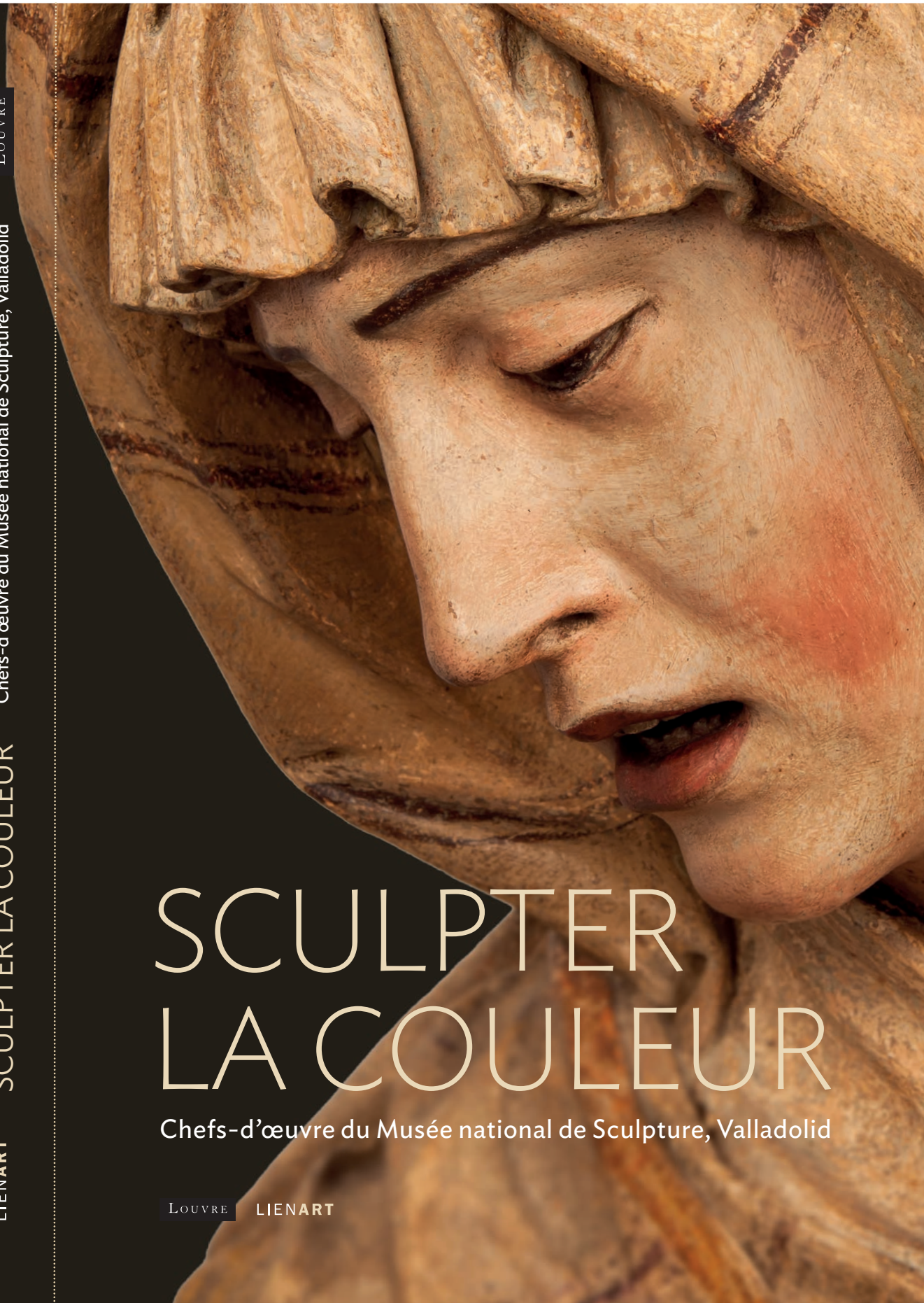


LOUVRE

Chefs-d'œuvre du Musée national de Sculpture, Valladolid

SCULPTER LA COULEUR

LIENART



SCULPTER LA COULEUR

Chefs-d'œuvre du Musée national de Sculpture, Valladolid

LOUVRE LIENART

SCULPTER LA COULEUR

Chefs-d'œuvre du Musée national de Sculpture, Valladolid

Cet ouvrage accompagne l'exposition « Sculpter la couleur.
Chefs-d'œuvre du Musée national de Sculpture, Valladolid »,
présentée à Paris, au musée du Louvre,
du 7 octobre 2026 au 25 janvier 2027.



Exposition organisée par le musée du Louvre
avec la collaboration exceptionnelle du Museo Nacional
de Escultura, Valladolid



SCULPTER LA COULEUR

Chefs-d'œuvre du Musée national de Sculpture, Valladolid

Sous la direction de Valérie Carpentier-Vanhaverbeke

Illustration de couverture : Gregorio Fernández, *Paso du Camino del Calvario* (cat. 1) (détail)

© Musée du Louvre, Paris, 2026
www.louvre.fr

© LIENART éditions, Paris, 2026
60, boulevard de Sébastopol – 75003 Paris
www.lienarteditions.com

ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-863-9
ISBN Éditions LIENART : 978-2-35906-508-4
Dépôt légal : septembre 2026

En application de la loi du 11 mars 1957 (art. 41) et du Code de la propriété intellectuelle
du 1^{er} juillet 1992, toute reproduction partielle ou totale à usage collectif de la présente publication
est strictement interdite sans autorisation expresse de l'éditeur. Il est rappelé à cet égard que l'usage
abusif et collectif de la photocopie met en danger l'équilibre économique des circuits du livre.

LOUVRE

LIENART

Commissaires de l'exposition

Valérie Carpentier-Vanhaverbeke,
conservatrice en chef au département
des Sculptures, musée du Louvre, Paris

Alejandro Nuevo Gómez, directeur
du Museo Nacional de Escultura,
Valladolid

Musée du Louvre

Christophe Leribault
Président-directeur

Kim Pham
Administrateur général

Francis Steinbock
Administrateur général adjoint

Sophie Walon
Directrice de cabinet

Stéphanie Deschamps-Tan
Directrice du département
des Sculptures

Aline François-Colin
Directrice des Expositions
et des Éditions

Gautier Verbeke
Directeur de la Médiation
et du Développement des publics

Arnaud Amelot
Directeur de l'Architecture,
de la Maintenance et des Jardins

Luc Tramier
Directeur des Ateliers d'art
et de la Présentation des collections

Stéphanie Hussonnois-Bouhayati
Directrice des Relations extérieures
et de la Communication

Hélène Vassal
Directrice du Soutien aux collections

Marie Lacambre
Directrice financière, juridique
et des Moyens

Christine Finance
Directrice par intérim de l'Accueil
du public et de la Surveillance

Exposition

Direction des Expositions et des Éditions

Anne Behr
Directrice adjointe des Expositions

Marie Ormevil
Cheffe du service des Expositions
et des Prêts

Laura Clair
Adjointe à la cheffe du service
des Expositions et des Prêts

Nicolas Lesur
Chef de projet délégué

Clémentine Girard-Negre
Cheffe du service de la Scénographie

Delphine Prevost
Conductrice de travaux

Scénographie

Agence NC : Nathalie Crinière, assistée
d'Anne Lebas et Héloïse Lévêque

Graphisme

Anamorphée : Charlotte Halpern,
assistée de Théo Chevalier

Direction de la Médiation et du Développement des publics

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

Zoé Blumenfeld-Chiodo
Cheffe du service de la Médiation
graphique et numérique

Moïra Filiol
Adjointe à la cheffe du service
de la Médiation graphique et numérique

Isabelle Grassart
Cheffe du service de la Médiation
humaine

Sarah Galer, Carole Bedel
et Séverine Casterman
Adjointes à la cheffe du service
de la Médiation humaine

Sophie Girard et Mathilde Mabire
Chargées de projet Médiation culturelle

Tiphaine Sicard
Chargée de programmation

Direction des Ateliers d'art et de la Présentation des collections

Fabrice Laurent
Directeur adjoint

Dorothée Gruser
Cheffe du service de la Coordination
générale et des Relations avec les
départements

Les techniciens d'art des treize ateliers
muséographiques Métiers d'art et les
planificatrices d'opération

Direction de l'Architecture, de la Maintenance et des Jardins

Carol Manzano
Cheffe du service Installation
et Maintenance signalétique

Véronique Koffel
Coordinatrice graphique et signalétique

Frédéric Poincelet
Graphiste

Direction des Relations extérieures et de la Communication

Marie Payet
Sous-directrice de la Communication

Laurence Roussel
Cheffe du service de la Communication
visuelle et de la Publicité

Marc-Antoine Parrona
Chef du service de la Communication
numérique

Céline Dauvergne
Responsable presse

Xenia Vlassenko
Responsable promotion et influence

Édition

Musée du Louvre

Direction des Expositions et des Éditions

Laurence Basset
Directrice adjointe des Éditions

Catherine Dupont
Coordination et suivi éditorial

Direction du Soutien aux collections

Sybille Clochet
Cheffe du service de l'Ingénierie
documentaire, des Images
et de la Traduction

Maureen Huault-Gavaudo
Cheffe de l'unité Images

Audrey Guyonnet
Collecte de l'iconographie

LIENART éditions

Michaële Liénart
Directrice

David Sillanoli
Suivi éditorial

Collaborateurs extérieurs

Julien Boitias
Conception graphique et mise en pages

Anne Chapoutot
Relecture des textes et bibliographie

Auteurs

Manuel Arias Martínez
Conservateur au Museo Nacional
del Prado, Madrid

Miguel Ángel Marcos Villán (M. Á. M. V.)
Conservateur au Museo Nacional
de Escultura, Valladolid

Valérie Carpentier-Vanhaverbeke (V. C.-V.)
Conservatrice en chef au département
des Sculptures, musée du Louvre, Paris

Sophie Jugie
Conservatrice générale du patrimoine,
Service des musées de France,
Direction générale de l'architecture
et du patrimoine, Paris

Alejandro Nuevo Gómez
Directeur du Museo Nacional de
Escultura, Valladolid

Traducteurs

Marc Audi a traduit de l'espagnol
le texte d'Alejandro Nuevo Gómez
ainsi que les cat. 2, 8, 9, 13, 14, 15, 17.

Divina Cabo a traduit de l'espagnol
le texte de Manuel Arias, les chapeaux
des sections 1 et 3 par Miguel Ángel
Marcos Villán, ainsi que les cat. 1 et 3.

Prêteur de l'exposition

Valladolid, Museo Nacional de Escultura

REMERCIEMENTS

Cette exposition est née de l'idée de Laurence des Cars de faire découvrir au public français la sculpture espagnole contemporaine de Zurbarán, au moment de l'exposition monographique consacrée au peintre. Sophie Jugie, directrice du département des Sculptures, a convaincu le Museo Nacional de Escultura d'être le partenaire de ce projet, et lui en a donné les premiers contours : sans elle, rien n'aurait été possible, qu'elle soit très chaleureusement remerciée.

Que l'équipe du Museo Nacional de Valladolid soit elle aussi chaleureusement remerciée pour son accueil généreux et son enthousiasme immédiat : son directeur, Alejandro Nuevo Gómez, et l'ensemble des équipes du musée ; avec une pensée toute particulière pour Anna María Pérez Pérez (responsable du département de la Documentation) et Carolina Garvía Ballesteros (restauratrice), qui ont veillé à tous les aspects scientifiques, logistiques et de conservation autour du prêt des œuvres, dont elles ont permis le transport à Paris dans les meilleures conditions ; Miguel Ángel Marcos Villán, conservateur et l'un des auteurs du présent catalogue ; Eva García de la Iglesia (responsable du département des Programmes publics) et Olga Vecilla, pour leur excellent travail en collaboration avec l'équipe de médiation du musée du Louvre ; Alberto Campano Lorenzo, sous-directeur ; Óscar Fernández Fernández (responsable du département de la Communication et des Relations institutionnelles) ; Isabel M. Berrocal pour l'iconographie, et toutes les personnes qui nous ont si chaleureusement accueillis à chaque étape du projet.

Que soit aussi ici vivement remercié Manuel Arias Martínez, conservateur au Musée national du Prado et l'un des auteurs du présent catalogue, pour son amicale participation à la genèse du projet, et pour son texte. Merci à Véronique Gerard Powell et à Roberto Alonso Moral, pour leurs réflexions stimulantes et leurs conseils.

Merci à Charlotte Chastel-Rousseau, qui a accueilli avec enthousiasme ce projet frère aux côtés des chefs-d'œuvre de Zurbarán, et qui en a amicalement partagé toutes les étapes.

Merci aux scénographes, Nathalie Crinière, Héloïse Lévêque et Anne Lebas, pour avoir donné aux sculptures de Valladolid leur bel écrin temporaire au cœur du hall Napoléon, dans ce double projet au format inédit ; merci également aux graphistes d'Anamorphée, Charlotte Halpern et Théo Chevalier.

Merci aux éditions Liénart pour cette maquette riche en couleurs, David Sillanoli, et Julien Boitias pour le graphisme ; merci à la relectrice, Anne Chapoutot, aux traducteurs Marc Audi et Divina Cabo, et au photographeur.

Merci à toutes les équipes du musée du Louvre, en premier lieu à la direction des Expositions et des Éditions, Aline François-Colin, directrice, Anne Behr, directrice adjointe des Expositions, et Laurence Basset, directrice adjointe des Éditions, qui ont rendu possibles cette exposition et ce catalogue. Un très grand merci en particulier à Nicolas Lesur, chargé de projet délégué, pour son suivi attentif et son efficacité redoutable ; à Catherine Dupont, qui, prenant le relais de Christine Fuzeau, a suivi avec grand soin l'élaboration du présent catalogue ; à Audrey Guyonnet, iconographe. À la direction de la Médiation et des Publics, un remerciement tout particulier à Sophie Girard, chargée de la médiation de l'exposition, et à Mathilde Mabire, pour la webapp. Il est presque impossible de nommer l'ensemble des agents engagés avec un grand professionnalisme dans ce projet, des ateliers muséographiques aux agents d'accueil et de surveillance en passant par les directions transversales. Merci en particulier à Maroua Abdou, Margault Aubry, Anna Bertaccini-Tadini, Arthur Binois, Zoé Blumenfeld-Chiodo, Pauline Bonnet de Paillerets, Julie Botte, Didier Boucheron, Luc Bouniol-Laffont, Alexis Bourdais, Laura Clair, Valérie Coudin, Céline Dauvergne, Jeanne Decours-Perez, Céline Delavaux-Pext, Didier Delos, Stéphane Fauvaux, Mathilde Fournier, Anne Gautier, Valentine Gay, Corinne Geney, Clémentine Girard-Negre, Pascal Goujet, Jean-Louis Jasawant-Ghiraou, Marguerite Leroy, Isabel Lou-Bonafonte, Carol Manzano, Sébastien Née, Marie Ormevil, Karim Oufella, Marc-Antoine Parrona, Marie Payet, Laetitia Perez, Anne Philipponnat, Manuel Rios, Laurence Roussel, Luc Tramier, Xenia Vlassenko.

Merci à l'ensemble des collègues du département des Sculptures pour leurs encouragements quotidiens. Merci en particulier à Joëlle Ducre, pour le patient travail de documentation et de recherche qu'elle a mené en amont du présent catalogue, à Stéphanie Deschamps-Tan, pour son soutien et ses judicieux conseils, ainsi qu'à Laurence Brosse, cheffe du service d'étude et de documentation.

Merci enfin à Thierry, Quentin, Pauline et Diane Vanhaverbeke, pour leur grande patience.

Valérie Carpentier-Vanhaverbeke



PRÉFACE

Dans son *Voyage en Espagne*, dont la première édition fut publiée en 1843, Théophile Gautier décrit sa visite de l'église de Vittoria, au cours de laquelle «[il fit] connaissance avec ces effrayantes sculptures en bois coloré dont les Espagnols font un si étrange abus».

Tout en témoignant de la lente reconnaissance des mérites artistiques de cette statuaire polychromée au-delà des frontières espagnoles, les qualificatifs choisis par le poète montrent paradoxalement combien ces statues à l'impressionnante expressivité frappèrent les voyageurs transpyrénéens dès le XIX^e siècle.

À travers la réunion exceptionnelle de vingt-trois œuvres prêtées par le Museo Nacional de Escultura de Valladolid, «Sculpter la couleur» éclaire de manière inédite ce pan fondamental de l'histoire de l'art du Baroque espagnol, et dessine une géographie sensible du Siècle d'or, entre Valladolid et l'Andalousie.

Par leur dolorisme et leur rendu spectaculaire des souffrances infligées aux saints martyrs, ces sculptures – dont certaines sont toujours portées lors des processions annuelles de la Semana Santa – exercent une puissance énigmatique, née de leur naturalisme exacerbé. En explorant leurs usages et leurs significations, cette exposition tisse un lien étroit avec la peinture espagnole de l'époque, dont la dimension sculpturale n'a jamais cessé d'être soulignée.

Je remercie très sincèrement le Museo Nacional de Escultura de Valladolid et son directeur Alejandro Nuevo Gómez pour leur confiance, ainsi que Valérie Carpentier-Vanhaverbeke, conservatrice en chef du patrimoine au département des Sculptures du musée du Louvre, pour son engagement en faveur de cette exposition et du catalogue qui l'accompagne.

«Sculpter la couleur» porte un regard neuf sur des chefs-d'œuvre méconnus de la sculpture religieuse espagnole. J'ose croire que les visiteurs de l'exposition, tout comme les lecteurs de ce catalogue, une fois admirés tous ces chefs-d'œuvre, ne seront plus effrayés par cette statuaire singulière, et en conserveront un souvenir fasciné.

Christophe Leribault

Président-directeur du musée du Louvre

PRÉFACE

Peu de formes d'expression en Espagne présentent un caractère aussi singulier et permettent de mieux cerner une société, à travers l'art, que la sculpture en bois polychromé. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'une époque aussi singulière que le XVII^e siècle, marquée par une créativité particulière et une qualité exceptionnelle dans les arts et la littérature.

L'intérêt pour la production sculptée de notre « Siècle d'or » a connu des hauts et des bas au cours des dernières décennies ; toutefois, il ne faut pas négliger des expositions telles que « The Sacred Made Real », qui a mis en lumière le talent et la maîtrise technique de nos sculpteurs baroques auprès d'un public au-delà de nos frontières.

En Espagne, cet intérêt connaît un regain et affiche actuellement une dynamique remarquable. Outre les récentes expositions organisées par le Musée national de Sculpture – consacrées à des figures de l'envergure de Luisa Roldán ou de Francisco Salzillo –, on peut citer l'exposition de 2024 intitulée « Darse la mano. Escultura y color » au Musée national du Prado, ainsi que l'apparition sur le marché de l'art, ces dernières années, de plusieurs œuvres exceptionnelles que l'État espagnol a acquises pour enrichir les collections publiques nationales.

Nous sommes reconnaissants au musée du Louvre pour son intérêt, qui l'a conduit à programmer l'exposition « Sculpter la couleur. Chefs-d'œuvre du Musée national de Sculpture, Valladolid », laquelle permettra au public français – ainsi qu'aux milliers de visiteurs venus d'autres pays et accueillis par le musée – de découvrir les grands sculpteurs baroques espagnols.

Le Musée national de Sculpture est un des seize musées placés sous l'autorité de la Direction générale du Patrimoine culturel et des Beaux-Arts du ministère de la Culture espagnol, qui en assure également la gestion directe. Il s'agit d'un musée de premier plan dans son domaine, profondément attaché de longue date non seulement à l'étude de ses collections, mais aussi à leur diffusion ainsi qu'à l'organisation d'un riche programme d'expositions et d'activités ouvertes à tous les publics. L'engagement de l'institution à nouer de nouvelles relations avec d'autres musées de même nature – à l'échelle nationale mais aussi internationale – revêt une importance tout aussi capitale.

« Sculpter la couleur » est le fruit d'un effort conjoint et d'une compréhension mutuelle entre les équipes des deux institutions – sous la conduite de leurs conservateurs, que je remercie pour la qualité de leur participation. Cette exposition témoigne d'un engagement commun envers le savoir et de la volonté d'offrir au public les fruits d'une recherche et d'une collaboration qui, à n'en pas douter, marqueront l'histoire.

Ángeles Albert de León

Directeur général du Patrimoine culturel et des Beaux-Arts
Ministère de la Culture espagnol





SOMMAIRE

Sculpter la couleur. Chefs-d'œuvre du Museo Nacional de Escultura, Valladolid Valérie Carpentier-Vanhaverbeke	14	Catalogue	
La sculpture espagnole du xvii ^e siècle. Un regard sur les collections du Museo Nacional de Escultura, Valladolid Alejandro Nuevo Gómez	26	Les groupes processionnels. La collection de <i>pasos</i> du musée de Valladolid Miguel Ángel Marcos Villán Cat. 1	63
Convaincre avec le volume et la couleur. Réflexions sur la sculpture polychromée espagnole Manuel Arias Martínez	42	Corps saints. Le culte des reliques et le rôle des saints intercesseurs Valérie Carpentier-Vanhaverbeke Cat. 2 à 7	76
La sculpture espagnole au musée du Louvre. La collection impensée Sophie Jugie	52	<i>Imágenes de vestir.</i> Les statues à habiller Miguel Ángel Marcos Villán Cat. 8 et 9	99
		Corps de douleur. La représentation des souffrances du Christ et de la Vierge Valérie Carpentier-Vanhaverbeke Cat. 10 à 13	111
		Des « enfants de Séville » aux « bijoux de sculpture ». La sculpture de dévotion privée Valérie Carpentier-Vanhaverbeke Cat. 14 à 18	126
		Sous ses pieds, la Lune. L'Immaculée Conception Valérie Carpentier-Vanhaverbeke Cat. 19	148
		Annexes	
		Bibliographie	160
		Index	166

SCULPTER LA COULEUR

Chefs-d'œuvre du Museo Nacional de Escultura, Valladolid

« La vérité est qu'il est peu d'œuvres où s'accumulent autant d'éléments de l'émotion esthétique que dans une sculpture polychrome. Dans les chairs le sculpteur atteint à la plus vive imitation du modèle; des yeux s'échappe, comme des yeux humains, tout le feu de l'esprit : la passion, l'enthousiasme, l'extase, le rêve... »

Francisco de Cossío Martínez-Fortún, ancien directeur du Musée des Beaux-Arts de Valladolid, 1925, préface de l'ouvrage du comte de Güell, *La Sculpture polychrome religieuse espagnole : une collection*¹.

Il y a un peu plus d'un siècle, en 1925, paraissait en France un livre présentant la collection constituée à Barcelone par Joan Antoni Güell y López, comte de Güell (1875-1958), *La Sculpture polychrome religieuse espagnole : une collection*². S'agissant de la première collection privée d'ampleur consacrée à ce type de sculpture, la parution de l'ouvrage à Paris, et en français, était tout à fait significative. Elle montrait assurément une volonté d'internationaliser le sujet, qu'auparavant seuls les voyageurs pouvaient découvrir, principalement dans les églises et les monastères espagnols, et qui n'avait jusqu'alors éveillé que peu d'intérêt chez les amateurs comme chez les érudits³. La publication prenait la suite de l'ouvrage également fondateur de Marcel Auguste Dieulafoy, archéologue français spécialiste de la Perse, qui avait publié en 1908 *La Statuaire polychrome en Espagne*, et souligné de manière nouvelle la continuité avec la polychromie antique, balayant du même coup les procès en mauvais goût⁴. Dès 1898, Dieulafoy interpellait sur ce sujet l'Académie des inscriptions et belles-lettres : « Messieurs, il est encore de mode, presque de bon ton, de condamner au nom du goût la statuaire polychrome. [...] Condamner la statuaire polychrome en invoquant ses pires manifestations équivaut à juger la peinture sur des enseignes de village et sur des images d'Épinal⁵ ! »

Le regard français sur la sculpture espagnole : des débuts paradoxaux
Pendant les décennies précédentes, l'engouement français pour l'Espagne – particulièrement pour les grands maîtres de la peinture espagnole, mais également tourné vers les arts décoratifs de la péninsule – avait largement négligé la statuaire religieuse en bois polychromé, longtemps reléguée aux aspects folkloriques du voyage en Espagne⁶. Il faut citer ici Théophile Gautier passant par Burgos : « Le besoin du vrai, si repoussant qu'il soit, est un trait caractéristique de l'art espagnol : l'idéal et la convention ne sont pas dans le génie de ce peuple, dénué complètement d'esthétique. La sculpture n'est pas suffisante pour lui : il lui faut des statues coloriées, des madones fardées et revêtues d'habits véritables. Jamais, à son gré, l'illusion matérielle n'est portée assez loin,



Fig. 3 Carlos Balmori, Valladolid. *Semana santa. Triunfo del arte español*, 1935, affiche éditée par l'Asociación del Fomento del Turismo de Valladolid, Valladolid, archives municipales, CAR_00002

Fig. 4 Juan Martínez Montañés, *Saint Dominique de Guzmán*, 1605-1609, bois polychromé, 147 × 126 × 68 cm, Séville, Museo de Bellas Artes, CE0180E



et cet amour effréné du réalisme lui fait souvent franchir le pas qui sépare la statuaire du cabinet de figures de cire de Curtius. Le célèbre Christ si révérend de Burgos, que l'on ne peut voir qu'après avoir allumé les cierges, est un exemple frappant de ce goût bizarre : ce n'est plus de la pierre ni du bois enluminé, c'est une peau humaine (on le dit du moins), rembourrée avec beaucoup d'art et de soin. Les cheveux sont de véritables cheveux, les yeux ont des cils, la couronne d'épines est en vraie ronce, aucun détail n'est oublié. Rien n'est plus lugubre et plus inquiétant à voir que ce long fantôme crucifié, avec son faux air de vie et son immobilité morte⁷. »

L'épisode de la Galerie espagnole de Louis-Philippe au musée du Louvre est à cet égard significatif. Alors que de nombreux chefs-d'œuvre de la peinture espagnole, dont quantité de toiles de Zurbarán, étaient exposés de manière éphémère sur les cimaises du Louvre⁸, ce sont principalement des moulages non polychromés – pour la plupart des reliefs architecturaux ou ornementaux provenant de l'Alhambra à Grenade ou des cathédrales de Tolède ou de Séville – qui furent acheminés vers le musée par la mission du baron Taylor⁹. On les exposa non pas en regard des peintures, mais dans les salles des sculptures situées au rez-de-chaussée. Delécluze et les critiques de l'époque en retinrent surtout les spectaculaires moulages des tombeaux de Grenade, celui d'Isabelle la Catholique et de Ferdinand d'Aragon, ou celui de Jeanne la Folle et de Philippe le Beau, et évoquèrent les « vastes et belles compositions de sculpture faites en Espagne, fournissant une nouvelle preuve que cet art lui a été transmis par l'Italie¹⁰ ». Ils citèrent aussi sans s'y attarder les moulages du *Saint Jérôme pénitent* d'après l'Italien Pietro Torrigiano (le seul correctement identifié), d'un

autre saint agenouillé – probablement le *Saint Dominique de Guzmán* d'après Juan Martínez Montañés [fig. 4] –, et enfin d'un *Saint François* et d'un *Christ*, identifiés de manière imprécise ou erronée¹¹. La plupart des moulages, de même que les peintures, furent rendus à la fermeture de la Galerie espagnole, ainsi que nous l'apprennent les annotations des inventaires, mais trois d'entre eux, repérés dans des registres du Louvre plus tardifs, furent envoyés en 1905 au Trocadéro¹².

C'est encore par la copie, mais cette fois en couleurs, que les cercles artistiques français découvrirent dans la capitale la sculpture baroque espagnole, grâce à celle du *Saint François mort*, réputé inaccessible, du trésor de la cathédrale de Tolède, œuvre de Pedro de Mena¹³. Cette reproduction avait été exécutée en 1873, dans le contexte de la création du musée des Copies de Charles Blanc, par le peintre, sculpteur, collectionneur et écrivain Zacharie Astruc, grand amateur de l'Espagne, se prévalant d'une demande du président de la République Adolphe Thiers, qui aurait admiré l'original lors d'un séjour en Espagne¹⁴. La copie fut



Fig. 5 Edgar Degas, *Petite danseuse à l'âge de quatorze ans*, bronze, 1878-1881, 98,9 × 34,7 × 35,2 cm, Washington, National Gallery of Art, 1999.80.28

déclinée à son tour par la maison Christofle, qui en présenta des versions en 1874 dans la quatrième exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie et en 1878 à l'Exposition universelle; l'église Saint-Louis-en-l'Île à Paris en conserve un exemplaire. La presse, curieuse et dithyrambique, rapporte qu'Alexandre Dumas, admirant la copie d'Astruc aux côtés d'Édouard Manet, se serait écrié : « C'est grand et naïf à vous rendre catholique¹⁵. » Edgar Degas, qui exposa sa *Petite danseuse à l'âge de quatorze ans* en 1881 [fig. 5], compta peut-être aussi parmi les spectateurs¹⁶. Les critiques en tout cas ne manquèrent pas de faire le lien entre son œuvre audacieuse, voire scandaleuse, et la sculpture espagnole, notamment Jules Claretie, qui évoqua la « danseuse en cire d'un naturalisme étrangement attirant, troublant, singulier et qui rappelle, avec une note moderne très parisienne et très aiguisée, le réalisme des sculptures polychromes espagnoles¹⁷ ».

À l'Exposition universelle de 1878, un autre *Saint François mort* avait également attiré les regards : celui présenté non pas au sein du pavillon espagnol, mais dans la vitrine de la collection d'Ernest Odier, membre de la famille d'orfèvres, collection d'ailleurs constituée principalement d'arts décoratifs du Moyen Âge et de la Renaissance [fig. 6]. Ce *Saint François*, alors attribué à Alonso Cano, suscita l'admiration : il fut même jugé supérieur à celui de Tolède, et possiblement antérieur. Jean Charles Davillier, érudit et collectionneur passionné par les arts décoratifs de l'Espagne, voyait en lui « un Zurbarán en sculpture », et l'« un des chefs-d'œuvre de la sculpture espagnole, sculpture malheureusement trop peu connue chez nous¹⁸ ». Il s'agit de l'œuvre entrée bien plus tard au Louvre,

en 1980, mais avant cela lors de la vente Odier en 1889, elle passa dans la collection du baron Arthur de Schickler. De fait, la sculpture en bois polychromé espagnole était alors absente des collections du musée du Louvre, malgré l'engouement naissant des collectionneurs, et en dépit de l'intérêt que Louis Courajod portait à la sculpture en couleurs, lui qui en 1888 affirmait : « La polychromie fut une règle absolue de la statuaire dans l'occident de l'Europe aux grandes époques de l'art moderne, c'est-à-dire au Moyen Âge et à la Renaissance¹⁹. » Courajod fit acheter en cette même année 1889 un *Crucifix* en terre cuite polychromée – alors généreusement attribué à Martínez Montañés²⁰ – provenant justement de la collection Astruc. Et c'est dans les décennies suivantes que le premier noyau de la collection du Louvre allait être constitué dans le domaine de la sculpture espagnole [voir p. 53].

Malgré ces débuts encore timides, Paris se trouvait donc au début du xx^e siècle, grâce notamment aux publications de Dieulafoy et du comte de Güell, en position favorable pour contribuer à la redécouverte et à la reconnaissance internationale d'une discipline longtemps négligée par les historiens de l'art. Dans les années suivantes, la sculpture en bois polychromé fit l'objet, en Espagne, d'un vaste mouvement d'étude qui permit de clarifier les questions d'attribution. En 1933, le musée de Valladolid devenait le Museo Nacional de Escultura grâce à Francisco de Cossío Martínez-Fortún – celui-là même qui avait rédigé la préface du livre du comte de Güell –, qui fut directeur du musée de 1919 à 1923, puis de nouveau à partir de 1931²¹. Dès lors, le Museo Nacional de Escultura s'affirma comme un lieu incontournable d'études sur le sujet [voir p. 27].

Histoire d'un décalage

Un siècle plus tard, et malgré ce démarrage prometteur en France, force est de constater que la sculpture espagnole polychromée est largement restée dans l'ombre de ce côté-ci des Pyrénées, et que les ouvrages en français sur le sujet sont extrêmement peu nombreux. Il convient également de souligner la rareté des traductions, parmi lesquelles notamment la synthèse de Manuel et María Elena Gómez Moreno en 1964²². Les explications sont nombreuses et complexes, non sans rapport avec les soubresauts de l'histoire espagnole au xx^e siècle, ainsi qu'avec l'évolution de la perception d'un patrimoine exclusivement à sujets religieux (ce qui n'est pas aussi radicalement le cas pour la peinture de la même période). En France, les redécouvertes nombreuses autour de la polychromie antique, médiévale et Renaissance qu'il n'est pas dans notre propos d'énumérer, ont dans l'ensemble pris fin au seuil de l'époque moderne, tandis que les études autour des nouveaux usages de la couleur dans l'art et la sculpture depuis le xix^e siècle connaissaient un développement parallèle.

Aujourd'hui, la sculpture baroque espagnole est tout à fait méconnue, voire ignorée en France, en décalage avec un intérêt international marqué et un marché de l'art dynamique dans ce domaine, ainsi qu'avec les études françaises dans le domaine de la peinture hispanique. Dans l'Espagne contemporaine, la recherche concernant spécifiquement la sculpture est très active, et les manifestations sont nombreuses. Au musée du Prado, en 2024-2025, la sculpture en bois polychromé a



Fig. 6 *Saint François mort*, Espagne, vers 1640-1660, bois polychromé, verre, os, chanvre, 67 × 26 × 24 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 4211



Fig. 7 Francisco de Zurbarán, *Saint François d'Assise*, 1636, huile sur toile, 209 × 110 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, A 115

connu les plus grands honneurs lors de l'exposition «Darse la mano. Escultura y color en el Siglo de Oro» orchestrée par Manuel Arias Martínez, qui a exploré en détail les rapports «main dans la main» entre peinture et sculpture dans l'Espagne du XVI^e au XVIII^e siècle, et mis en lumière les grandes acquisitions et redécouvertes des dernières années²³. L'historien de l'art se fait l'écho ici même de ses réflexions sur les spécificités et la place de cet art parmi les autres [voir p. 43]. L'exposition du Prado a coïncidé avec d'importantes manifestations en Espagne, comme celles, monographiques, consacrées à Pedro Roldán à Séville, à Luisa Roldán au Museo Nacional de Escultura à Valladolid, ou encore le rassemblement de chefs-d'œuvre dans l'exposition «Gregorio Fernández y Martínez Montañés. El arte nuevo de hacer imágenes» dans la cathédrale de Valladolid²⁴.

Hors d'Espagne, plusieurs grandes expositions ont marqué durablement les esprits depuis un quart de siècle, qui souvent convoquaient les grands noms de la peinture, mieux connus du grand public, et analysaient les rapports entre peinture et sculpture, rendant sensibles les échos spectaculaires entre les arts en Espagne au XVII^e siècle. Au premier rang de ces manifestations figure l'exposition «The Sacred made real. Spanish painting and sculpture 1600-1700», à la National Gallery à Londres ainsi qu'à Washington en 2009-2010, véritable tournant dans la reconnaissance internationale de la sculpture en bois polychromé espagnole; plus récemment, «El siglo de oro. Die Ära Velázquez» à Berlin en 2016, ou «De Mena, Murillo, Zurbarán. Masters of the Spanish Baroque» en 2019-2020 à Bruges et Luxembourg²⁵. Des catalogues consacrés plus spécifiquement au corpus de la sculpture espagnole dans certaines collections internationales ont par ailleurs fait figure de jalons dans la discipline, comme *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections* de Suzanne L. Stratton, ou encore le catalogue de Marjorie Trusted au Victoria and Albert Museum à Londres²⁶. Plus largement, le sujet de la sculpture en couleurs, qui a donné lieu à diverses expositions autour d'autres périodes et d'autres contextes de production, a suscité une réflexion mettant en perspective les différentes strates temporelles, y compris celle de la sculpture espagnole des XVI^e et XVII^e siècles, et interrogeant le rapport au corps, comme dans l'exposition «Like Life. Sculpture, Color, and the Body» en 2018 au Metropolitan Museum of Art à New York²⁷. Le goût contemporain pour l'hyperréalisme nourrit une véritable curiosité pour les racines historiques de la sculpture en couleurs²⁸.

« Un Zurbarán en sculpture »

En France, la sculpture espagnole du XVII^e siècle a fait des apparitions ponctuelles mais remarquées dans plusieurs expositions : par exemple dans la monographie «Velázquez» au Grand Palais en 2015, en contrepoint de la peinture du maître²⁹, ou encore dans la récente exposition du musée des Beaux-Arts de Lyon autour du *Saint François* de Zurbarán, avec le prêt du *Saint François* sculpté du musée du Louvre mis en regard des déclinaisons peintes et sculptées de la figure du saint³⁰ [fig. 7]. En région également, plusieurs musées abritant des collections de sculptures espagnoles ont étudié et valorisé leurs fonds : le musée Goya

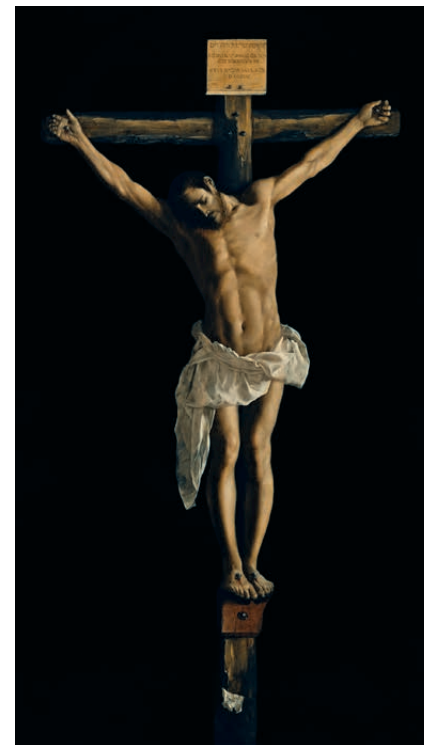


Fig. 8 Francisco de Zurbarán, *Christ en croix*, 1627, huile sur toile, 290 x 168 cm, Art Institute of Chicago, 1954.15

à Castres, par exemple, avec les sculptures espagnoles déposées par le musée national de la Renaissance, le musée des Beaux-Arts d'Agen, récemment à l'occasion de la restauration de son *Saint Benoît de Palerme* au C2RMF en 2024, ou encore le musée de Chaumont, lors de l'exposition «Dévotion baroque. Trésors du musée de Chaumont», qui a mis en valeur la collection de Lucie Jacquinot³¹. La passion du public français pour les grands peintres espagnols, dans le même temps, ne se dément pas, et le musée du Louvre a programmé en 2026 une grande monographie «Zurbarán», près de quarante ans après celle qui avait fortement marqué les esprits, entre New York et Paris, s'associant pour l'occasion à la National Gallery à Londres et à l'Art Institute de Chicago³².

L'œuvre de Zurbarán résonne particulièrement avec la sculpture. Les spécialistes ont souligné à maintes reprises les qualités véritablement sculpturales de ses peintures, qu'il s'agisse du rendu des drapés, de l'évocation des volumes ou de la qualité de la lumière³³. C'est particulièrement frappant dans des œuvres comme le grand *Christ en croix* prêté en 2026 à Paris par l'Art Institute de Chicago, à propos duquel Palomino écrivait : «tous ceux qui le voient sans en être informés le prennent pour une sculpture»³⁴ » [fig. 8]. Ou encore, d'une autre manière, pour le *Saint Sérapion* du Wadsworth Atheneum à Hartford, qui, en guise d'illustration du paragone espagnol, concluait l'exposition de 2009 à Londres³⁵. Cela n'est pas sans paradoxe, car contrairement à certains de ses contemporains à Séville, au premier rang desquels Alonso Cano, Zurbarán ne polychroma quasiment pas de statues. Dans l'état de nos connaissances, une unique mention en 1624 évoque taille et peinture par l'artiste pour une même sculpture destinée au monastère de la Merci à Azuaga³⁶. Néanmoins, la peinture de Zurbarán et la sculpture espagnole de la même période forment, dans la manière de représenter la densité des corps, comme deux pans d'une même culture visuelle de la présence métaphysique. Elles incitent pareillement notre regard contemporain, si épris de vitesse, à une contemplation silencieuse et prolongée des jeux de la lumière sur les volumes, et des couleurs. Ainsi est née l'idée de présenter, au moment de l'exposition «Zurbarán» au Louvre et en synergie avec elle, une seconde exposition permettant au public français de

découvrir une sélection de chefs-d’œuvre de la sculpture espagnole jamais vus en France, en correspondance chronologique avec l’œuvre du peintre.

Une invitation inédite au Museo Nacional de Escultura à Valladolid

Le Museo Nacional de Escultura à Valladolid a répondu très généreusement à l’invitation du musée du Louvre, séduit par l’idée de donner à voir pour la première fois en France un aperçu de ses riches collections. La sélection a été centrée autour du XVII^e siècle afin d’entrer au mieux en résonance avec l’exposition « Zurbarán », à laquelle le musée contribue par ailleurs par le prêt de la *Sainte Face* peinte par le maître, qui appartient à son fonds historique.

Parmi les vingt-trois sculptures exposées, représentatives des principaux foyers de production en Espagne à cette période, de la Castille à l’Andalousie, une seule était déjà venue en France. Il s’agit du *Saint Nicolas de Tolentino* de Juan de Mesa [cat. 7], une exportation malheureuse survenue en 1998, puisque à cette date la statue, mal identifiée et non attribuée, quitta les collections du comte de Bailleul dans son château normand, avant d’être vendue sur le marché londonien.

Plusieurs prêts particulièrement importants d’œuvres du sculpteur Gregorio Fernández, actif à Valladolid dans la première partie du siècle, viennent du fonds historique du musée via la « *desamortización* », comme l’impressionnant *Cristo de la Luz* [cat. 12], le *San Diego d’Alcalá* [cat. 3] ou encore le *paso*, groupe processionnel complet, *Camino del Calvario* [cat. 1], si emblématique des collections du Museo Nacional. Le reliquaire napolitain issu d’un vaste ensemble autrefois au couvent San Pablo à Valladolid [cat. 2] provient lui aussi du fonds ancien.

Comme en écho, un siècle plus tard, à la publication à Paris de la collection du comte de Güell – dont une partie fut acquise par l’État espagnol et affectée au musée de Valladolid en 1985 –, quatre de ses œuvres sont présentées au public français, avec des attributions et des historiques largement révisés depuis 1925 : le si spectaculaire *Saint Jean Baptiste* rendu aujourd’hui à Alonso Cano [cat. 6], la *Sainte Thérèse d’Ávila* attribuée à Antonio de Paz [cat. 4], le *Saint Ignace de Loyola* de Pedro Roldán [cat. 5], la *Vierge de la Solitude* de José de Mora [cat. 11].

Plusieurs acquisitions des trente dernières années illustrent le dynamisme du musée et sa volonté de donner à voir un panorama toujours plus représentatif de l’ensemble de la production sculptée nationale. Parmi celles-ci, outre le *Saint Nicolas de Tolentino* précédemment cité et qui permet d’évoquer l’ouverture du marché de Séville vers le Nouveau Monde, se trouvent le relief de *Saint Jérôme pénitent*, longtemps attribué à Alonso Cano et récemment rendu aux frères García, acquis en 1993 [cat. 18], le *Christ attaché à la colonne*, acquis en 1997 et ici nouvellement attribué à Manuel Pereira [cat. 13], le *San Antonio Abad* de Benito Silveira, acquis en 2001, seule sculpture du XVIII^e siècle de la sélection, mais particulièrement éloquent pour représenter dans l’exposition l’importante typologie des « statues habillées » [cat. 8]. L’*Ecce Homo* en buste de Pedro de Mena, acquis en 2009 [cat. 10], le petit *San Juan de Dios*, attribué à l’entourage d’Alonso Cano, acquis en 2014 [cat. 9], le *Saint Joseph et l’Enfant Jésus* de Pedro de Mena acquis en 2018 [cat. 17], la *Vierge et l’Enfant avec saint Jean Baptiste* de Luisa Roldán acquise en 2019 [cat. 16], comme l’*Immaculée Conception* de Pedro de

Mena [cat. 19]. Ces deux dernières œuvres ont été restaurées récemment, et ce de manière spectaculaire, au sein de l’atelier du musée pour la première, à l’Instituto del Patrimonio Cultural de España à Madrid pour la seconde. La toute dernière acquisition présentée, le petit *Enfant Jésus endormi sur un crâne* d’Esteban de Rueda, entré au musée en 2022, est inédite [cat. 14].

Le parcours, articulé autour d’éclairages thématiques, débute par une confrontation immédiate et immersive avec le groupe processionnel, qui permet une rencontre à taille réelle avec le naturalisme de Gregorio Fernández à Valladolid. Corps saints, statues habillées, corps souffrants, bijoux de sculpture et Immaculée Conception ponctuent le cheminement du visiteur. La scénographie dynamique, conçue par Nathalie Crinière au sein du hall Napoléon, ménage des jeux de regards et de perspectives entre les expositions « Zurbarán » et « Sculpter la couleur » : gageons que cette double présentation permettra à un public élargi de découvrir la force des sculptures en couleurs du XVII^e siècle espagnol.

- 1 Cossío Martínez-Fortún 1925. Francisco de Cossío Martínez-Fortún fut directeur du musée des Beaux-Arts de Valladolid jusqu’en 1923, puis de nouveau en 1931.
- 2 Güell 1925.
- 3 Bassegoda et Gérard Powell 2009, p. 244.
- 4 Dieulafoy 1908. La même année, Paul Lafond, conservateur au musée des Beaux-Arts de Pau, publiait *La Sculpture espagnole*, adoptant une perspective chronologique large (Lafond 1908).
- 5 Dieulafoy 1898, p. 794-795.
- 6 Bennassar 1998; Gérard Powell [2007, 2009 et 2010] 2012, p. 223.
- 7 Gautier 1859, p. 50.
- 8 Baticle et Marinas 1981; Luxenberg 2008; Bernasconi 2018; Singaravélou 2023, p. 101-133.
- 9 Outre les moulages, figurait sur l’inventaire de la collection espagnole de Louis-Philippe une chaire en marbre provenant du couvent Saint-François à Barcelone. Archives nationales, O/4/2841, 20150162/122 et 20150162/123. Les moulages furent exécutés par Vallet lors de la mission du baron Taylor. Luxenberg 2008, p. 15-18; Gérard Powell [2007, 2009 et 2010] 2012, p. 223-224; Bernasconi 2018, p. 28-30.
- 10 Delécluze 1838; [Anonyme], *Le Temps*, 7 janvier 1838, p. 3. Sur l’exécution des moulages, voir Guinard 1966, p. 243. Du Sommerard signale la présence du moulage du tombeau de Philippe le Beau et Jeanne la Folle dans les salles du rez-de-chaussée au Louvre (Du Sommerard 1846, p. 104). Le musée national des châteaux de Versailles et de Trianon conserve le surmoulage du même tombeau, exécuté en 1843 sur le moulage du Louvre (LP 2356 et LP 2357).
- 11 « *Saint Benoît d’après Montañés* », « *Saint François d’après Agrida* » et « *Christ à genoux d’après Miguel de Aubialo* », ainsi qu’un petit « *Moine d’après Pedro de Mena* » selon l’inventaire, voir *supra* note 9; *Saint Jérôme* d’après Montañés, *Saint François* d’après Cromulès et *Christ* d’après Mena (selon l’article du *Temps* cité *supra* note 10). Il s’agissait bien de moulages, et la presse n’évoque pas le caractère coloré de ces sculptures (contrairement à ce qui est suggéré dans Singaravélou 2023, p. 120-121).
- 12 Seul a pu être identifié le moulage de *Saint Jérôme* d’après Torrigiano (N 15617), dépôt du département des Sculptures au Trocadéro en 1905, dans un état très dégradé (aujourd’hui Cité de l’architecture et

- du patrimoine à Paris). Manquent à l’appel le *Saint François* d’après Agrida, repéré dans le grand magasin de la cour Visconti, indiqué « retiré des caves en mars 1880 » (Archives nationales, 20150162/233; musée du Louvre, département des Sculptures, inventaire des magasins, p. 67) ainsi que ledit *Saint Bonaventure* d’après Montañés (N 15618), tous deux également transmis au Trocadéro en 1905, et non identifiés à ce jour.
- 13 Œuvre longtemps attribuée à Alonso Cano. Londres et Washington 2009-2010, p. 182-187.
 - 14 Flescher 1978, p. 45-47; Gérard Powell [2007, 2009 et 2010] 2012, p. 225-228; Brême 2021-2022, p. 260-263; Paccoud 2024.
 - 15 *Le Figaro*, 19 janvier 1874, p. 1; Bray 2019, p. 25.
 - 16 Atlanta, Denver et Seattle 2007-2008, p. 129; Bray 2019, p. 25.
 - 17 Claretie 1881, p. 150.
 - 18 Davillier 1879, p. 49-53. Sur Davillier, voir Baillet 2024.
 - 19 Courajod 1888, p. 2. Bormand et Carta 2018.
 - 20 Musée du Louvre, département des Sculptures, RF 798. Courajod 1889.
 - 21 Bassegoda et Gérard Powell 2009, p. 244.
 - 22 Gómez Moreno 1964.
 - 23 Madrid 2024-2025.
 - 24 Séville 2023-2024; Valladolid 2024-2025b; Valladolid 2024-2025a.
 - 25 Londres et Washington 2009-2010; Berlin 2016; Bruges et Luxembourg 2019-2020.
 - 26 New York, Dallas et Los Angeles 1993-1994; Trusted 1996.
 - 27 New York 2018. Sur la sculpture en couleurs au XIX^e siècle, voir aussi Amsterdam et Leeds 1996-1997 et Paris 2018.
 - 28 Voir par exemple Nantes 2023.
 - 29 Paris 2015.
 - 30 Lyon 2024-2025.
 - 31 Chaumont 2009-2010.
 - 32 New York et Paris 1987-1988.
 - 33 Guinard et Mesuret 1963; Virsamynnaiken 2024, p. 32.
 - 34 Palomino de Castro y Velasco [1724] éd. 1986, p. 106.
 - 35 Londres et Washington 2009-2010, p. 191-193.
 - 36 Delenda et Garraín Villa 1998, p. 125 et 134.

LA SCULPTURE ESPAGNOLE DU XVII^e SIÈCLE

Un regard sur les collections du Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Parmi l'ensemble des expressions artistiques espagnoles, il en est peu d'aussi singulières que la sculpture de l'âge baroque, et s'il est une institution qui peut servir de référence pour l'étudier, c'est sans aucun doute le Museo Nacional de Escultura à Valladolid.

Avant d'entreprendre un parcours dans la sculpture espagnole du XVII^e siècle, il est utile de revenir sur l'histoire des collections du musée. Leur formation remonte aux années 1830, une période décisive dans l'histoire de l'Espagne. En effet, alors que la Première guerre carliste faisait rage (1833-1839), l'Espagne assistait au démantèlement des structures de l'Ancien Régime et à l'émergence d'un État libéral, sans pour autant avoir connu de véritable industrialisation. Le catholicisme dominait les structures d'État, la société restait ancrée dans le passé, dévote et superstitieuse, les structures féodales étaient encore en place, les villes voyaient tout juste apparaître une nouvelle bourgeoisie.

Le libéralisme espagnol, longtemps en butte aux assauts du pouvoir, avait commencé à se réorganiser clandestinement dans les dernières années du règne de Ferdinand VII (1784-1833). Il cherchait à sortir l'Espagne du retard économique dû à l'emprise des structures de l'Ancien Régime, sous lesquelles les terres, aux mains de la vieille noblesse et des institutions religieuses, n'étaient guère productives. Les musées ont alors participé à l'élan modernisateur d'un pays encore très peu avancé par rapport au reste de l'Europe. La formation des musées espagnols, qui supposait que la laïcité soit défendue dans un territoire dominé par l'Église, reflétait le retour aux projets des tenants des Lumières par un État libéral balbutiant. Ces musées ont bénéficié, en particulier, du processus de désamortissement (*desamortización*), à savoir la confiscation d'une partie des biens mobiliers et immobiliers du clergé, suivie de leur vente, et de la suppression des ordres religieux, le tout à l'initiative de Juan Álvarez Mendizábal, ministre des Finances de 1835 à 1837. Ces mesures avaient pour but d'assainir les finances publiques et de moderniser l'État, tout en renforçant une classe moyenne de propriétaires qui servirait de moteur économique pour le pays.

Les ventes publiques des biens confisqués obligèrent l'État à préserver le riche patrimoine qui se trouvait entre les mains des ordres religieux supprimés afin d'éviter qu'ils soient spoliés ou dispersés. Les biens furent récupérés par des comités scientifiques et artistiques, ancêtres des Commissions provinciales des monuments. Les œuvres recueillies formèrent le noyau de ce que l'on appela d'abord les Musées provinciaux, parmi lesquels le Museo de Pintura y Escultura, fondé à Valladolid le 4 octobre 1842 et installé dans un premier temps dans le collège Santa Cruz, l'un des grands ensembles architecturaux de la Renaissance espagnole, qui accueille de nos jours le rectorat de l'Université de Valladolid.



Fig. 9 Ubaldo Torquemada, *Une salle du musée provincial des Beaux-Arts au Collège Santa Cruz*, photographie, début du XX^e siècle

Sept ans plus tard, le musée changea de nom pour devenir le Musée provincial des Beaux-Arts [fig. 9].

Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire de l'institution tout au long du XIX^e siècle, mais son origine nous éclaire sur deux points déterminants. D'abord l'apport, dès sa fondation, d'une extraordinaire collection de sculptures en bois polychromé provenant des monastères et des couvents de la ville (le monastère San Benito el Real, les couvents San Francisco et San Diego, le monastère Nuestra Señora de la Mejorada à Olmedo, etc.), d'autre part la présence en quelque sorte naturelle d'œuvres exécutées par les grands maîtres associés à l'école de Valladolid des XVI^e et XVII^e siècles, comme Alonso Berruguete, Juan de Juni (parfois appelé Jean de Joigny) ou Gregorio Fernández.

À l'origine d'un autre épisode fondamental de l'histoire du musée se trouve Ricardo de Orueta. Historien de l'art et homme politique, directeur général des Beaux-Arts, fin connaisseur des particularités du Musée provincial des Beaux-Arts de Valladolid et du caractère exceptionnel de ses collections de sculptures,

Orueta décide en 1933 de modifier le statut du musée, qui prend alors le nom de Museo Nacional de Escultura et déménage dans les murs de l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture de la fin du XV^e siècle, le collège San Gregorio. Commandé par le frère Alonso de Burgos pour la formation de théologiens dominicains, le collège était devenu l'un des grands centres intellectuels de l'Europe du XVI^e siècle. Sa façade, qui se présente comme une tapisserie à ciel ouvert, est très probablement l'œuvre de Gil de Siloé, et introduit aujourd'hui de manière exceptionnelle aux collections qui y sont présentées [fig. 1].

Le nouveau statut de musée national eut pour conséquence la nécessaire mise en place d'une politique d'acquisition de biens culturels issus d'autres régions d'Espagne, afin d'asseoir l'envergure nationale des collections.

Les catégories d'œuvres sculptées en Espagne au XVII^e siècle

Dès lors qu'il s'agit d'analyser la sculpture baroque en Espagne et ses principaux centres de production, il faut revenir sur les grandes catégories d'œuvres sculptées durant le XVII^e siècle.

À la Renaissance, trois types de sculptures avaient dominé dans les terres hispaniques : le retable, conçu comme une œuvre d'art totale à laquelle concouraient de multiples corps de métiers (architectes, dessinateurs, assembleurs, sculpteurs, coloristes, doreurs, etc.), occupant parfois tout un atelier pendant des années ; le tombeau, qui permettait aux sculpteurs de travailler principalement le marbre ou l'albâtre afin de rendre sensible le sommeil éternel et de perpétuer la mémoire des commanditaires ; et enfin les stalles de chœur, souvent d'authentiques chefs-d'œuvre, comme celles de l'église San Benito el Real, datant de 1525-1529, attribuées à Andrés de Nájera et à d'autres artistes de l'époque, conservées dans notre musée.

Au XVII^e siècle, le retable représente encore la catégorie la plus importante. Il se prête tout particulièrement à la clarté narrative des représentations sacrées exigée par les préceptes esthétiques de la Contre-Réforme. Cette clarté devait aller de pair avec la glorification du Christ et de la Vierge Marie, et elle devait aussi souligner le rôle intercesseur des saints. Si le retable peint, à la suite de celui que Juan de Herrera exécute pour la basilique du Real Monasterio San Lorenzo de El Escorial, commence à s'imposer, le retable sculpté occupe encore de grands artistes de l'époque comme Gregorio Fernández, Juan Martínez ou Pedro Roldán.

L'évolution de la sculpture funéraire du Siècle d'or espagnol se distingue de celle du reste de l'Europe. Alors que les tombeaux sculptés français ou italiens rivalisent de pompe et d'ostentation, les monuments funéraires du baroque espagnol sont d'une grande sobriété. La plupart du temps, au début du siècle, les défunts sont simplement représentés en orants : c'est le cas des sculptures en bronze doré du duc de Lerma et de son épouse [fig. 10], ou de celles en bois sculpté d'Alonso Pérez de Guzmán et de son épouse María Coronel, exécutées par Martínez Montañés pour le monastère San Isidoro del Campo à Santiponce, dans la province de Séville. Le panthéon royal du monastère de El Escorial est achevé au milieu du XVII^e siècle : il impose un modèle de crypte funéraire où les sarcophages sont dépourvus de représentations sculptées.



Fig. 10 Pompeo Leoni, *Portrait en orant de Don Francisco Gómez, duc de Lerma*, 1601-1608, bronze doré, 162 × 106 × 135 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, CE0488

La sobriété esthétique de El Escorial déteint également sur le travail des stalles, même si l'ornementation réapparaît plus tard dans le siècle, comme par exemple dans celles de la cathédrale de Málaga, achevées par Pedro de Mena.

Cette brève présentation des catégories d'œuvres sculptées dans l'Espagne du XVII^e siècle nous permet d'introduire celle typiquement hispanique de la sculpture processionnelle. Apparue dans la péninsule et bientôt exportée en Amérique, elle joue un rôle éminent dès lors qu'il s'agit d'émouvoir les fidèles et de les faire participer aux souffrances du Christ et de la Vierge Marie. Le bois polychromé, qui permet un plus grand naturalisme des figures, l'adoption de l'échelle grandeur nature, et les compositions pleinement théâtrales, incluant la représentation manichéenne des personnages au sein de l'ensemble, tout cela vise à faire ressentir aux fidèles eux-mêmes les effets de la Passion du Christ [fig. 11].

Comme le souligne l'historien de l'art Martín González, ce n'est pas un hasard si les confréries de pénitents, au XVII^e siècle, soutenaient la sculpture processionnelle, qu'il s'agisse d'une figure isolée ou d'un groupe, constituant ce que l'on appelle le « *paso* », c'est-à-dire le char de procession, particulièrement pour les processions de la Semaine sainte. Le message de la Contre-Réforme était limpide : croire ne suffisait plus, il fallait encore respecter scrupuleusement l'orthodoxie catholique et l'afficher publiquement. Le Museo Nacional de Escultura, comme nous le verrons lorsque nous analyserons les principaux foyers de production au XVII^e siècle, conserve plusieurs *pasos* que l'on sort encore dans les rues lors de processions annuelles (depuis les années 1920, la Semaine sainte de Valladolid a été réhabilitée) lorsque la météo le permet [voir p. 63].

Il faut enfin mentionner, pour compléter la question des catégories de sculptures, l'existence à partir du XVII^e siècle de ce que l'on appelle les statues « habillées » [voir p. 99]. L'artiste ne travaillait alors que le visage et les mains, puisque les parties recouvertes de vêtements n'étaient pas vues par les fidèles. Le musée en conserve plusieurs exemples, notamment une œuvre singulière du XVIII^e siècle, le *Saint Antoine abbé* (*San Antonio Abad*) du Galicien Benito Silveira [cat. 8]. De façon inhabituelle, Silveira sculpte les sous-vêtements du saint, même s'ils étaient destinés à être recouverts de riches étoffes.

Un parcours à travers les principaux centres de production de la sculpture baroque espagnole

Les historiens de l'art ont toujours eu tendance à établir des distinctions claires entre les différents centres de production des chefs-d'œuvre du XVII^e siècle en Espagne. En ce qui concerne la sculpture, il est vrai que les similitudes entre régions n'effacent guère les particularités, celles d'un baroque castillan ou andalou, par exemple. Il est tout aussi vrai que des liens existent entre les écoles, entre des iconographies bien établies et répétées ici et là. Et bien sûr la Contre-Réforme continue de conditionner le développement de l'art durant les premiers temps du naturalisme baroque.

L'analyse des différents foyers de production de sculptures nous amène également à nous interroger sur le rôle de la Cour. Il est vrai que, pour la maison d'Autriche, la sculpture ne jouissait pas du même prestige que la peinture, largement entrée dans les collections des monarques qui s'étaient succédé depuis Isabelle la Catholique. Dans un pays où prédominait la sculpture en bois polychromé, et où les effigies royales étaient habituellement exécutées dans des matériaux dits nobles comme le marbre ou le bronze, les souverains donnèrent souvent la priorité aux sculptures importées. Cela ne signifie pas pour autant que la monarchie tenait la sculpture et les sculpteurs en piètre estime. Philippe III ou Philippe IV admiraient des artistes comme Gregorio Fernández ou Juan Martínez Montañés, lequel avait été appelé à la Cour pour modeler une tête sculptée de Philippe IV qui servirait de modèle à Pietro Tacca pour la statue équestre de la Plaza de Oriente à Madrid. Un portrait par Diego Velázquez du grand sculpteur sévillan du XVII^e siècle témoigne de cet épisode.

Parmi les sculpteurs qui s'installèrent dans la nouvelle capitale de la monarchie hispanique figure le Portugais Manuel Pereira (1588-1683), dont le

Museo Nacional de Escultura a acquis un *Ecce Homo* en 2022 ; d'autres artistes, comme Pedro de Mena, vinrent à Madrid pour chercher de nouveaux clients, mener à bien de multiples commandes et même tenter d'obtenir, sans succès en ce qui le concerne, le poste convoité de sculpteur de la Chambre. José de Mora eut cet honneur, tout comme la Sévillane Luisa Roldán, de 1692 à 1706. Cette dernière a conçu un grand nombre de petites sculptures en terre cuite auxquelles elle donnait le nom de « bijoux de sculpture » : elles étaient réputées et très prisées par la cour madrilène.

Notre parcours parmi les principaux centres de production de sculptures dans l'Espagne du XVII^e siècle commence tout naturellement à Valladolid, en référence à l'origine du Museo Nacional de Escultura. C'est depuis Valladolid, en effet, que des artistes comme Alonso Berruguete ou Juan de Juni avaient marqué l'histoire de la sculpture espagnole du XVI^e siècle, et la ville jouait toujours un rôle éminent au début du siècle qui nous occupe. De nombreux ordres religieux continuaient à y passer des commandes, et un évêché y avait été érigé en 1595. De surcroît, Valladolid était redevenue de 1601 à 1606 la capitale de la monarchie hispanique, ce qui lui permit de retrouver une partie de son prestige des XV^e et XVI^e siècles, au point de voir s'installer dans ses murs des artistes cherchant à offrir leurs services à la Couronne. Parmi eux figure Gregorio Fernández (1576-1636), sculpteur né dans la province de Lugo, dont l'œuvre devait laisser sur la sculpture castillane une empreinte toujours visible aujourd'hui.

Le Museo Nacional de Escultura conserve la plus grande collection au monde d'œuvres de Gregorio Fernández. Datant de différentes périodes de sa carrière à partir de son arrivée à Valladolid, elles témoignent de ses choix iconographiques. Le sculpteur avait reçu sa première formation en Galice avant de rejoindre à Valladolid, comme apprenti, l'atelier de Francisco del Rincón (vers 1567 – 1608). Ce dernier est l'auteur de l'un des *pasos* les plus remarquables conservés par le musée, l'*Élévation de la Croix* (*Elevación de la Cruz*, 1604 [fig. 16, p. 49]), qui influença son élève. Cette œuvre, qui présente encore des traits nettement maniéristes, est un parfait exemple de la théâtralité manichéenne des *pasos* processionnels, qui devait permettre d'identifier le Bien et le Mal au premier coup d'œil. On constate aussi que des figures à peine esquissées dans les Évangiles sont mises en avant dans l'iconographie de la Passion du Christ. Depuis la ville de Valladolid, ces *pasos* commencent à influencer la sculpture processionnelle dans l'ensemble de la Castille.

Dans les *pasos* que Gregorio Fernández exécute les années suivantes, également conservés au Museo Nacional de Escultura, le sculpteur met en évidence l'héritage de Francisco del Rincón : c'est le cas de *Sed Tengo* (*J'ai soif*, 1612-1616 [fig. 23, p. 65], du *Chemin du Calvaire* (*Camino del Calvario*, 1614-1615 [cat. 1]), et du *paso* destiné à la confrérie Nuestra Señora de las Angustias, dont le musée de Valladolid conserve la *Vierge de Pitié* et deux des larrons crucifiés. Ces ensembles furent récupérés par la commission provinciale des beaux-arts après les confiscations des années 1835-1836. La virtuosité dont Fernández fait preuve dans la taille de ces grandes figures en bois est extraordinaire, tout comme son audace : dans *Sed Tengo*, par exemple, l'artiste va jusqu'à placer un bourreau



Fig. 11 Juan de Ávila, José de Rozas et Alonso de Rozas, *Paso de los Durmientes*, 1650-1696, bois polychromé et verre, 265 x 422 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, CE0536 à CE0543

au-dessus de la tête du Christ. Cette même virtuosité est évidente dans le travail des drapés des voiles de pudeur comme des vêtements féminins : la Véronique du *Chemin du Calvaire* en est un exemple éloquent [voir p. 73].

Le Museo Nacional de Escultura possède d'autres œuvres remarquables de Gregorio Fernández, comme le *Christ de la Lumière* (*Cristo de la Luz* [cat. 12]), en dépôt depuis des années à l'Université de Valladolid. Il s'agit d'un chef-d'œuvre tardif, datant des années où l'artiste représente le mouvement avec plus de liberté : c'est le cas ici avec le périzonium du Christ. La sculpture a été exécutée pour la chapelle de la famille Daza dans l'église du monastère San Benito el Real à Valladolid.

Les matériaux les plus variés sont mis à profit pour exacerber le naturalisme de la représentation et susciter l'émotion de ceux qui contemplent l'œuvre : le verre, notamment, est utilisé pour les yeux du Christ, l'ivoire pour les dents, le liège pour les blessures et de la corne pour les ongles. Cette même variété se retrouve dans maintes autres œuvres de Fernández, par exemple dans ses Christs gisants. L'un d'entre eux, qui vient du Collège des Jésuites de Madrid, fait partie des collections du musée du Prado, qui l'a déposé en 1933 au Museo Nacional de Escultura [voir fig. 29, p. 113].

Parmi les autres types iconographiques remarquables de l'œuvre de Gregorio Fernández figurent l'*Ecce Homo*, tel que celui conservé au Museo Diocesano y Catedralicio à Valladolid [voir fig. 30, p. 115], ainsi que des représentations du Christ attaché à la colonne, notamment celle de l'église pénitentielle Santa Vera Cruz, conçue pour un *paso* illustrant la Flagellation. Fernández a également sculpté des figures de saint Diego d'Alcalá ou de sainte Thérèse d'Ávila – tous deux canonisés de son vivant –, aujourd'hui conservées au Museo Nacional de Escultura [cat. 3 et fig. 12].

Il faut enfin souligner, chez Gregorio Fernández, sa parfaite maîtrise du relief dans les retables exécutés tout au long de sa carrière : celui de la cathédrale de Plasencia, par exemple, ou le haut-relief du *Baptême du Christ* (*Bautismo de Cristo*), conservé au Museo Nacional de Escultura, dans lequel l'artiste montre sa connaissance de l'anatomie humaine, son habileté à la représenter, ainsi que la virtuosité des drapés que nous avons évoquée plus haut.

La mort de l'artiste, survenue en 1636, marqua un tournant dans le développement de la sculpture à Valladolid. Si d'autres sculpteurs se succédèrent dans la ville jusqu'à la fin du XVII^e siècle, aucun d'entre eux ne parvint en effet à égaler le maître galicien.

Tout au long du XVII^e siècle, en revanche, la sculpture andalouse a connu un dynamisme et une vitalité accrus, particulièrement dans les deux principaux foyers artistiques qu'étaient Séville d'une part, l'axe Grenade-Málaga d'autre part. L'acquisition d'œuvres andalouses débuta en 1933, lorsque le musée de Sculpture de Valladolid devint un musée national. Comme nous l'avons souligné au début de cet essai, les collections devaient en effet être enrichies d'œuvres provenant de toutes les régions d'Espagne. Les achats avaient lieu principalement lors de ventes aux enchères, ou de gré à gré.

S'agissant de la sculpture sévillane, c'est la figure de Juan Martínez Montañés (1568-1649), pourtant né à Alcalá la Real, dans la province de Jaén, qui domine durant toute la première moitié du XVII^e siècle. On a souvent opposé son style à celui de Gregorio Fernández : le face-à-face de ces deux maîtres fut notamment à l'origine d'une exposition inaugurée fin 2024 à la cathédrale de Valladolid. Si Fernández est associé à un style naturaliste, austère et dramatique, Martínez Montañés est considéré comme un sculpteur plus classique, mesuré et serein. Les deux artistes ont l'un comme l'autre mené un travail remarquable sur la polychromie, collaborant avec des peintres comme Diego Valentín Díaz, en ce qui concerne Fernández, ou Francisco Pacheco, du côté de Martínez Montañés.

Si ce dernier se consacre principalement au retable, il est aussi l'auteur de chefs-d'œuvre tels que le *Christ de la Miséricorde* (*Cristo de la Clemencia*) du Museo de Bellas Artes de Séville, actuellement conservé dans la cathédrale de la même ville. Toujours à Séville, il faut mentionner *La Cieguecita*, une Immaculée Conception empreinte de la mesure et de la grâce que l'on retrouve chez d'autres artistes andalous. Les représentations de saint François Borgia ou d'Ignace de Loyola, conservées dans l'église de l'Annonciation de l'Université de Séville, témoignent de sa virtuosité technique et de l'importance qu'il accorde à la peinture, en apportant un soin particulier à la polychromie de ses sculptures.

Le Museo Nacional de Escultura abrite depuis 1985 un *Saint Jean l'Évangéliste* exécuté par Montañés vers 1638, qui s'apparente à d'autres représentations qu'il a données de l'apôtre, toutefois montré ici à un âge avancé [fig. 13]. La figure conserve la sérénité et l'équilibre typiques de l'œuvre de l'artiste. On retrouve le même travail d'une minutie exceptionnelle dans la tête du *Saint Diego d'Alcalá* récemment entrée dans les collections du Museo Nacional de Escultura, qui peut sans doute lui être attribuée.



Fig. 12 Gregorio Fernández, *Sainte Thérèse d'Ávila*, vers 1625, bois polychromé, verre, 187 × 103 × 85 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, CE0509

Le musée conserve également deux œuvres de son élève le plus remarquable, Juan de Mesa (1583-1627) : une *Vierge immaculée* (*Virgen Inmaculada* [fig. 33, p. 153]) qui renvoie à celle de Martínez Montañés sculptée pour l'église Nuestra Señora de la Consolación à El Pedroso (Séville), devenue référence iconographique, et un *Saint Nicolas de Tolentino en pénitent* [cat. 7] dont la singularité iconographique pourrait laisser penser qu'il s'agit d'une sculpture commandée dans le cadre du commerce avec le Nouveau Monde.

L'œuvre de Martínez Montañés, omniprésente dans la première moitié du XVII^e siècle sévillan, n'éclipse cependant pas celle de Juan de Mesa, qui se distingue avec son *Jésus de la Grande Puissance* (*Jesús del Gran Poder*) ou son *Christ de la bonne mort* (*Cristo de la buena muerte*). L'intérêt prépondérant pour l'œuvre du premier a eu pour effet de ralentir l'étude de celles d'autres artistes qui travaillaient dans la ville durant les mêmes années. Pourtant, au milieu du siècle, le style de la sculpture sévillane connaît une évolution marquée : en 1636, le sculpteur d'origine flamande José de Arce (son véritable nom de famille était peut-être Aerts ou Haerts) s'installe à Séville après avoir été formé à Rome auprès d'Alessandro Algardi et de Bernin. Son style, caractérisé par de doux modelés et une manière très particulière de sculpter les chevelures en masse, par exemple dans l'*Enfant Jésus triomphant* (*Niño Jesús*) conservé au Museo Nacional de Escultura [cat. 15], a nettement influencé les artistes sévillans de la seconde moitié du XVII^e siècle.

L'un des principaux centres de production sculptée dans ces mêmes années est l'atelier de Pedro Roldán (1624-1699), très prolifique et que nous n'avons guère la place de présenter ici en détail ; le Museo Nacional de Escultura conserve un *Saint Ignace de Loyola* (*San Ignacio de Loyola*) de sa main, présenté dans l'exposition [cat. 5]. Il est important d'évoquer plus en détail la figure de sa fille, Luisa Roldán ou « la Roldana » (1652-1706), exceptionnelle dans l'histoire de l'art en Espagne, et à laquelle le musée de Valladolid a consacré une exposition monographique durant l'hiver 2024-2025. L'exposition visait à mettre en relief sa vie et son œuvre, ainsi que les très nombreuses études portant sur son travail. Ces dix dernières années, le musée a acquis plusieurs œuvres de Luisa Roldán : en 2017 dix-neuf figures d'une *Procession des Rois mages* (*Cabalgata de los Reyes magos*), complétée en 2024 par une *Nativité* (*Nacimiento*) et la figure d'un page, et toujours en 2024 un chef-d'œuvre datant de l'époque que l'artiste passa à la Cour comme sculptrice de la Chambre (de 1692 à 1706), *La Mort de sainte Marie Madeleine* (*Tránsito de la Magdalena* [fig. 14]). Plus récemment encore, les collections se sont enrichies d'une *Éducation de la Vierge* (*Educación de la Virgen*) très certainement exécutée entre 1690 et 1692, alors que la Roldana, qui n'avait pas encore reçu la charge royale, se trouvait déjà à Madrid. C'est son beau-frère, Tomás de los Arcos, qui se chargeait de la polychromie de ses sculptures en terre cuite de petite taille (les « bijoux de sculpture » destinés à la Cour évoqués plus haut), et en bois.

Nous concluons ce bref parcours au sein des principaux centres de production sculptée du XVII^e siècle en évoquant l'axe qui relie Grenade à Málaga. Alonso Cano (1601-1666), architecte, peintre et sculpteur, a été l'un des artistes



Fig. 13 Juan Martínez Montañés, *Saint Jean l'Évangéliste*, vers 1638, bois polychromé, 105 × 62 × 64 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, CE1123



Fig. 14 Luisa Roldán, *La Mort de sainte Marie Madeleine*, vers 1691, terre cuite polychromée, 44 × 77 × 31 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, CE3015

les plus complets et les plus originaux du baroque espagnol. Sa vie est jalonnée de plusieurs étapes : formé à Séville à partir de 1614, il est présent à la Cour de 1638 à 1652 (à l'exception d'un séjour à Valence en 1644), et de 1652 à la fin de ses jours il retourne à Grenade et devient prébendier à la cathédrale. Sa production sculptée, relativement peu abondante, date pour l'essentiel de la première et de la dernière étape de sa vie. Le *Saint Jean Baptiste* conservé par le Museo Nacional de Escultura se rapporte à la première phase de sa production, alors qu'il est encore sous l'influence du style de Martínez Montañés [cat. 6]. L'air mélancolique de la figure et l'aspect de ses mèches de cheveux, représentées comme si elles étaient mouillées, sont cependant déjà le reflet de la douceur et de la délicatesse du style d'Alonso Cano, qui préfère au réalisme cru l'idéalisation des figures archétypiques.

Pedro de Mena (1628-1688) est un autre membre éminent de l'école de Grenade, ville où il passe ses premières années avant de séjourner durant deux ans entre Madrid et Tolède (1662-1663) puis de s'installer à Málaga. Fils du sculpteur Alonso de Mena y Escalante (1587-1646), il est formé dans l'atelier familial, qui était l'un des plus importants en Andalousie dans les années 1620. Le naturalisme baroque de cet atelier attirait une clientèle fournie qui dépassait largement la ville de Grenade et s'étendait vers Cordoue, Jaén, Málaga et même Séville. Alonso de Mena est surtout connu pour son travail en bois polychromé, mais son atelier produit aussi des sculptures en pierre et, dans une moindre

mesure, en terre cuite. Ce dernier matériau était également travaillé à Grenade par les frères García : on leur doit l'extraordinaire relief de *Saint Jérôme* (*San Jerónimo*) conservé au Museo Nacional de Escultura [cat. 18].

Si Martínez Montañés est considéré comme l'incarnation du sculpteur classique et mesuré, et Cano comme celui de la grâce, Pedro de Mena pourrait être qualifié d'artiste de l'ascétisme et du mysticisme caractéristiques de l'iconographie baroque en Andalousie. Ses *Ecce Homo*, ses *Mater Dolorosa*, ses *Immaculée Conception* et ses représentations de saints (saint Pierre ou saint François d'Assise, dont la cathédrale de Tolède abrite un exemple) lui assurent une clientèle fidèle. Le Museo Nacional de Escultura conserve plusieurs de ses chefs-d'œuvre : la *Madeleine pénitente* (*Magdalena Penitente*), déposée par le musée du Prado, qui vient de la maison professe de la Compagnie de Jésus à Madrid [fig. 25, p. 81], ou le *San Pedro de Alcántara* de la collection du comte de Güell, acquis en 1985, dont l'ascétisme et la spiritualité sont tout à fait exceptionnels. Le musée conserve également deux *Ecce Homo* (l'un d'eux est déposé au Museo Nacional de Artes Decorativas) ; un *Saint Joseph avec l'Enfant* (*San José con el niño*) dans lequel Joseph est représenté non pas en vieillard mais avec des traits relativement juvéniles, en accord avec le goût des dernières années du XVII^e siècle [cat. 10 et 17] ; une *Immaculée Conception* (*Immaculada Concepción*) commandée en 1679 par l'évêque de Cordoue, frère Alonso de Salizanes [cat. 19] ; et un buste de *Mater Dolorosa*.

La famille Mora, quant à elle, a traité avec abondance le thème de la souffrance mariale et représenté bien des *Mater Dolorosa*. La *Vierge de la Solitude* (*Virgen de la Soledad*) de José de Mora (1642-1724), présentée ici, est un des exemples remarquables de l'école de Grenade conservés par le Museo Nacional de Escultura [cat. 11].

En guise d'épilogue

On ne saurait clore ce parcours dans la sculpture espagnole du XVII^e siècle sans évoquer les sculpteurs du siècle suivant, même si l'année 1700, qui voit la fin de la dynastie des Habsbourg et le début de celle des Bourbons, est traditionnellement perçue comme une frontière séparant symboliquement l'art produit dans des périodes historiques distinctes. Nous nous attacherons plutôt ici aux continuités, car s'il est vrai qu'il est possible d'identifier un changement dans les goûts et les tendances avec l'arrivée de la nouvelle maison régnante, l'art baroque est toujours présent dans l'ensemble du pays : Luisa Roldán, par exemple, continue à travailler pour la Couronne sous le règne de Philippe V.

Ainsi, même si les études classiques en histoire de l'art ou les expositions organisées par les musées espagnols ont porté sur le XVII^e siècle, la sculpture du XVIII^e ne peut guère être considérée comme un épilogue de celle du siècle précédent.

Le XVIII^e siècle est de plus en plus présent dans les collections du Museo Nacional de Escultura, et il nous faut mentionner l'œuvre d'artistes tels que Juan Alonso Villabrille y Ron (vers 1663 – vers 1739). Le musée conserve une tête de saint Paul de 1707 [fig. 15] exécutée pour le couvent qui lui est dédié et qui



Fig. 15 Juan Alonso Villabrille y Ron, *Tête de saint Paul*, 1707, bois polychromé et verre, 55 × 61,5 × 41,5 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, CE0572

jouxte ses murs : le site principal du Museo Nacional de Escultura, le Colegio San Gregorio, se trouve en effet sur des terrains cédés en 1487 à l'évêque de Palencia, frère Alonso de Burgos, pour former les théologiens dominicains.

La figure exceptionnelle de Luis Salvador Carmona (1708-1767), né dans la région de Valladolid, à Nava del Rey, montre le poids de l'école castillane dans la sculpture du XVIII^e siècle. Le musée conserve des œuvres remarquables dues à ce grand artiste : une *Sainte Eulalie* (*Santa Eulalia*) exécutée à la fin de sa vie pour le couvent aujourd'hui disparu des Mercédaires déchaussés, et surtout une *Sainte Marie l'Égyptienne* (*Santa María Egipciaca*) dans laquelle on constate la survivance de l'iconographie du XVII^e siècle de la Madeleine pénitente, dont l'exemple le plus remarquable est l'œuvre de Pedro de Mena déjà évoquée. La figure de Carmona est cependant moins agitée, et le visage moins tourmenté que celui de la *Madeleine* du sculpteur de Grenade.

Avant de clore cet aperçu des collections du XVIII^e siècle du Museo Nacional de Escultura, il nous faut mentionner Francisco Salzillo (1707-1783). Les historiens de l'art ont étudié son œuvre en profondeur, contrairement à celle de nombre de ses contemporains, et mis l'accent sur son extraordinaire technique. Le musée conserve deux œuvres de Salzillo : un *Saint Dominique* (*Santo Domingo de Guzmán*) et un *Saint François d'Assise* (*San Francisco de Asís*) issus de la collection Güell et dont les esquisses, conservées au Museo Salzillo, ouvrent des pistes de recherche sur le processus de création des œuvres de ce sculpteur.

Nous avons tenté, dans ces quelques pages, de dégager les caractéristiques fondamentales de la sculpture du XVII^e siècle espagnol, en signalant ses principaux courants et en donnant les noms de ses grands maîtres. Comme nous l'avons vu, l'art baroque espagnol a des caractéristiques tout à fait particulières et une personnalité propre dans le contexte européen. Il est par ailleurs important de noter que les sculpteurs ici mentionnés ont marqué l'art des territoires américains, notamment ceux que l'on peut rattacher au baroque andalou ; ce n'est toutefois pas le lieu ici d'étudier ces transferts vers l'Amérique. Nous espérons en revanche avoir incité les lecteurs qui se rendent en Espagne à visiter les collections du Museo Nacional de Escultura et à découvrir par eux-mêmes une production artistique surprenante et passionnante. Ces sculptures, bien que méprisées plus tard par l'esprit des Lumières, reflètent le sentiment religieux, la spiritualité poussée jusqu'à la dévotion et parfois même à la superstition, qui imprégnaient alors l'ensemble de la société, et ont profondément marqué l'identité des femmes et des hommes qui vivaient au XVII^e siècle en Espagne.

CONVAINCRE AVEC LE VOLUME ET LA COULEUR

Réflexions sur la sculpture polychromée espagnole

En 1862, l'abbé Léon Godard (1825-1863), chanoine honoraire d'Alger, publiait le récit de son voyage en Espagne, au cours duquel il avait visité le musée de Valladolid, et s'exprimait en ces termes :

« En Espagne, on ne comprend pas bien la statue qui n'est pas peinte, la statuaire séparée de la peinture. L'image sculptée de pierre, de marbre, de bois ne parle pas assez ; l'illusion n'est pas complète par la plastique et le dessin ; à la ligne il faut ajouter la couleur, et alors c'est la nature, la réalité palpitante. Au-dessus des admirables bas-reliefs de bois et de bronze qui foisonnent dans les églises, le génie espagnol place donc la statuaire polychromée, les têtes, le nu de haut-relief et de ronde bosse peints d'après nature¹. »

Il est à la fois surprenant et éclairant de constater que l'emploi de la polychromie dans la sculpture hispanique était perçu au XIX^e siècle comme une particularité qui méritait d'être portée à l'attention du lecteur. Le commentaire de l'abbé Godard est tout d'abord révélateur de la méconnaissance de ce qui était considéré comme une particularité. Le fait qu'en Espagne la couleur ait été un élément inséparable de la sculpture exigeait une explication. On avait oublié une séquence historique millénaire qui, en France, remontait au passé médiéval, à une époque où l'emploi de la couleur dans la sculpture était également répandu. Mais il est vrai que le néoclassicisme était passé par là et avait imposé la mode du blanc et l'absence de chromatisme, comme dans la plus grande partie de l'Europe.

Enfin, les observations de l'abbé Godard mettaient l'accent sur l'efficacité et le succès de la formule. La couleur contribuait à l'effet illusionniste, à la présentation d'un produit évoquant la nature et permettant d'établir une communication entre le fidèle et l'objet tridimensionnel, avec lequel il était facile de s'identifier puisqu'il devenait « réalité palpitante ». Cette qualité si spéciale propre à la statuaire, capable de montrer jusqu'aux battements du cœur à ceux qui la contemplaient, de doter la matière inerte d'une dimension humaine, revêtait le plus grand intérêt pour quelqu'un qui était certes un voyageur curieux, mais avant tout un ecclésiastique.

L'union du volume et de la couleur – dans le prolongement d'une tradition remontant à la Grèce antique² – allait donner naissance à un langage qui trouverait dans la prédication le complément parfait pour faire de la statuaire un instrument puissant permettant de transmettre un message et surtout de convaincre³. C'est cette alliance, orchestrée jusque dans le moindre détail, qui explique le succès du genre dans le contexte hispanique, où le décor des églises était constitué pour une très grande part des sculptures abritées dans

ces immenses architectures de bois que sont les retables et qui sortaient dans l'espace urbain en certaines occasions.

C'est la nécessité qui a été à l'origine de l'évolution des modèles, de leur surcroît de technicité et de leur simplification dans la mesure où l'on recherchait la vraisemblance chez des créatures qui, bien qu'inanimées, devenaient des intermédiaires entre l'humain et le divin, le véhicule idéal pour porter les suppliques et les émotions de ceux qui priaient devant elles. Le caractère tangible de la matière, sa solidité et sa prétention à l'éternité étaient des valeurs sûres face à l'illusion que représentait la peinture, narrative mais volatile, pour reprendre les propos du père Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) :

«La différence entre la peinture et la sculpture réside dans le fait que la peinture s'efface avec le temps, alors que la sculpture demeure à jamais; j'en appelle à une dévotion non pas volatile et transitoire, mais ferme et stable⁴.»

Et naturellement le volume ne pouvait être perçu comme vivant que si on le recouvrait de couleur. Couleurs dans les carnations, qui étaient spécifiées en détail dans les contrats de polychromie afin de distinguer les hommes, les femmes et les enfants; couleurs dans les vêtements – soit peints, soit en tissu véritable –, qui exprimaient par leur diversité la joie de ceux qui avaient atteint la gloire, mais également le deuil de ceux qui étaient représentés souffrants; couleurs pour le sang, les marques de la flagellation et les plaies tuméfiées, dont l'effet était accentué par l'ajout d'éléments postiches destinés à les rendre plus convaincants aux yeux du spectateur.

On ne peut comprendre la sculpture de dévotion, aussi bien dans la péninsule Ibérique que dans les vice-royaumes d'Italie ou d'Amérique, que si l'on tient compte de sa fonction : son aspect artistique est secondaire par rapport à sa fonction religieuse et à son rôle instrumental. Forme et couleur s'allient pour répondre à un besoin de sens; il en résulte une création unique, d'exécution plus ou moins heureuse, mais toujours empreinte d'une signification transcendante, laquelle provient de l'imitation d'une figure vivante, devenue un canal de communication, un médiateur efficace devant lequel prononcer ses prières.

Pour un grand nombre des statues les plus anciennes, on invoquait une origine surnaturelle qui renvoyait aux tout débuts du christianisme. Leur exécution était attribuée à Nicodème – c'est le cas de certains des Christs en croix les plus populaires, comme ceux de Burgos, de Palencia ou du Finistère; à saint Luc, qui était identifié comme peintre mais aussi comme auteur des polychromies des célèbres Vierges d'Atocha ou de Guadalupe; aux anges eux-mêmes, devenus d'habiles artisans capables de participer à la sculpture ou à la peinture de la *Virgen de los Desamparados* (*Vierge des Désespérés*) de Valence ou à celle de Copacabana dans le Nouveau Monde.

S'agissant des images *ex novo* issues des ateliers de sculpteurs spécialisés, les exemples sont innombrables qui montrent comment elles étaient mises en scène de manière à apparaître comme quelque chose de particulier, depuis le milieu du *xvi*^e siècle et au cours du siècle suivant, en pleine effervescence d'une



Contre-Réforme militante. Les documents mentionnent un très grand nombre d'artistes qui se préparaient intérieurement pour accomplir leur tâche par la prière, le jeûne et les pénitences, qui communiaient avant de poser leurs mains sur un morceau de bois préalablement béni, ou qui sollicitaient les prières de la communauté à l'origine de la commande.

Dans sa chronique sur les festivités organisées à Valladolid autour de l'Immaculée Conception, le frère franciscain Antonio Daza mentionne la commande d'une sculpture dédiée à cette dévotion qui allait se répandre dans tout le monde hispanique, et écrit :

« L'artisan qui l'exécuta, Gregorio Fernández, reçut un grand secours du ciel, car sachant combien il importait de bien réussir une œuvre aussi sainte, il se confessa et communia avant s'y atteler⁵. »

Le résultat n'était pas un objet ordinaire, mais une œuvre imprégnée d'actions mentales et surnaturelles qui exerçaient une influence positive sur la matière inanimée pour la gorger d'énergie et la rendre plus efficace.

Dans les récits des vies de sculpteurs, dont certains sont presque des hagiographies, on trouve des épisodes qui les présentent comme des sortes de médiums ; c'est le cas de Gaspar Becerra (vers 1520 – 1568), Gregorio Fernández (1576-1636), Juan Martínez Montañés (1568-1649), Pedro de Mena (1628-1688) ou Luisa Roldán (1652-1706)⁶, pour ne citer que quelques figures marquantes issues de différentes époques et de divers espaces géographiques. Des rêves prophétiques et des prédispositions spirituelles donnaient naissance à des sculptures qui étaient présentées au culte comme bien plus que de simples représentations du divin ; ces œuvres rencontraient un immense succès et donnaient lieu à des célébrations populaires, des processions et une littérature commémorative qui proclamait leur renom avec éclat⁷.

Ces pratiques sont à l'origine d'un phénomène qui a abouti à une union surprenante des disciplines artistiques dans le genre des « portraits véritables » (*verdaderos retratos*). Les peintres reproduisaient les statues de dévotion comme elles étaient disposées sur les autels, en recréant dans les moindres détails l'espace, les ornements, textiles ou métalliques, afin de les rendre plus crédibles et ainsi de déplacer, par ce procédé, les images qui ne pouvaient pas quitter les sanctuaires. Le but était de peindre la sculpture miraculeuse telle qu'elle était vénérée, ou d'en donner une reproduction graphique par l'estampe pour la rapprocher des fidèles des contrées lointaines et diffuser le modèle.

Toutes ces particularités de la sculpture polychromée espagnole – et surtout son rôle utilitaire, qui donnait la primauté à la fonction religieuse sur le plaisir esthétique – sont à l'origine de son intégration tardive dans les domaines de l'étude et de la collection. La statuaire était au service du culte, ce qui n'était pas le cas de la peinture. Il est frappant de constater que dans les galeries des palais, où brillaient les grandes collections de peinture du monde moderne et où les sujets religieux côtoyaient les sujets profanes, on ne trouve jamais de sculpture sacrée, laquelle était réservée aux espaces dédiés à la prière, aux chapelles ou aux oratoires, ainsi qu'aux demeures privées, où elles avaient pour mission de

protéger les occupants. Car les représentations tridimensionnelles du divin étaient objet de dévotion et non d'admiration.

C'est pourquoi, dans les traités espagnols, l'intérêt pour ce genre est toujours conditionné à sa fonction, ce qui n'est pas le cas pour la peinture. Si l'on considère l'abondance des sculptures polychromées dans le monde hispanique – comme en témoigne le patrimoine des églises parvenu jusqu'à nous, malgré le nombre d'œuvres perdues –, il est surprenant qu'il n'existe pratiquement pas de littérature artistique consacrée à ce genre. Il est vrai que Francisco Pacheco (1564-1644) nous éclaire sur la technique de la polychromie parce que lui-même l'avait pratiquée⁸, mais force est de constater qu'il s'agit d'une exception dans le panorama littéraire de l'Espagne de l'époque.

Près d'un siècle plus tard, Antonio Palomino (1655-1726)⁹ rédige les biographies non seulement des peintres mais également des « statuaires éminents » (*estatuarios eminentes*), lesquels sont toutefois nettement moins nombreux que les premiers. Car la peinture a toujours régné en maître en tant que discipline noble et intellectuelle, par opposition à toute autre, en dépit d'une parenté historique, surtout reconnue au niveau théorique. C'est ce que rappelle Palomino lui-même lorsqu'il évoque le passage de la peinture à la sculpture de l'artiste aragonais Jerónimo Secano († 1710) : « car étant donné le lien étroit et le voisinage entre ces deux disciplines illustres, le passage se fait aisément ; et bien souvent encore elles cohabitent sous le même toit¹⁰ ».

L'absence d'œuvres signées dans la sculpture de dévotion espagnole du XVI^e siècle est un autre trait exceptionnel, qui aide grandement à comprendre la relation entre l'artiste et son œuvre. La pratique consistant à signer les sculptures n'apparaît que dans les dernières années du siècle suivant, sous l'influence des œuvres exquises exécutées dans le vice-royaume espagnol de Naples.

En Italie, les sculpteurs, tout comme les peintres, signaient leurs œuvres ; cette pratique, dont on trouve des exemples dès l'Antiquité classique, était une marque de fierté des auteurs et l'expression suprême de l'estime dont jouissaient les artistes. En Espagne, en revanche, de telles références brillent par leur absence ; la signature d'œuvres de Luisa Roldán ou de Juan Alonso Villabrille y Ron (vers 1663 – vers 1730) constitue une nouveauté qui allait se généraliser, comme on peut le constater chez des sculpteurs tels que Luis Salvador Carmona (1708-1767). Les papiers dissimulés à l'intérieur de certaines statues de dévotion, sur lesquels est noté le nom de l'auteur et qui ont été découverts à l'occasion de restaurations récentes, n'étaient pas faits pour être lus. Il s'agit de témoignages pieux, de simples ex-voto qui présentent l'œuvre comme une offrande sollicitant la faveur divine et non comme une création revendiquant une gloire posthume.

Toutes ces caractéristiques expliquent l'absence d'une littérature spécifique sur le sujet, alors que l'on trouve dans les textes à caractère religieux des informations très précises qui décrivent les images comme des instruments parfaits pour la prédication. À cet égard, l'alliance avec la couleur était fondamentale, comme l'affirmait le moine bénédictin Gregorio de Argai (1602-1678) :

«chaque figure sculptée, si parfaite soit-elle, est un cadavre; c'est le pinceau qui lui insuffle la vie, l'âme et l'esprit, en représentant les passions de l'âme. La sculpture forme l'homme tangible et palpable pour tout ce qui est des membres et des parties qui relèvent de la corporalité; mais la peinture lui donne vie, le représente avec une âme rationnelle, et doué d'intelligence et de rire, et joyeux, mélancolique, sévère, cruel, pieux et bon, car de même que l'homme vivant est supérieur à l'homme mort, le rationnel au corporel, ainsi en est-il de la peinture par rapport à la sculpture [...]»¹¹.

Cette combinaison de la statuaire et de la polychromie donnait également lieu à des raisonnements théologiques destinés à transmettre aux fidèles des images faciles à comprendre sans qu'il soit nécessaire de recourir à des syllogismes sophistiqués. Il s'agissait d'arguments permettant d'expliquer l'abondance des sculptures polychromées dans les églises, qui étaient utilisées comme des modèles de comparaison dans la prédication, mais aussi de comprendre le développement de la qualité d'exécution des œuvres qui a abouti à un vocabulaire d'une très grande richesse. Les paroles prononcées dans un sermon par l'évêque de Cadix José de Barcia y Zambrana († 1695) parlent d'elles-mêmes :

«Dieu, suprême artiste, sculpta dans nos âmes son image rien qu'en les créant; mais Il confie ensuite au libre arbitre de chacun, tel un Peintre, la ressemblance de cette image, qui dépend de la grâce et de la liberté»¹².

Le sculpteur divin et le peintre humain coopèrent pour obtenir un résultat parfait, combinant en même temps les idées de destinée et de liberté, dans une exécution qui pouvait être plus ou moins brillante puisqu'elle dépendait de la conscience et des actions personnelles.

D'autre part, dans ce même contexte où la création artistique était au service de la persuasion, le traitement de la gestuelle constituait un autre élément essentiel. Les gestes rendaient la sculpture plus crédible et permettaient d'évoquer des figures réelles pour reconstituer des scènes dramatiques, comme le montrent très clairement les *pasos* processionnels. La période de splendeur de ce genre, le XVII^e siècle, coïncide justement avec l'âge d'or du théâtre espagnol, avec Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1579-1648) ou Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Ce n'est pas un hasard, car dans l'Espagne baroque la dramaturgie faisait partie de la vie, et ici le parallèle ne saurait être plus éloquent. Les ensembles sculptés sont des scènes théâtrales figées, des tableaux vivants avec des figures grandeur nature qui gesticulent et qui sont même parfois articulées comme des automates, des créations conçues pour descendre dans la rue et s'intégrer au tissu urbain comme autant de sculptures publiques en mouvement.

Avec le temps, ce genre, où l'habileté technique rivalisait avec la qualité formelle, commença à susciter la curiosité et la surprise; un genre qui marquait ce que l'on pourrait considérer comme une rupture du *paragone*, puisque le volume se fondait nécessairement avec la peinture qui recouvrait la sculpture pour lui donner sens. Le regard évolua et, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle,



Fig.16 Francisco del Rincón, *Paso de la Elevación de la Cruz*, 1604-1606, bois polychromé, 320 × 220 × 400 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, A 29

l'historiographie commença à s'intéresser à la sculpture polychromée espagnole; les œuvres devinrent des objets de collection prisés hors du cadre pour lequel elles avaient été créées et commencèrent également à être considérées comme des objets artistiques au-delà des Pyrénées.

Les publications de spécialistes français parmi lesquels Marcel Dieulafoy (1844-1920), Paul Lafond (1847-1918) ou Léo Rouanet (1863-1911)¹³ ont joué un rôle fondamental dans ce processus au cours de la première décennie du XX^e siècle. Dans leurs écrits, ces auteurs se sont intéressés à des œuvres qui méritaient d'être étudiées et que l'on pouvait admirer dans les églises mais également dans d'autres lieux comme le musée de Valladolid, où étaient conservées des sculptures qui avaient pu être récupérées à la suite du mouvement de désamortissement du milieu du XIX^e siècle. On y trouvait des exemples de la plus haute qualité et, malgré la pauvreté de la muséographie, la force des objets qui étaient sortis des ateliers d'Alonso Berruguete (vers 1490 – 1561), de Juan de Juni (vers 1507 – 1577) ou de Gregorio Fernández permettait de juger des résultats.



Les illustrations qui accompagnaient les jugements sur les œuvres leur conféraient une dimension différente, au point que même en Espagne on a commencé à les regarder avec d'autres yeux. En 1909, le musée du Prado faisait l'acquisition d'une série de pièces de sculpture médiévale espagnole dans l'intention de créer une salle monographique. Il ne fait aucun doute que la lecture des chercheurs français joua un rôle prépondérant dans cette initiative lancée par le sculpteur et conservateur du musée Eduardo Barrón (1858-1911), comme si elle avait ouvert de nouvelles perspectives. Ce n'est pas un hasard si quelques années plus tard, en 1917, Ricardo de Orueta, l'un des grands pionniers de l'histoire de la sculpture, publia sa monographie sur Alonso Berruguete en édition bilingue, espagnol et français¹⁴, et si en 1925 le comte de Güell, premier grand collectionneur privé de sculpture polychromée espagnole, donna à imprimer à Paris un épais volume de ses œuvres rédigé en français¹⁵. Ces publications répondaient à un intérêt solidement ancré en France. On y trouve l'ébauche d'un projet comme celui que l'on peut voir aujourd'hui au musée du Louvre et qui contribue à donner à la sculpture polychromée espagnole la place éminente qui lui revient dans le monde de la création artistique.

¹ Godard 1862, p. 54-55.

² Les références au monde classique étaient connues dans l'Espagne baroque, comme en témoignent les écrits de Pablo de Céspedes († 1608) ; cf. Rubio Lapaz et Moreno Cuadro 1998, p. 407 : « [...] Plinie rapporte que lorsqu'on demandait à Praxitèle lesquelles de ces œuvres de marbre lui plaisaient le plus, il répondait que c'était celles où Nicias, célèbre peintre, avait mis la main. Telle était l'importance qu'il attribuait à sa peinture. De sorte que Nicias peignait ou retouchait la sculpture de Praxitèle. »

³ Pour une vision d'ensemble sur le sujet, Madrid 2024-2025.

⁴ Medrano 1719, p. 300-301.

⁵ Daza 1628, p. 176.

⁶ Ces dernières années, des monographies ont été consacrées à des artistes comme ceux que nous mentionnons ici et leurs œuvres ont été présentées dans différentes expositions, ce qui a permis de faire avancer la recherche.

⁷ Un exemple paradigmatique de ce phénomène est la construction iconographique de la « Virgen de la Soledad » (Vierge de la Solitude) et sa diffusion à l'époque baroque, en tant que modèle d'identité hispanique élaboré à partir d'une création sculpturale. Arias Martínez 2020, p. 339-411.

⁸ Pacheco 1649.

⁹ Palomino de Castro y Velasco 1724.

¹⁰ *Ibidem*, p. 489.

¹¹ Argaz 1677, p. 220.

¹² Barcia y Zambrana 1760, p. 213.

¹³ Arias Martínez 2023.

¹⁴ Orueta 1917.

¹⁵ Güell 1925.

LA SCULPTURE ESPAGNOLE AU MUSÉE DU LOUVRE La collection impensée

Lors du réaménagement d'ampleur effectué à l'occasion des travaux du Grand Louvre, une salle ouverte en 1994 a été consacrée, pour la première fois dans l'histoire du musée, à la sculpture espagnole. Le département des Sculptures affirmait ainsi non seulement son intérêt pour les œuvres provenant de la péninsule Ibérique, mais aussi sa conviction que l'ensemble constitué depuis le milieu du XIX^e siècle offrait une vue d'ensemble pertinente sur la production sculptée espagnole.

Pourtant, avec sa trentaine d'œuvres, la collection de sculptures espagnoles faisait à l'évidence pâle figure en regard des autres collections exposées dans la même zone de l'aile Denon : celle d'Italie, avec plus de 300 œuvres dans cinq salles, dont deux grandes galeries, et celle d'Europe du Nord, avec quelque 230 œuvres dans cinq salles – sans parler de la sculpture française, avec 1 350 œuvres dans les deux cours immenses et spectaculaires de l'aile Richelieu et les vingt-six salles qui les entourent. Ajoutons que la salle aux parois de béton à l'esthétique brutaliste aménagée dans les fondations de l'escalier Mollien offrait aux œuvres un espace morcelé peu flatteur dans une zone d'intense circulation pour les visiteurs pressés de gagner les étages supérieurs.

Qu'il s'agisse de l'image que le musée donne de lui-même ou de celle que lui renvoie le public, la sculpture espagnole apparaît comme un impensé. La manifestation d'intérêt pour l'art espagnol que constitue cette exposition nous invite à réfléchir à ce paradoxe. Raconter la formation et la présentation de la collection, en évaluer les forces et les faiblesses et analyser sa dynamique actuelle sont autant de préliminaires indispensables pour en imaginer les développements futurs.

1847-1883 : des prémisses incertaines

Nous n'avons pas d'information sur les raisons qui ont conduit à la première acquisition, en 1847, de sculptures sorties d'un ciseau espagnol : les bustes du roi Charles IV d'Espagne et de son épouse Marie-Louise de Parme. C'est leur fille, l'infante Marie-Louise, épouse de Louis I^{er} de Bourbon-Parme, roi d'Étrurie, qui les commanda au sculpteur espagnol Ramón Barba, établi à Rome entre 1812 et 1819, alors que les souverains exilés résidaient eux aussi à Rome¹. Issus d'un contexte de création presque plus italien qu'espagnol, ces deux bustes relèvent d'un néoclassicisme alors largement répandu en Europe. Cette acquisition de portraits royaux en 1847 est vraisemblablement à replacer dans le contexte de l'éphémère galerie espagnole de Louis-Philippe présentée au Louvre de 1838 à 1849, ainsi que des présentations de moulages dans les salles de sculptures au même moment [voir p. 16].



Fig. 17

C'est l'achat en 1883 de trois éléments du décor du palais Sorell à Valence, devenus disponibles du fait de la destruction partielle de l'édifice par un incendie en 1878, qui marque le véritable début de la collection². Pourtant, ce n'est pas à proprement parler l'intérêt pour l'art espagnol qui présida à cet achat mais une démarche bien particulière : plusieurs portes furent acquises de 1876 à 1955 afin de remplir un rôle fonctionnel de passage entre les salles du département [fig. 17], tout en évoquant la dimension architecturale de la sculpture. Ainsi s'explique, au fil du parcours, la présence de portes du prieuré d'Estagel (xii^e siècle, acquise en 1932), d'un hôtel de Gannat (fin xv^e, en 1935), du palais Sorell à Valence (fin xv^e, en 1883 [fig. 18]), du palais

Fig. 17 Vue de la petite salle gothique vers 1930, photographie, Centre d'étude et de documentation du département des Sculptures, musée du Louvre (Archives photographiques d'art et d'histoire)



Fig. 18 Porte provenant du palais Sorell à Valence, vers 1500, pierre (calcaire), traces de couleurs, 499,5 × 229 × 49,5 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 622 A



Stanga à Crémone (vers 1500, en 1876), de la salle du Grand Consistoire à Toulouse (milieu XVI^e, en 1932), et la clé de l'arc du portail marquant l'entrée de la cour du Dragon à Paris (1732, en 1955).

1889-1939 : un demi-siècle d'acquisitions modestes mais régulières

À la suite de ce premier ensemble, une douzaine d'œuvres espagnoles entrent au musée entre 1889 et 1939, de façon régulière. Si certaines pièces proviennent de dons ou de legs³, parmi lesquelles le rare relief funéraire *Córrer les Armes*⁴ [fig. 19], la plupart sont achetées⁵, notamment le douloureux *Christ mort*⁶ [fig. 20], ce qui témoigne de l'engagement du département. Acquises à Paris ou dans des collections parisiennes, comme la porte du palais Sorell, trouvée chez le collectionneur et antiquaire Stanislas Baron, les œuvres ne font pas encore l'objet de prospections systématiques en Espagne, et seule une grande Vierge debout est achetée à Valladolid. Quoiqu'il en soit, cette politique d'acquisition naissante a

Fig. 19 Attribué à Pere Oller ou à Pere Joan, *Cérémonie funéraire dite « Córrer les Armes »*, vers 1417-1433, albâtre, polychromie et cadre modernes, 64 × 48 × 13 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 1521



permis de constituer un premier noyau significatif de la sculpture espagnole, de l'art roman à l'art gothique, de l'héritage mozarabe au goût des bois polychromés caractéristique de l'Espagne du XII^e au XVIII^e siècle.

1946-1985 : renforcer la collection sans acheter

Ces acquisitions régulières n'ont pas été poursuivies dans l'après-guerre. Un pleurant du monastère de Poblet provenant du même tombeau que celui entré en 1890 a bien été acheté en 1946⁷, mais il constitue la seule acquisition

Fig. 20 Attribué à Nicolau Pinto pour la sculpture et José António de Carvalho pour la polychromie, *Christ mort*, 1778-1780, bois polychromé, 36 × 175 × 55 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 2493

à titre onéreux en quarante ans. En revanche, le département a bénéficié de quelques opportunités : l'attribution en 1951 de quatre œuvres récupérées en Allemagne à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, en l'occurrence

des sculptures en bois polychromé de la fin de la période gothique⁸, le transfert en 1959 de trois chapiteaux d'époque wisigothique par le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines⁹, et la cession par les douanes, en 1985, de trois statuette et d'une croix de qualité assez modeste¹⁰.

Il est difficile de rendre compte de la façon dont ces œuvres étaient présentées avant 1994, car, à l'exception de la porte du palais Sorell, elles ont échappé à l'objectif des photographes. Installées au sein d'un parcours chronologique dans les salles situées au nord-ouest et au sud-est de la cour Carrée de 1850 à 1933, puis dans l'aile de Flore de 1934 à 1992, elles côtoyaient des sculptures françaises, flamandes, allemandes ou italiennes. Il est vrai que, faute de place, bon nombre d'entre elles étaient restées en réserve, notamment dans la période qui va de la réouverture du Louvre après la Seconde Guerre mondiale à l'ouverture du Grand Louvre.

1988-1994 : renforcer la collection et la rendre visible

C'est bien sûr dans la dynamique du Grand Louvre qu'il faut situer l'achat en 1988 de la remarquable statuette de saint François datant du XVII^e siècle [fig. 6 et 21], certainement l'œuvre la plus importante de la collection¹¹. Cette acquisition visait à donner plus de consistance à l'ensemble espagnol, avec la volonté de lui dédier enfin une salle.



Rappelons que lors de l'élaboration complexe du plan de répartition des collections des différents départements au sein du palais, les sculptures françaises ont bénéficié d'une place majestueuse dans l'aile Richelieu, autour des cours Marly et Puget. Mais le reste de la collection a été déployé dans l'aile Denon, autour de la cour Lefuel. La collection de sculptures avait été pensée, depuis le milieu du XIX^e jusqu'au milieu du XX^e siècle, comme un parcours dédié à la sculpture française, les œuvres étrangères n'ayant été recherchées dans un premier temps que pour témoigner des interactions avec l'art national, et c'est ainsi que la collection était présentée dans l'aile de Flore de 1934 à 1993. Dans cette perspective marquée par le nationalisme de l'époque, et alors que l'attention était focalisée sur l'Italie et les anciens Pays-Bas, on comprend mieux la place réduite faite à l'art espagnol depuis le XIX^e siècle : la spécificité de la sculpture espagnole en bois polychromé, avec sa religiosité et son expressivité parfois exacerbées, a pu paraître éloignée de l'esprit de la collection. Faire de la sculpture autre que française une section à part bouleversait cette façon de voir. Le récit des échanges artistiques y perdait les belles démonstrations rendues possibles par la confrontation des œuvres dans les salles de l'aile de Flore, et faisait passer au second plan l'histoire française de certaines œuvres. Mais s'ouvrait alors la perspective de considérer pour elles-mêmes les œuvres produites en Italie, en Espagne, dans les anciens Pays-Bas, en Suisse, en Allemagne, en Autriche, en Hongrie, en Angleterre et dans les pays scandinaves. Ainsi les salles de sculpture de l'aile Denon furent-elles réparties en trois sections : l'Italie, à la place d'honneur dans les galeries Donatello et Michel-Ange au nord de la cour Lefuel ; l'Europe du Nord, dans l'aile occidentale de la même cour ; et l'Espagne, placée de façon significative à l'intersection de l'Italie et de l'Europe du Nord, en hommage aux innombrables sculpteurs nordiques venus travailler dans la péninsule Ibérique, aux Espagnols partis se former en Italie, et aux Italiens appelés à travailler en Espagne à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Par ailleurs, cette salle ouverte sur le palier bas de l'escalier Mollien offrait une place d'honneur à la porte du palais Sorell [fig. 18].

Depuis 2010 : enrichir la collection par des acquisitions et des dépôts

Depuis 2010, le département s'est efforcé d'enrichir sa collection, avec des succès divers. La sculpture espagnole a connu depuis le début du XX^e siècle un regain de visibilité grâce à des expositions internationales. Le marché international de l'art a suivi, les œuvres de qualité atteignant des prix souvent considérables, tandis que la législation protectrice du patrimoine espagnol limite les exportations. Aussi plusieurs tentatives d'acquisition de sculptures des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles n'ont-elles pas abouti, pour des raisons diverses.

Les circonstances qui ont conduit à des enrichissements récents sont révélatrices. Les deux gisants d'albâtre du XV^e siècle qui apportent un témoignage sur l'importance de ce matériau et de l'art funéraire ont été achetés en vente publique à New York à l'occasion de leur mise en vente par le Columbus Museum of Art¹². C'est sur le marché de l'art parisien qu'a été trouvée la séduisante statue de la *Vierge à la rose* [fig. 22] provenant de la collection Ernest Rupin (1845-1909),

où elle était entrée en 1896, et avec elle l'occasion d'introduire dans la collection le type si important de la Vierge assise, ici dans une version gothique à l'iconographie originale¹³.

Enfin, un échange de dépôts négocié en 2018 avec le musée de Cluny, qui préparait alors son nouveau parcours muséographique, a ajouté deux pièces qui sont venues compléter l'ensemble d'une façon particulièrement intéressante, un pleurant de Poblet en albâtre et une clé de voûte vers 1400¹⁴.

2026 : à la croisée des chemins

La collection de sculptures espagnoles compte actuellement trente-six œuvres d'une grande variété d'usages (éléments d'architecture, statues, retables, monuments funéraires) et de matériaux (marbre, pierre, albâtre, bois et terre cuite polychromés). Cet ensemble, qui couvre plusieurs périodes, permet d'observer les traits caractéristiques de la sculpture espagnole : les modifications des formes antiques à l'époque wisigothique (VII^e siècle), la créativité de l'art roman (XII^e-XIII^e siècles), l'influence persistante de l'art islamique (du X^e au XVI^e siècle), l'inventivité de l'art funéraire (XIV^e et XV^e siècles), les effets saisissants des sculptures religieuses allant du gothique tardif jusqu'au Siècle d'or (du XV^e au XVIII^e siècle).

Le département a pris grand soin de cet ensemble. Les gisants d'albâtre, les chapiteaux mozarabes, la *Vierge à la rose*, la clé de voûte et le *Christ mort* ont été restaurés dans la décennie 2010-2020. Les progrès accomplis dans les dernières années sur les recherches de provenances ont conduit à rendre une *Vierge de Pitié* à ses propriétaires en 2023¹⁵. La collection, qui est bien sûr décrite dans le catalogue sommaire du département des Sculptures¹⁶ et dans la base en ligne du musée¹⁷, n'est pas oubliée par la recherche. Outre les publications des nouvelles acquisitions par les conservateurs du département, les historiens de l'art espagnol viennent régulièrement apporter leurs éclairages. La littérature est importante sur les œuvres issues de la nécropole de Poblet, en Catalogne, notamment le relief *Córrer les Armes*¹⁸. En 2018, Federico Iborra Bernad a étudié les vestiges du palais Sorell¹⁹ ; en 2023, Francisco Prado-Vilar a confirmé et précisé la provenance du lion de León²⁰, tandis qu'en 2025 Pablo Cano Sanz



Fig. 22 *Vierge assise tenant l'Enfant*, Aragon, fin du XIII^e siècle, bois (peuplier) recouvert de plusieurs couches de polychromie, 94 × 42 × 32 cm, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, RF 2015.02

élucidait la provenance du *Christ mort* – l'église d'un couvent de Benfica –, qu'il a pu attribuer à un sculpteur portugais du XVIII^e siècle, Nicolau Pinto²¹.

Animé par le souhait de faire connaître les meilleures pièces de sa collection espagnole, le département les a volontiers prêtées aux salles permanentes du Louvre Abu Dhabi (la porte en bois du palais Sorell), à la Galerie du temps à Lens (le *Saint François* de 2012 à 2024, le relief *Córrer les Armes* et le *Christ mort* à partir de 2024), et dans la nouvelle Galerie des cinq continents au sein du pavillon des Sessions où le Louvre et le musée du quai Branly-Jacques Chirac engagent un dialogue inédit (*La Vierge assise à la rose*, à partir de 2025). Paradoxalement, avoir ainsi dégarni la salle de ses plus belles pièces a desservi la collection, dont la présence à cet endroit est devenue incompréhensible, au point qu'après quelques études en vue de l'amélioration de sa présentation, qui n'ont pas été jugées concluantes, il a été décidé de rendre l'espace à sa fonction de circulation.

On ne peut qu'espérer que la présente exposition fasse évoluer le regard du musée sur l'art espagnol : c'est déjà le cas pour la collection de peintures, qui a fait l'objet d'un nouvel accrochage en 2025. Pour la collection de sculptures, le projet Louvre Nouvelle Renaissance devrait permettre de repenser fondamentalement sa place : réactiver le dialogue avec les autres collections de sculptures, mais aussi de peintures et d'objets d'art, apparaît comme une nécessité au sein du musée du Louvre dans la mesure où il souhaite mieux expliciter sa dimension européenne. Cela ne pourra toutefois pas se faire sans un effort suivi pour enrichir cette collection en la dotant des pièces prestigieuses qui lui manquent encore.

¹ LP 3416 et LP 3417. Bustes en plâtre, acquis des peintres Jean-Paul Balze et Raymond Joseph Antoine Balze.

² RF 622 A (porte en pierre, vers 1500), RF 622 B (console, vers 1550-1570), RF 622 C (porte en bois, vers 1550-1570). La porte en pierre est ornée d'un groupe de l'Annonciation et d'un ange à mi-corps.

³ *Sainte Anne trinitaire*, élément de retable en bois, vers 1500, RF 2712 (legs Rouanet, sous réserve d'usufruit en faveur de sa veuve, 1904, entré en 1951) ; deux chapiteaux en stuc peint, vers 1400-1500, RF 2395 A et B (don Germain et Georges Seligmann, 1935).

⁴ Attribué à Pere Oller ou Pere Joan, *Cérémonie funéraire*, dite « *Córrer les Armes* », provenant du tombeau de Ferdinand d'Antequera à Poblet, Catalogne, relief en albâtre, vers 1417-1433 (don sous réserve d'usufruit du comte Isaac de Camondo, 1897, entré en 1911).

⁵ *Christ en croix* en terre cuite, XVII^e siècle, RF 798 (achat, 1889, ancienne collection Astruc) ; Jaume Cascalls, *Pleurant de Poblet*, albâtre, vers 1365-1380, RF 823 (achat, 1890, ancienne collection Baron) ; *Christ en croix*, bois, XVII^e siècle, RF 1117 (achat, 1896, ancienne collection Simon) ; *Vierge et l'Enfant*, bois, vers 1400-1450, RF 1468 (achat, 1908, commerce d'art, Valladolid) ; *Ange de l'Annonciation*, bois, vers 1480-1500, RF 1475 (achat, 1909, commerce d'art, Paris) ; *Chapiteau décoré d'hommes armés combattant des lions*, pierre, vers 1180-1200, RF 1879 (achat, 1925, ancienne collection Artigas) ; *Lion*, pierre, vers 1100-1150, RF 2398 (achat, 1936, commerce d'art, Paris).

⁶ Attribué à Nicolau Pinto, *Christ mort*, provenant du couvent de Santo Antonio da Convalescença, Lisbonne, bois, 1778-1780, RF 2493 (achat, 1938, ancienne collection Henri Laffitte).

⁷ Jaume Cascalls, *Pleurant de Poblet*, albâtre, vers 1365-1380, RF 2582 (achat en vente publique, Paris, 1946).

⁸ Alejo de Vahia, *La Vierge Marie allaitant l'Enfant Jésus sur le croissant de lune*, bois, vers 1500, RFR 4 ; *Vierge de l'Assomption ou de l'Immaculée Conception*, bois, vers 1480-1500, RFR 5 ; *Scènes de la vie de sainte Marie-Madeleine*, bois, vers 1500-1520, RFR 12 A et B ; cercle de Gil de Siloé, *Vierge de Pitié*, bois, vers 1495-1500, RFR 41.

⁹ ENT 1959.01, ENT 1959.02 et ENT 1959.03.

¹⁰ RF 3687, RF 3688, RF 3689 et RF 3690.

¹¹ RF 4211. Achat, 1988, découvert en 1875 au Rastro, le marché aux puces de Madrid, puis collections Ernest Odier (avant 1879, Paris), Arthur de Schickler et ses héritiers.

¹² RF 2010.12 et RF 2010.13. Le Pogam 2011 ; *Id.* 2015.

¹³ RF 2015.2. Le Pogam 2015-2016 ; *Id.* 2021.

¹⁴ Cl. 23251 (D. 2018.3) ; Cl. 10456 (D. 2018.2).

¹⁵ L'œuvre (RFR 41) a été restituée en 2023 aux ayants droit de Harry Fould.

¹⁶ Bresc-Bautier 2006, p. 32-47.

¹⁷ <https://collections.louvre.fr>.

¹⁸ Manote 1995.

¹⁹ Iborra Bernad 2018.

²⁰ Prado-Vilar 2023.

²¹ Cano Sanz 2025.

LES GROUPES PROCESSIONNELS

La collection de *pasos*
du musée de Valladolid



À l'époque du Baroque hispanique, la présence déjà importante dans l'espace urbain d'images dévotionnelles mises au service d'une véritable entreprise de catéchèse publique a connu un essor sans précédent. L'aspect naturaliste que donnaient à ces images le volume et la couleur, parfois accentué par l'ajout d'accessoires textiles, visait à toucher les fidèles en sollicitant leurs émotions, lors des processions notamment, dans ce qui était leur espace quotidien. Cet outil remarquable était utilisé par toutes sortes d'institutions religieuses, lesquelles commandaient aux sculpteurs, spécialement pour cet usage, des effigies de leurs saints patrons ou des images de leurs dévotions, avec des indications précises quant au poids à ne pas dépasser, aux modalités prévues pour le transport et à l'apparence visuelle souhaitée, grâce notamment à la polychromie. Les ordres religieux, qui étaient souvent en concurrence, utilisaient ces images lors de leurs célébrations publiques, en particulier les béatifications et les canonisations – ainsi des Carmélites avec sainte Thérèse ou des Jésuites avec leur fondateur, saint Ignace. À Valladolid, tous trouvèrent en Gregorio Fernández leur meilleur interprète. Les organisations pieuses, les guildes et les confréries de bienfaisance en particulier, exposaient elles aussi leurs saints tutélaires, qu'il s'agisse de figures isolées ou de groupes, comme la *Sainte Famille* – la Vierge Marie, saint Joseph et l'Enfant Jésus – exécutée par Fernández pour la confrérie des orphelins « San José y los Niños Expósitos » de l'église San Lorenzo à Valladolid.

Les confréries de pénitents sont de toutes ces associations celles qui ont le mieux compris et exploité le potentiel de l'image processionnelle, leur vocation d'exemplarité impliquant une présence active dans les rues pendant la Semaine sainte. Elles ont connu leur apogée au XVII^e siècle, une période de prospérité au cours de laquelle elles purent remplacer progressivement les anciens ensembles fabriqués en toile collée et papier mâché, parfois revêtus d'habits, par des figures entières sculptées dans le bois et polychromées. Regroupées au sein de scènes de plus en plus complexes, ces statues étaient disposées sur de vastes plateformes que les membres des confréries portaient sur leurs épaules et escortaient à travers les rues. À l'instar de son maître Francisco del Rincón, Fernández créa un nombre non négligeable de compositions originales pour les confréries de Valladolid, dont le succès servira de modèle tout au long du XVII^e siècle à une cohorte de disciples, de suiveurs et d'imitateurs disséminés dans toute la région.

L'un des aspects les plus remarquables de ces compositions était le cadre historié, à savoir l'ensemble des personnages secondaires, essentiels à la construction du récit visuel des épisodes de la Passion. Depuis les scènes les plus violentes et les plus émouvantes jusqu'à la torpeur des soldats veillant au Saint-Sépulcre, ce dispositif faisait du fidèle un témoin émerveillé et privilégié face au déroulement de la narration. Compte tenu de leur statut secondaire, les sculpteurs pouvaient se permettre de représenter des personnages à l'anatomie difforme et exagérée, d'aspect comique et grotesque, vêtus d'habits criards [voir p. 74-75]



Fig. 23 Gregorio Fernández, *Paso de Sed Tengo*, 1612-1616, bois polychromé, 378 × 276 × 450 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, A 34

et, bien sûr, dotés de faces patibulaires comme il sied aux exécuteurs du mal, contrastant avec la noblesse des personnages sacrés.

Une fois les processions terminées, les images du Christ et de la Vierge étaient placées sur les autels des églises pour y être vénérées jour après jour, tandis que celles des comparses, bourreaux et soldats, étaient entreposées jusqu'à la prochaine manifestation. L'émergence des nouvelles idées des Lumières et le déclin des confréries dans la seconde moitié du XVIII^e siècle entraînèrent la « minoration » des *pasos*, c'est-à-dire la réduction du nombre de personnages secondaires dans les grands tableaux, limités en pratique aux seules figures principales. La relégation de ces statues dans les réserves des confréries, statues qui avaient suscité l'admiration des critiques des Lumières pour leur importance historique et artistique, encouragea diverses initiatives pour confier leur

protection à l'Académie des beaux-arts de Valladolid, laquelle obtint la responsabilité de leur conservation par une ordonnance royale de 1802.

Malgré les décennies tumultueuses qui suivirent, cette mission de supervision se poursuivit et aboutit au désamortissement d'une bonne partie de ce patrimoine, en vertu de la loi promulguée en septembre 1841 par le gouvernement d'Espartero, et à son intégration en avril 1842 dans les collections du musée. En octobre de la même année, le tout nouveau Museo Provincial de Bellas Artes, embryon de l'actuel Museo Nacional de Escultura, ouvrit ses portes au public dans les salles du rez-de-chaussée du collège Santa Cruz. On pouvait y admirer plus d'une trentaine de statues disposées sur des socles très bas, à hauteur du spectateur, et sans aucun lien entre elles.

Elles ne passèrent pas inaperçues – comme l'atteste notamment le témoignage du peintre Solana en 1920 – et certaines d'entre elles participèrent à des manifestations d'envergure, telles que l'Exposition d'histoire européenne présentée à Madrid en 1892 ou l'Exposition régionale galicienne de 1909. En 1920, avec l'arrivée de l'archevêque Gandasegui et le rétablissement de la Semaine sainte à Valladolid, on récupéra d'anciens *pasos*, qui défilèrent de nouveau dans les rues en 1922. Toujours en 1922, un pavillon fut construit à Santa Cruz afin que les visiteurs puissent les admirer le reste de l'année. Après la transformation du musée en musée national de Sculpture en 1933 et le transfert de ses collections dans le bâtiment du collège San Gregorio, ces sculptures uniques ont toujours figuré, en nombre variable, dans l'exposition permanente de l'institution, formant l'un des ensembles les plus singuliers et les plus remarquables de la sculpture baroque européenne.

Cette collection représente une grande partie de la sculpture processionnelle historique conservée à Valladolid, dont le musée assure l'étude et la conservation. Plusieurs figures isolées provenant d'ensembles démantelés sont conservées dans les réserves, tandis que d'autres font partie des collections permanentes, comme les statues d'Andrés Solanes, collaborateur de Gregorio Fernández, pour le *paso Prendimiento y Oración en el Huerto* (*l'Arrestation et la prière au jardin des Oliviers*) (1628-1630), ou les œuvres magistrales de Fernández dans ce genre sculptural : la *Piedad* ou *Sexta Angustia* (*Piété ou la Sixième angoisse*) de 1616, avec les deux larrons, et celle de la « Sala de Pasos » (salle des statues processionnelles), à savoir le *Camino del Calvario* (*Chemin du Calvaire* [cat. 1]) et *Sed Tengo* (*J'ai soif*), ainsi que l'*Elevación de la Cruz* (*Élévation de la Croix*) de son précurseur Francisco del Rincón.

Depuis 1922 et jusqu'à nos jours, une partie importante de cette collection fait l'objet d'une initiative muséale singulière : son prêt, pendant la Semaine sainte, à différentes confréries de Valladolid afin de contribuer à l'éclat de cette manifestation culturelle [voir fig. 3, p. 16]. Cette collaboration représente près d'un tiers des sculptures qui défilent dans la ville et permet de composer dix *pasos* ou scènes processionnelles, en totalité ou en partie. C'est le cas du *paso* de l'*Elevación de la Cruz*, exécuté en 1604 par Francisco del Rincón, le maître de Fernández, pour la confrérie de la Passion [fig. 16, p. 49]. Cet ensemble pionnier se caractérise par une composition très audacieuse, comprenant

cinq bourreaux et les deux larrons, auxquels vient s'ajouter la figure encore en vie du Christ crucifié appartenant à la confrérie.

Fernández est quant à lui l'auteur de *Sed Tengo* (*J'ai soif*) pour la confrérie de Jésus de Nazareth [fig. 23]. Datée entre 1612 et 1616, l'œuvre se compose de cinq bourreaux, dont un, occupé à fixer l'écriteau, est juché sur la Croix dans une attitude très théâtrale, tandis que les autres se partagent les vêtements du Christ ou lui tendent l'éponge. On doit également à Fernández le *Camino del Calvario*, exécuté entre 1614 et 1615 pour la confrérie de la Passion [cat. 1]. Présenté dans cette exposition, l'ensemble offre un magnifique exemple de l'inventivité et du talent du sculpteur. Il faut y ajouter deux autres figures de sa main datées vers 1620, un bourreau et Ponce Pilate, qui complètent une autre scène intitulée *Padre, perdónalos porque no saben lo que hace* (*Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font*).

Cinq autres *pasos* sont dus à des disciples, des suiveurs ou des imitateurs de Fernández : *Entierro de Cristo* (*Ensevelissement du Christ*), exécuté en 1641 par Antonio de Ribera et Francisco Fermín ; *Azotamiento* (*Flagellation*) du même Ribera et de Francisco Díez de Tudanca, daté vers 1650 ; *Calvario* (*Calvaire*), également de Díez de Tudanca, vers 1650-1661 ; *Preparativos para la Crucifixión* (*Préparatifs pour la Crucifixion*) de Juan de Ávila en 1678 ; et *Santo Sepulcro* (*Saint-Sépulcre*), composé par José et Alonso de Rozas entre 1674 et 1696 [fig. 11 p. 33].

Également présent dans cette exposition, le *Cristo de la Luz* (*Christ de la Lumière*) de 1633 – le plus remarquable des Christs en croix sculptés par Gregorio Fernández – prend part aux processions de Valladolid comme s'il s'agissait d'un *paso* [cat. 12]. En réalité, cette œuvre à l'anatomie épurée et d'un pathétisme puissant fut conçue à l'origine pour le retable d'une chapelle du monastère San Benito à Valladolid.

Miguel Ángel Marcos Villán

Gregorio Fernández (Sarria, 1576 – Valladolid, 1636) et Pedro de la Cuadra (actif entre 1589 et 1629, Valladolid) *Paso du Camino del Calvario*

1614-1615 (Simon de Cyrène, Véronique et bourreaux)
Vers 1610, avec des modifications ultérieures (Christ)

Bois polychromé

Christ : H. 144 ; l. 124 ; Pr. 84 cm ; Simon de Cyrène : H. 176 ; l. 106 ; Pr. 91 cm ;

Véronique : H. 172 ; l. 95 ; Pr. 84 cm ; Bourreau à la corde : H. 164 ; l. 101 ; Pr. 53 cm ;

Soldat à la trompette : H. 192 ; l. 93 ; Pr. 92 cm

Valladolid, Museo Nacional de Escultura, CE0520, CE0521, CE0522, CE0523, CE0519

Prov. : Confrérie de la Passion et couvent San Agustín à Valladolid, désamortissement.

Bibl. : Conde de la Viñaza 1889, II, p. 253 ; Martí y Monsó 1898-1901, p. 397 et 499 ; Agapito y Revilla 1925, p. 43, 78, 125 et 131 ; Martín González 1980, p. 203-206 ; Luna Moreno 1986a ; Arias Martínez et Luna Moreno 1995, p. 90 ; Urrea Fernández 2000b ; Vasallo Toranzo 2007 ; Hernández Redondo 2008 ; Hernández Redondo 2010a ; Luna Moreno 2014 ; Hernández Redondo 2015 ; Hernández Redondo 2016, p. 193-195.

Proposée au croyant à titre d'exemple et de sujet de réflexion, la représentation du Christ Nazaréen portant sa Croix sur le chemin du Golgotha a connu une grande popularité dès la fin du Moyen Âge dans le cadre de la *devotio moderna*. En Espagne, à la fin du XVI^e siècle, on assiste à la fondation de nombreuses confréries sous le vocable de la Passion, lesquelles se dotaient de sculptures sur ce thème qu'elles destinaient aux processions. La nécessité d'émouvoir les fidèles qui voyaient défiler ces images, au moyen d'une narration théâtralisée, se traduisit par une augmentation du nombre de figures transportées, ce qui donna naissance à des ensembles complexes dans lesquels le sculpteur devait concilier à la fois la caractérisation de chacun des personnages, leurs différents points de vue et leurs interactions. Le saut qualitatif accompli à Valladolid par Francisco del Rincón, qui utilisa des figures grandeur nature sculptées en bois et polychromées pour composer des scènes processionnelles dotées de nombreux personnages – les *pasos* –, permit à son disciple, Gregorio Fernández, d'aborder ce genre de manière innovante et de connaître un succès retentissant avec des œuvres qui allaient être abondamment copiées à travers toute la Castille.

Ce *paso* du *Camino del Calvario* (Chemin du Calvaire), commandé à Gregorio Fernández par la confrérie de la Passion de Valladolid en novembre 1614, est composé de cinq figures : Jésus Nazaréen portant la Croix, Simon de Cyrène qui lui apporte son aide, un bourreau tirant sur la corde, un homme armé et Véronique. À l'origine, la figure de Jésus était une statue à habiller – aujourd'hui conservée par la confrérie – dont seuls la tête, les mains et les pieds étaient sculptés, et dont le corps

à l'anatomie sommairement esquissée était revêtu d'une tunique en tissu.

Son remplacement par la statue désormais présente sur le *paso* s'explique par l'histoire complexe du patrimoine de Valladolid : lors du mouvement de désamortissement survenu au XIX^e siècle, bon nombre d'ensembles processionnels – loués par les érudits au XVIII^e siècle et pour la plupart tombés en désuétude en raison du déclin des confréries – furent transférés au musée, à l'exception des statues tutélaires, restées dans les églises pour les besoins du culte. Le processus de réhabilitation, ou plutôt de réinvention de la Semaine sainte à Valladolid dans les années 1920 a conduit à compléter certains ensembles avec des figures différentes de celles d'origine, comme le Christ aujourd'hui présent sur ce *paso*. Cette statue du Christ était autrefois la statue tutélaire d'une autre confrérie, celle de Jésus de Nazareth, et était à l'origine une image à habiller, attribuée à Pedro de la Cuadra au début du XVII^e siècle, à laquelle a été ajouté un corps sculpté.

En dépit des nombreuses modifications qu'a subies le *paso*, son état de conservation permet d'admirer l'un des plus beaux ensembles de la sculpture baroque espagnole, où le naturalisme le plus cru dans la description des personnages les plus vulgaires – comme le bourreau tirant sur la corde – se conjugue à la sérénité majestueuse et contenue de Simon de Cyrène ou à la figure recueillie de Véronique, qui contemple le tissu sur lequel l'image du Christ souffrant s'est miraculeusement imprimée.

M. Á. M. V.









CORPS SAINTS

Le culte des reliques
et le rôle des saints intercesseurs

